

n° 166  
juin 2007

La lettre



Association Française  
des directeurs de  
la photographie  
Cinématographique

Membre fondateur  
de la fédération  
européenne  IMAGO

Toutefois il est évident que comme le monde naturel pénètre dans le spirituel, lui sert de pâture, et concourt ainsi à opérer cet amalgame indéfinissable que nous nommons notre individualité, la femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves.

Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels* (préface, À J.G.F., 1860)

éditorial

### ► Editorial par Rémy Chevrin

Avec le soutien de la CST présidée par Pierre-William Glenn, de Laurent Hébert son délégué général, et du CNC, l'AFC a connu cette année au festival de Cannes un dynamisme nouveau à travers les différents événements et activités qui ont eu cours pendant la quinzaine. Cette présence n'aurait pu avoir lieu sans le soutien actif de nos membres associés. C'est pourquoi, je tiens avant tout à remercier chaleureusement tous ceux et toutes celles qui ont permis que nous existions encore plus que les années précédentes, Aaton, Agfa, Cininter, Fujifilm, Kodak, K5600, Maluna Productions, Panavision Alga Techno et Quinta Industries, ainsi qu'Apple Solution Expert Vidéo pour son aide exceptionnelle.

Nous nous sommes engagés à travers le jury de la Caméra d'Or puisque notre collègue Renato Berta en était un des membres, à travers une sélection de films au sein desquels nos membres actifs avaient participé, mais aussi en collaboration avec nos membres associés lors des Rendez-vous de la CST.

À l'occasion de ce sixième anniversaire, nous avons invité le président de l'Association mexicaine des directeurs de la photo (AMC), Antonio Riestra, qui nous propose de participer à l'élaboration de Rencontres Internationales de directeurs de la photo, manifestation qui devrait voir le jour en début d'année prochaine au Mexique dans la foulée du Festival de films de Morelia. Ce sera l'occasion pour nous et nos partenaires de créer des liens encore plus étroits avec les différentes associations d'opérateurs et de renforcer nos activités internationales. Nous ferons appel à l'ensemble des forces vives de l'AFC dans les semaines à venir pour créer un groupe de travail autour de ce projet.

Quant à notre avenir au sein du Festival, il ne passera que par de nouvelles ambitions et projets pour renforcer notre crédibilité : nous sommes écoutés, nous faisons partie de la création cinématographique française et étrangère et ne devons en aucun cas être limités à une collaboration technique : l'ambition photographique

des films en sélection cette année a montré à quel point il est nécessaire d'être exigeants pour effectuer notre travail et amener une vraie plus-value au réalisateur, plus-value trop souvent oubliée ou tout du moins cachée. L'avenir de notre métier doit être un enjeu primordial, objet de discussion mais aussi de rassemblement pour que chacun puisse au sein de la création revendiquer sa collaboration, tout en respectant les règles de décisions et de responsabilités qui nous incombent.

Ce rendez-vous cannois n'est que le début d'une présence qui s'affirme indispensable au fil des années et chaque directeur de la photo y a sa place pour renforcer notre voix.

N'hésitons donc pas à nous retrouver plus souvent, ensemble, avec nos membres associés, nos partenaires, pour ne pas laisser passer cette chance de rassemblement car c'est ensemble que nous construirons nos projets et l'avenir de nos métiers respectifs.



► **L'AFC présente au 60<sup>e</sup> Festival de Cannes**

Comme l'indique Rémy dans son éditorial, c'est grâce au soutien du CNC, de la CST et de neuf de nos membres associés que seize d'entre nous ont pu être présents et séjourner à Cannes pendant ces quinze jours : Yorgos Arvanitis, Renato Berta, membre cette année du jury de la Caméra d'Or, Jean-Jacques Bouhon, Dominique Bouilleret, Laurent Brunet, Laurent Chalet, Rémy Chevrin, Jean-Noël Ferragut, Claude Garnier, Pierre-William Glenn, président de la CST, Antoine Héberlé, Willy Kurant, Pierre Lhomme, notre président d'honneur invité à l'occasion du 60<sup>e</sup> anniversaire à représenter l'AFC, Gilles Porte, Denis Rouden, Wilfrid Sempé et Philippe Van Leeuw.

Acôté des projections tant prisées qui font de Cannes le rendez-vous annuel de l'art cinématographique, nos activités n'ont pas manqué. Participation au jury de la Caméra d'Or. Rencontres avec des directeurs de la photo français et étrangers. " Une " quotidienne sur le site Internet de l'AFC faisant état du programme et des manifestations du jour auxquelles nous avons participé et publiant textes et entretiens de directeurs de la photo ayant des films dans les diverses sélections. Déjeuners ou dîners avec certains de nos membres associés (Agfa, Fujifilm et Kodak). Rencontres avec nos associés partenaires des Petits-déjeuners, Rendez-vous de midi ou Journées de la CST (Bogard, Digimage, Eclair Group, Kodak, Panavision Alga Techno, Transpalux).

Merci à Maluna Productions pour les " Lucioles de bureau " fournissant cette petite touche lumineuse " cinéma " à l'espace partagé avec la CST ainsi qu'à

*Vous retrouverez  
sur le site de l'AFC  
des entretiens et articles  
concernant l'actualité  
cannoise, les films  
sélectionnés, les rendez-vous  
avec nos associés et, last but  
not least, de nombreuses  
photos en couleur !*

Apple Solution Expert Vidéo pour la mise à notre disposition et à celle de la CST de cinq " ordinateurs écrans " de 24 pouces qui ont fait forte impression.

Merci à tous et particulièrement à Pierre-William, à Laurent Hébert, délégué général de la CST, à Annabelle Daudin et Doris Coffinet de l'aide fournie pour obtenir accréditations et invitations aux projections du soir qui se tenaient au Grand Théâtre Lumière.

► **La Caméra d'Or: il faut la réveiller !** *selon Renato Berta*

*Renato Berta* : Avant de parler des deux films que l'on a distingués à la Caméra d'Or, *Meduzot* et *Control* et après avoir vu les 33 films sélectionnés, je voudrais revenir sur plusieurs points. Je me suis interrogé sur les tendances qu'adopte le cinéma, de la standardisation du langage cinématographique, des non-choix qui entraînent des non-plans, de la thématique récurrente des films. Est-ce que le cinéma doit répondre à des thèmes sociologiques ? Est-ce cela que l'on veut, cela mérite réflexion. Il serait intéressant d'en parler à l'AFC, d'en parler avec des opérateurs et des réalisateurs.

Je pense que il y a une confusion dans les images d'aujourd'hui.

Peut-on dire que dès que l'on fait des images et des sons, on fait du cinéma ?

Un exemple. *La 11<sup>e</sup> heure, le dernier virage\** est la caricature d'un non-cinéma. Ce film américain sur la pollution est une série de plans fixes où scientifiques et politiques discutent, alternés d'images de catastrophes causées par notre charmante civilisation. C'est une dénonciation, un film dur et important, mais qui se réfère davantage au langage de la télévision qu'à celui du cinéma.

*Isabelle Scala* : *On a déjà vu cela avec Michael Moore.*

Exactement, c'est de l'information, rien à voir avec le cinéma. En écrivant des informations on ne prétend pas nécessairement faire de la littérature. Et pour revenir à *La 11<sup>e</sup> heure* : dès que quelqu'un parlait, il y avait de la musique en "fond sonore", une pollution permanente de la bande sonore. Mépris de la personne qui parle et mépris de la musique, non-choix révélant un problème idéologique ! Ne prétendons pas que ces films sont du cinéma, mais tout au plus des téléfilms. Cette nouvelle façon de filmer qui consiste à ne pas faire de plans mais de prendre la caméra à l'épaule pour capter, en Scope aussi, des gens qui parlent est plutôt un héritage de la télévision qui influence le cinéma.

Et dans les films de fiction, je ne vois pas l'intérêt tourner des plans fixes à l'épaule. Faisons confiance aux comédiens et faisons du cinéma !

*S'il n'y a pas de cohérence, il n'y a pas de plan ?*

**\*La 11<sup>e</sup> heure,  
le dernier virage**  
*de Leila Connors  
Petersen et  
Nadia Conners,  
photographié par Peter  
Youngblood Hills,  
Andrew Rowlands et  
Brian Knappenberger.*

On peut le dire. Je n'ai vu qu'un seul film, tourné entièrement à l'épaule, où le "filmage" était cohérent, intelligent, pensé, lié au propos et participait à l'action du film et à l'événement filmique, *El Asaltante*, film argentin de Pablo Fendrik (photographié par Cobi Migliora). On retrouvait aussi cela, avec une dynamique créative inversée, dans *Cocorico Monsieur Poulet* de Jean Rouch, film inventé pendant que la caméra tourne, dont les plans ne sont pas "pensés à l'avance" mais créés par les événements qui se produisent devant l'objectif et qui, du coup, deviennent des vrais plans...

*Cette tendance que tu soulignes, est-elle vraiment nouvelle ?*

Quantitativement, oui.

Je suis un spectateur moins assidu depuis quelques années, au risque d'être en dehors du "coup". En revanche, j'ai visionné 33 films en 10 jours, j'ai très vite constaté l'état du cinéma. J'aurais envie de gueuler comme Godard en 68 à Cannes justement « Parlons de travelling ! », parlons de comment on filme !

Mais c'est tabou. Et l'on se trouve devant un "sujet" comme *Persepolis*, sujet intéressant, politiquement correct, mais de là à parler cinéma ! C'est un phénomène médiatique, repris par des critiques qui ne parlent pas de travelling et ne prennent plus le risque de dire que l'on peut filmer de façon étonnante. Autre tendance, les lieux communs. Il existe un catalogue de situations qui donne un catalogue de filmages.

*Revenons à la Caméra d'Or.*

Primo, le jury était plutôt cohérent, civilisé et sympathique. Secondo, on avait une mission : distinguer un seul film. *Meduzot\** a reçu la Caméra d'Or, et l'on a tenu à donner une mention spéciale à *Control\**.

*Control* est un film réfléchi, avec un sens de l'ellipse rarement vu au cinéma. Le réalisateur est photographe. Il a réalisé beaucoup de clips pour des groupes rock très importants. On pouvait avoir l'impression que c'était son 20<sup>e</sup> film alors que c'est le premier. Il a filmé d'une façon "classique", mais avec une force étonnante, avançant sans pitié.

Le film raconte la vie de Ian Curtis, chanteur du groupe de rock anglais Joy Division. Le scénario de *Control* est pensé en plans et non en liste de dialogues, contrairement à ce que je constate souvent à la lecture des scénarios où les images ne sont qu'une illustration du dialogue.

Je pense à un plan où Ian Curtis reçoit un coup de téléphone de sa femme. En décrochant il dit : « Hi » et elle répond : « Hi ». Coupe. Dans le contexte de la séquence, ce plan fonctionne parfaitement, mais si tu écris une scène comme ça, tu vas te faire renvoyer aussitôt par les script-doctors !

\***Meduzot**  
d'Etgar Keret et Shira  
Geffen, photographié par  
Antoine Héberlé.

\***Control**  
d'Anton Corbijn,  
photographié par  
Martin Ruhe

*Scénarios qui, selon toi, n'indiquent pas grand-chose.*

Cette tendance se met en place, même en France. Les bureaucrates qui lisent dans les commissions demandent aux cinéastes d'écrire des scénarios qui n'ont rien à voir avec le cinéma et de faire de la littérature !

Par définition, un scénario est un document destiné à une équipe pour la fabrication d'un film.

Faisons un parallèle avec l'architecte. Un plan n'est pas facile à lire et c'est difficile de voir les volumes. L'architecte réalise alors une maquette, fait une aquarelle. Rien de tout cela au cinéma. Le scénario est une suite de dialogues. Les réalisateurs et nous-mêmes sommes confrontés à ce phénomène.

D'où cette réaction primaire : puisque le cinéma " est absent ", tournons caméra à l'épaule, faisons des " non-plans " ! On est confronté, des fois, à cette non-envie de filmer, c'est pathétique !

*Ce n'était pas le cas de la Caméra d'Or.*

Ce n'était pas le cas de la Caméra d'Or. *Meduzot* est un film réfléchi, construit.

Le scénario est articulé, confronté au récit. C'est pensé, ça fonctionne.

Le travail d'Héberlé est absolument magnifique. L'opérateur va dans le même sens que la mise en scène. Le fait de cadrer et d'éclairer n'est pas une perte de temps. Dans 80 % des films, le fait d'éclairer est toléré. Eclairer est une perte de temps. Comme si la lumière n'alimentait pas le film ! Comme si la lumière n'était là que pour impressionner un support !

La lumière a un sens et dès que l'on met du sens à la lumière, les producteurs ou les assistant réalisateurs regardent leur montre.

Dans *Meduzot* et *Control*, on sent que ce phénomène n'est pas le problème quotidien de l'opérateur et qu'éclairer était totalement intégré à la fabrication du film, d'où cohérence, efficacité et intérêt de récit.

*C'est donc toute une chaîne, filmage, scénario, production.*

Oui. Le métier de producteur est sinistré en France. Ceux qui défendent les films et non les budgets, j'en connais peu. On gère des scénarios, des idées, du temps, des budgets. Les réalisateurs sont confrontés à ce système dès le scénario. Ils écrivent pour des gens qui décideront, sans compétence, de l'avenir d'un projet. Mais il faut dire que cela n'est pas un problème nouveau. Et ce n'est pas un hasard si de Chaplin jusqu'à Rohmer, ou de Spielberg à Straub, les cinéastes se produisent.

*Et les films français de la sélection ?*

Le film de Sandrine Bonnaire, sur sa sœur, m'a touché. Pour elle, c'est plus facile

**Palmarès "AFC"**

***Le prix de la Caméra d'Or***

*a été attribué au film israélien Meduzot d'Etgar Keret et Shira Geffen, photographié par Antoine Héberlé.*

*Ce film était sélectionné dans le cadre de la Semaine Internationale de la Critique.*

*Mention spéciale pour Control d'Anton Corbijn, photographié par Martin Ruhe, sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs.*

***Le prix spécial du jury***

*est décerné au film Actrices (Le Rêve de la nuit d'avant), de Valeria Bruni-Tedeschi, photographié par Jeanne Lapoirie.*

de parler de sa sœur autiste avec des images. La caméra s'impose, elle devient évidente. Ce n'est pas du reportage, on ressent la complicité. Il n'y a pas cette réflexion en amont mais une urgence qui rend le film intéressant. Ce n'est pas une spéculation, d'où la force du film et une authenticité qui s'en dégage. Sandrine, je pense, ne prétend pas "faire du cinéma", mais le cinéma la rattrape et fait surface. C'est intelligent. Ce n'est pas prémédité, le " langage cinématographique " est dicté par l'évolution du rapport avec sa sœur. Le mélange des supports est intéressant, ce film est un moment de grâce : elle ne triche pas.

Mon seul regret est de ne pas avoir pu en parler avec elle, en particulier au sujet de certains gros plans qui sont, à mon avis, un peu trop serrés, mais bon...

*Propos recueillis par Isabelle Scala*

## ► Nos associés à Cannes, la suite...

*Les impératifs de mise en page ont empêché de vous communiquer dans la dernière Lettre la liste complète des films présentés à Cannes et traités par nos associés, en particulier celle de GTC.*

## ► GTC : films en compétition, Cannes 2007

### Sélection officielle long métrage

*Les Chansons d'amour* de Christophe Honoré, photographié par Rémy Chevrin, produit par Alma Films

Etalonneur : Christophe Bousquet

### Sélection officielle court métrage

*Résistance aux tremblements* d'Olivier Hens, photographié par Olivier Chambon, produit par Les films au long cours

Etalonneur : Jean-Marc Gréjois

### Un Certain Regard

*Naissance des pieuvres* de Céline Sciamma, photographié par Chrystel Fournier, produit par Les Productions Balthazar

Etalonneur : Christophe Bousquet

### Semaine Internationale de la Critique

*Primrose Hills* de Mikaël Hers, photographié par Sébastien Buckmann, produit par Les films de la grande ourse

Etalonneur : Rémy Gualino

### Quinzaine des Réalistes

*La Question humaine* de Nicolas Klotz, photographié par Josée Deshaies, produit par Sophie Dulac Productions

Etalonneur : Mathieu Pradeau

*Tout est pardonné* de Mia Hansen-Love, photographié par Pascal Auffray, produit par Les films Pelleas.

## **46<sup>e</sup> Semaine Internationale de la Critique à Paris**

*En collaboration avec la  
Cinémathèque Française,  
la Semaine propose du 6  
au 10 juin 2007 une  
reprise de sa compétition  
de 7 courts et 7 longs  
métrages, ainsi qu'une  
sélection des meilleures  
séances spéciales.  
[www.cinematheque.fr](http://www.cinematheque.fr)*

### ► **La CST à Cannes**

Chaque année, la CST décerne le prix Vulcain de l'Artiste Technicien à un artiste technicien pour sa contribution à la réalisation d'une œuvre cinématographique présentée au festival de Cannes.

Lors du dernier festival, le jury, présidé par le directeur de la photographie Tom Stern, ASC, et composé de Monique Koudrine (vice-présidente de la FICAM, membre de la CST), Alain Coiffier (président de Panavision France, membre du bureau de la CST), Didier Diaz (président du groupe Transpalux, membre de la CST), Pierre Lavoix (conseiller technique, membre du bureau de la CST) et Yoann de Montgrand (élève à La fémis) a décerné son prix au directeur de la photographie Janusz Kaminski pour son travail sur *Le Scaphandre et le papillon* de Julian Schnabel, film qui a également reçu le Prix de la mise en scène. La caméra est tenue par Berto, AFCF. Monique Koudrine, Alain Coiffier et Yoann de Montgrand nous ont fait parvenir leurs impressions.

### ► **Le Prix Vulcain par Monique Koudrine**

Deux mots pour vous faire par

propre spécificité, sensibilité. Allez voir les films quand ils sortiront...

Superbe expérience que je souhaite à chacun de vivre une fois !!!

En tout cas merci à Pierre-William Glenn et la CST de m'avoir permis de participer à ce jury.

Merci à Moira Tulloch qui nous a " bichonnés " grâce à son organisation parfaite, son calme et son sourire permanents.

## ► **Prix Vulcain** par Alain Coiffier

Le jury du prix de la CST était présidé cette année par Tom Stern.

Tom participait depuis longtemps aux tournages de Clint Eastwood en qualité de " gaffer " quand il reçut un coup de fil de Clint lui disant : « Ce film-là, ce sera toi le chef op... »

Et Tom éclaira *Mystic River*, puis les suivants, *Million Dollar Baby*, *Flags of Our Fathers*, *Letters from Iwo Jima*...

Trois autres films, à peine terminés, ne sont pas encore sortis en France et Tom commencera bientôt *Faubourg 36* de Christophe Baratier.

Tom, avec beaucoup d'humour, dit de lui qu'il est un débutant...

Autour de lui, Pierre-William Glenn avait réuni :

Monique Koudrine et Didier Diaz, qui accompagnent et soutiennent notre cinéma depuis tant d'années, avec cœur et avec quelle compétence,

Pierre Lavoix, dont les connaissances dans le domaine du son nous ont été précieuses, tout au long de nos conversations,

Yoann de Montgrand, étudiant Image à La fémis, superbe initiative de Willy je dois dire,

Et moi-même.

Nous avons décerné le prix Vulcain à Janusz Kaminski pour l'image du film de Julian Schnabel, *Le Scaphandre et le papillon*, « pour l'originalité extraordinaire de l'image de l'âme d'un homme, prisonnière de son corps. »

Cela a été une expérience et un travail formidables et nous sommes seulement un peu tristes du peu de cas que la presse professionnelle a fait de ce prix qui pourtant fait partie du Palmarès officiel.

Rendre hommage à un artiste technicien à Cannes, c'est reconnaître l'importance primordiale du langage technique dans l'écriture cinématographique.

## ► **Récit cannois d'un étudiant débarqué sur une planète inconnue** par Yoann de Montgrand, élève de La fémis et juré du prix Vulcain

17 mai 2007

N'ayant jamais mis les pieds dans une telle manifestation et n'étant pas un professionnel de la profession, j'ai " atterri " à Cannes avec l'assurance du

**Intéressant ?**  
« Je viens de lire dans la presse espagnole que le projet de loi sur le cinéma qui vient d'être envoyé au Parlement espagnol inclut la reconnaissance du directeur de la photographie en tant qu'auteur de l'œuvre cinématographique au même titre que le réalisateur, scénariste et musicien du film.  
Alain Coiffier

premier homme qui foula le sol lunaire. C'est peu de dire que l'endroit semble déconnecté de toute réalité terrienne. Je n'avais jamais vu une telle concentration de lunettes noires, de bronzages ostentatoires et de dégaines à la "one-again" dans un périmètre si restreint. Passé ces premiers instants violents d'acclimatation, il y a les films, car Cannes est aussi, quand même et avant tout, un festival de cinéma. Me voilà décerné l'honneur d'intégrer le jury de la CST pour le Prix Vulcain de l'Artiste Technicien, parmi les films de la Sélection officielle.

10 jours, 22 films, 1 prix et 6 jurés, il y a de quoi rendre heureux un modeste étudiant en cinéma. Pour couronner le tout, ce sont Tom Stern, directeur de la photo des films de Clint Eastwood, notamment, Alain Coiffier, PDG de Panavision Alga Techno, Didier Diaz, directeur de Transpalux, Monique Koudrine (Kodak Cinéma) et Pierre Lavoix (TF1) qui composent le jury. Remettre le prix Vulcain a cette subtilité qu'il n'est pas remis à un film, mais à un technicien, du monteur au chef déco, en passant par le costumier. Cela fait 24 heures que je suis arrivé, mais ici le temps semble s'être arrêté.

#### 20 mai 2007

Week-end surpeuplé à Cannes, sans doute à cause du pont de l'Ascension. Impossible de se garer, une chaleur de plomb, on en viendrait presque à se plaindre. Mais la machine est lancée. Cela fait déjà 7 films de vus. Chaque projection est suivie d'une prise de notes minutieuse sur le film, de peur que les films se mêlent les uns aux autres dans ma tête. Ce dimanche, nous avons notre premier débriefing du jury. Quels films ont relevé notre attention ? Quelles techniques sont remarquables ? C'est alors que se pose le marécageux problème de la technique dissociée ou non du film lui-même. Peut-on remettre un prix à un technicien qui a travaillé sur un film que l'on aime peu ou pas ? Oui, bien sûr, mais qui en aurait l'idée ? En vrac, nous avons vu l'esthétisme chic d'un Wong Kar-wai, l'âpreté quelquefois maladroite de *4 luni, 3 saptamani si 2 zile*, le formalisme puissant de *Izgnanie*, le numérique de haut vol avec *Zodiac*, la maîtrise des plans chez les frères Coen ou les plus modestes *Chansons d'amour*, *Soom* ou *Tehilim*. Cela forme une palette très large de langages, de moyens et d'ambitions. Premiers tris, premières interrogations, premiers désaccords. Phénomène étrange, la vision d'un film est relativisée, déformée, opacifiée par celle des suivants ou par les discussions qui s'en suivent. Mais l'infinie variété des films entretient le plaisir pour nous tous, il me semble.

#### 27 mai 2007

Dernier jour du festival. Ça sent la fin... Manque de sommeil, la nostalgie pointe son nez, la pluie aussi, beaucoup sont partis hier, les derniers films me donnent une sensation bizarre entre la déception immense de voir Kusturica se fourvoyer et la fraîcheur étouffante du film de Naomi Kawase. A force de voir

#### Cristian Mungiu

*s'est vu décerner*

*la Palme d'Or*

*et le Prix de l'Education nationale pour*

*4 luni, 3 saptamani si 2 zile*

*(4 mois, 3 semaines et 2 jours).*

des films, on commence à ne plus avoir d'avis. On a usé de tellement d'adjectifs : maîtrisé, contemplatif, maladroit, efficace, sensuel, sans âme, creux, remarquable, merveilleux... Il y a un moment où l'on ne sait plus bien quels mots mettre sur le film. Cela demande un grand sens de la rhétorique. Mais reste l'essentiel de notre tâche : délibérer.

Dimanche, 9h30 : petit-déjeuner au Majestic, les dés sont jetés. 10h30 : plus que 5 techniciens en lice, 10h45, plus que 2 techniciens en lice ! A 10h55, le couperet tombe : le prix Vulcain ira à Janus Kaminski pour la photo du *Scaphandre et le papillon*. Photo expérimentale et remarquable, effectivement. Même si mon cœur vibrait pour *Persepolis*, je dois avouer. « Vous l'avez joué facile... », me rétorqueront certaines mauvaises langues blasées de La fémis, comme si remettre le prix à un directeur de la photo américain (qui, certes, ne souffre pas d'un manque de reconnaissance de son travail) relevait de l'académisme et d'un manque de courage. Il me semble pourtant que Kaminski n'a pas manqué de courage ni de talent pour oser l'approche plastique qu'est celle de ce film. Toujours est-il que l'impression majeure que je retiens de cette 60<sup>e</sup> édition est celle d'une sélection très riche et très forte (je dis cela le plus sincèrement du monde). De Tarentino à Bela Tarr, il y a un océan, mais on y trouve les formes les plus diverses de cinéphilie. Dernière petite chose à l'intention de la ville de Cannes : ce festival est une véritable poubelle, tout le monde jette ses déchets n'importe où sur la Croisette, et cela parce qu'on n'y trouve que trois poubelles qui se battent en duel. Est-ce qu'il serait possible d'instaurer un peu de tri là-dedans ?

► **Tom Stern** nous a accordé un entretien. Ses propos ont été recueillis par François Reumont pour la "Une" quotidienne cannoise du site de l'AFC. *Travaillant plus de 20 ans en tant que "gaffer" avec les plus grands opérateurs américains des années 1970 (Bruce Surtees, Owen Roizman, Haskell Wexler, Conrad Hall...), Tom Stern a démarré à 56 ans une nouvelle carrière de directeur photo auprès de Clint Eastwood (sur Blood Work). Fidèle collaborateur de ce dernier depuis 1981 (depuis Honkytonk Man), il a depuis 2002 signé les images de tous les nouveaux films de la star, remportant également récompenses sur récompenses dans les festivals internationaux. Après Mystic River en 2003, Tom Stern revient cette année à Cannes en tant que président du jury de la CST.*

*Vous avez un parcours assez atypique. Sortant d'une prestigieuse université, vous vous dirigez ensuite vers le métier de chef électro...*

La fin de mes études, j'ai vraiment eu envie de me mettre à travailler très

concrètement. Si sur 1 000 élèves, 900 voulaient devenir réalisateurs, les 100 autres directeurs de la photo, moi j'ai choisi délibérément de m'orienter vers le poste de chef électricien, car après tout, le cinéma, ça reste un travail d'équipe ! J'ai ensuite vite réalisé que le fait de travailler auprès des chefs opérateurs me permettrait d'apprendre très concrètement comment on construit une image, comment on sculpte la lumière. De ce point de vue, je trouve d'ailleurs que la répartition des tâches dans une équipe française est plus logique. Laisser la responsabilité à l'équipe électro de gérer tous les accessoires (drapeaux, mamas, cadres...) qui permettent de construire concrètement la lumière... C'est quand même beaucoup plus simple que de le déléguer, comme aux USA, à l'équipe machinerie !

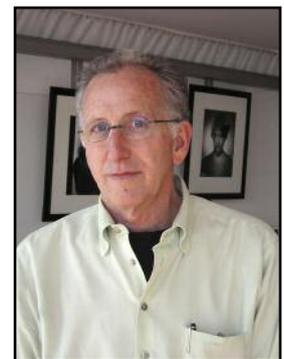
*Le poste américain du " gaffer " est-il, peut-être, le plus propice à l'apprentissage du métier d'opérateur ?*

Oui, c'est certain. Notamment à cause de la relation très forte qu'il y a souvent sur un film entre le metteur en scène et le chef opérateur. Cette situation force naturellement l'opérateur à se reposer sur une personne de confiance qui soit capable de gérer tous les aspects techniques de la lumière, quelqu'un qui soit littéralement capable de penser aux mêmes choses que lui, de faire les mêmes choix sans même parfois avoir à le signaler. En tant que " gaffer ", j'ai eu personnellement l'immense chance de travailler avec plusieurs opérateurs exceptionnels, tant sur le plan humain que sur le plan artistique. Quand ces personnes ont pris leur retraite, ou ont disparu comme Conrad Hall, j'ai été vraiment tenté de m'arrêter. C'est l'opportunité donnée par Clint qui m'a soudain fait réaliser que je pouvais faire un nouveau départ. Son pouvoir a permis notamment de faire tomber les barrières syndicales, très fortes aux Etats-Unis, qui empêchent normalement un gaffer de signer l'image d'un film de studio.

Ça me fait penser à une blague qui traîne à Hollywood au sujet de Malpaso, la société de production d'Eastwood. « Il vous faut dix ans avant de rentrer dans leur clan, et dix secondes pour en sortir ! » En ce qui me concerne on pourrait dire « jusqu'ici tout va bien ! »

*Comment se passe un tournage avec Clint Eastwood ?*

L'organisation du travail sur ses films est en rupture avec la tradition hollywoodienne. Clint se repose sur un petit groupe de gens en qui il a confiance, et tout le monde peut avoir son mot à dire sur le plateau. C'est une sorte de hiérarchie assez plate, sans protocole ni règles séculaires. L'autre particularité est liée à son statut de star et sa capacité unique de chef d'équipe. Il est un des rares cinéastes à pouvoir planifier avec certitude 9 mois à l'avance, l'avancement de



Tom Stern, ASC

Photo Jean-Noël Ferragut

*\* Green Light  
Littéralement  
feu vert, accord*

ces projets. « Le Green Light\* » n'étant pas un problème pour lui, ça lui permet de préparer très méticuleusement, de réserver son équipe, et à la fin de tourner des films pas chers qui rapportent toujours de l'argent au studio. Prenez l'exemple des Lettres d'Iwo Jima : qui d'autre que lui serait capable d'aller vendre au patron de chez Warner un film de guerre troglodyte sur des soldats japonais entièrement dialogué en nippon ! Bien entendu, c'est parce que les gens du studio ont confiance en lui, et savent qu'il va ramener un film à 20 millions de dollars tournés en 33 jours...

*Pensez vous qu'il puisse y avoir un autre cinéaste qui pourrait un jour se rapprocher de ce qu'il représente à Hollywood ?*

A vrai dire, il y a très peu d'autres personnes à Hollywood qui peuvent me faire penser au trajet et à ce que représente Clint Eastwood. Peut-être Warren Beatty ou Robert Redford d'une certaine manière... Mais ce sont des personnes plus cérébrales. Et ils ne semblent pas partager la même joie radieuse et communicative que peut avoir Clint sur un plateau. Sa simplicité, son refus du luxe – hérité de sa petite enfance pendant la dépression – et sa sincérité participent énormément à la force de ses films. Parmi les nouvelles générations, peut-être Georges Clooney pourra-t-il se diriger un jour sur ses pas. Quoi qu'il en soit, Clint me surprend en permanence par sa vitalité et son enthousiasme. Bien qu'il soit encore plus âgé que moi, je le vois bien continuer à faire ce métier pendant au moins dix à vingt ans...

*Quel est votre sentiment en tant que président du jury de la CST pour ce 60<sup>e</sup> Festival de Cannes ?*

Ce prix de la CST est passionnant. Il représente exactement un point de convergence entre la technologie et l'artistique. En tant que fils d'ingénieur aéronautique, j'ai cette sorte de prédisposition génétique à admirer la technique... Bien que les " 60's " soient passées par là, me détournant à cette époque de l'héritage familial au profit du cinéma, je reste persuadé de l'importance de la science et les techniques dans l'artistique. D'ailleurs, Hollywood ne s'est pas trompé en baptisant littéralement l'institution des Oscars « l'Académie cinématographique des arts et sciences ». Pouvoir se réunir à Cannes autour d'œuvres du monde entier et échanger son point de vue sur ce langage cinématographique universel, c'est pour moi un honneur ainsi qu'un très grand plaisir.

*Vous vous apprêtez également à venir tourner en France...*

Etant marié à une Française, et passant un certain temps chaque année dans

notre maison du Gers, je suis très content d'avoir été choisi par Christophe Baratier (*Les Choristes*) pour diriger l'image de son deuxième film *Faubourg 36*. Ce sera mon premier film français en tant qu'opérateur, même si la majeure partie du tournage devrait se passer en décors à Prague où Jean Rabasse va recréer un quartier parisien de l'entre-deux-guerres. Pour résumer très rapidement le sujet du film dans le plus pur style hollywoodien, je dirais – en blaguant – que c'est un peu " le Front populaire rencontre *Les Enfants du paradis* ". Avec comme personnage principal une jeune chanteuse débarquant dans le Paris de 1936. Un projet mêlant un côté comédie musicale très optimiste et un second plan dramatique beaucoup plus noir. La joie des congés payés laissant bientôt place à la tragédie en marche de la deuxième guerre mondiale...

.....

► **Le bonheur est dans les champs...** par Jean-Noël Ferragut

Il existe toutes sortes de jurys, des plus prestigieux aux plus humbles. Ceux qui décernent des prix en or, en forme de palme ou de caméra, ou encore ceux qui honorent un artiste maîtrisant mieux que quiconque sa technique...

A mille lieues du feu des projecteurs braqués ces derniers temps sur la Croisette, quoi de plus réjouissant que de faire connaissance, en une trentaine de minutes au sein de l'un des trois jurys d'oral, de quelques-uns des meilleurs candidats du concours d'entrée à l'ENS Louis-Lumière.

Et comment ne pas résister au plaisir de vous faire partager leur enthousiasme tout d'abord, la façon dont ils savent déjà vous parler, en fonction d'un décor, de mise en scène et d'image, de lumière et de la manière dont ils la mettraient en œuvre, le profit qu'ils ont su tirer d'expériences occasionnelles passées, la grande maturité dont ils font preuve à leur âge, la réflexion sereine qu'ils portent sur le métier qu'ils envisagent d'exercer, celui de " chef opérateur " pour la plupart, bien que certains lorgnent ouvertement la réalisation.

Trois d'entre eux ont fait l'unanimité, tous jurys confondus. Parmi eux, deux étaient des jeunes femmes, d'une manière générale plus à l'aise et sûres d'elles que leurs camarades masculins... Cerise sur le gâteau et sans s'être donné le mot, nous avons respecté la parité, de bon aloi ces temps-ci, et intégré huit filles et huit garçons... Grâce au moins à ces trois-là, la relève est assurée. A l'occasion, si l'on vous sollicite, n'hésitez pas. Prenez, par exemple, le RER A en direction d'un parc d'attractions qui évoque un grand nom du dessin animé et descendez à Noisy-Champs. Là-bas, alors que vous ne vous y attendez pas, vous découvrirez une des formes simplissime du bonheur...

.....

► **L'APC** propose deux grilles de salaires en fonction de l'économie des films. Une grille majorée de 30 % par rapport à une grille socle concerne tous les films de plus de 5 M d'euros et les films publicitaires. La grille socle concerne les films d'un budget inférieur. Le texte de la nouvelle convention limite également le recours aux stagiaires. Surtout, il en appelle au CNC, garant de la validité de ses règles. Les organisations syndicales donneront leurs réponses à ces propositions d'ici au 30 mai, date de la prochaine réunion de la commission mixte paritaire, sous l'égide du ministère du Travail.

Soucieux d'un maintien du dialogue entre chacune des organisations, Eric Altmayer, président de l'APC, accompagne ces propositions d'une lettre ouverte (*que vous pourrez lire en annexe, NDLR*) aux salariés de la production cinématographique et à leurs organisations syndicales.

## ► Le SPI

Dans le cadre de la négociation sur la Convention collective de la production cinématographique, le Syndicat des Producteurs Indépendants a adressé, il y a quelques jours, sa première proposition autonome de salaires aux syndicats de salariés de la Commission mixte paritaire, avec trois niveaux de rémunérations. Le SPI propose un dispositif obligatoire permettant de garantir à tous les salariés et sur tous les films un salaire minimum conventionnel applicable pour une semaine de 39 heures et souhaite que le barème de référence actuel des rémunérations devienne le barème minimum obligatoire pour tous les films ayant la capacité économique à assurer ces rémunérations. Il propose par ailleurs la création de deux niveaux minimums supplémentaires, à un niveau inférieur, s'établissent en fonction de critères objectifs contrôlables en amont et que les producteurs ne contribuent pas à fixer : à savoir en fonction de préachat TV et d'investissements de Sofica. Les barèmes s'établiraient pour des films d'un montant inférieur ou égal à 2,5 millions d'euros et pour ceux de 1,5 million d'euros ou moins.

## ► Les techniciens s'associent pour peser dans la discussion sur la convention collective cinéma, qui les oppose actuellement aux producteurs

L'Association des décorateurs de cinéma (ADC), l'Association française des assistants réalisateurs (AFAR), l'Association française des directeurs de la photographie cinématographique (AFC), l'Association française des cadres de fiction (AFCF), l'Association française des régisseurs (AFR), l'Association des responsables de la distribution artistique (Arda), Les Monteurs associés (LMR) et Les Scriptes associés (LSA) se rassemblent pour mieux défendre leurs droits. « Nous savons que des améliorations sont

indispensables dans l'organisation de notre travail et nous voulons, nous les salariés du cinéma, que notre voix soit entendue dans la négociation entre les syndicats d'employés et de producteurs. »

*(Lire également en annexe la lettre ouverte à l'APC par Les Monteurs associés, NDLR)*

► **Le SNTPCT** réagit aux propositions faites par les syndicats de producteurs. Il dénonce la position des producteurs sur la rémunération minimum et les récentes grèves. Sur les propositions de grilles de salaires variables en fonction du budget des films, grilles proposées par l'APC et le SPI notamment, il estime les positions des producteurs contraires au Code du Travail qui précise « qu'à travail égal, salaire égal ».

Le syndicat de techniciens regrette notamment que les producteurs « ne demandent pas au CNC d'instituer une ligne de crédit ou de réorienter l'utilisation que constituent les montants du soutien généré par l'exploitation des films étrangers », propositions faites par le SNTPCT. Face à ces différentes positions, « il n'y a d'autre choix, d'autre solution que l'action de grève pour imposer le respect de nos métiers et de nos conditions de vie sociale et professionnelle ». Stéphane Pozdrec, délégué général du syndicat, souligne que, selon le calendrier prévu, une première réunion paritaire aura lieu le 30 mai et une seconde le 15 juin.

*Le Film Français, mai 2007*

.....

► **De retour du festival Vision du réel de Nyon** par Jimmy Glasberg

Après une première présentation à Beaubourg lors de la dernière Nuit Blanche, les "PUMs" trouvent donc place sur un grand écran.

Invité au festival Vision du réel à Nyon, au bord du lac Léman en Suisse, j'ai présenté mes "PUMs". Projetés en boucle, en introduction des films en compétition, dans une salle de 350 places.

La citation du philosophe David Hume « La répétition ne change rien dans l'objet, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui le contemple » apparaît sur l'écran en préface.

*Le PUM, comme je l'ai déjà exposé ici précédemment, est un plan séquence réalisé avec une caméra poing numérique de poche, j'utilise un appareil photo canon Ixus à carte mémoire. Le PUM est une entité filmique à l'état brut, c'est-à-dire sans montage ni son additif. Il se visionne en boucle et c'est la répétition qui lui donne son authenticité.*

**Dimension3 expo**

*1<sup>er</sup> forum international de l'image 3-D relief, s'est déroulé à l'Espace des Arts de Chalon sur Saône du 5 au 7 juin 2007. Un cycle de conférences, exposition, démonstrations et projections étaient au programme de cet évènement.*  
[www.dimension3-expo.com](http://www.dimension3-expo.com)

**Nominations:**

***Christine Albanel,***

*51 ans, agrégée de lettres modernes, nommée ministre de la Culture et de la communication, porte-parole du gouvernement, a mené l'essentiel de sa carrière dans l'ombre de Jacques Chirac dont elle fut l'une des "plumes", avant de présider aux destinées du château de Versailles depuis juillet 2003.*

***Mathieu Gallet***

*a été nommé, vendredi 1<sup>er</sup> juin, conseiller pour l'audiovisuel au cabinet de la ministre de la Culture et de la Communication. Le nom de François Hurard, actuel directeur du cinéma au CNC, circule pour le poste de conseiller cinéma. Le Film Français, 4 juin 2007*

Dans le catalogue de présentation du festival Bertrand Bacqué, théoricien, critique et enseignant genevois écrit :

**Psychanalyser Un Monstre. Particule Unifiée Mondiale, Pulsion Ultra Minimaliste. Procédé Utile Media. Panorama Universel Mouvant.**

Un " PUM ", c'est un peu tout cela. Un pied de nez, à l'heure des appareils numériques ou des caméras incluses dans les téléphones portables. Quelque chose d'à la fois très primitif et très moderne. Un jeu visuel ultra-minimaliste et une prise de position sur l'art de filmer. Une réflexion sur le temps et une forme de gag visuel....

La maîtrise du PUM suppose une véritable pensée du plan-séquence et du geste cinématographique. En somme, il est le fruit apparemment désinvolte d'une pratique savante... C'est avant tout une expérience très sérieusement ludique ... La " caméra poing ". Non pas la " caméra stylo " dont rêvait Alexandre Astruc dans les années cinquante, autrement dit la caméra idéale du romancier, mais caméra poing, comme un coup de poing, prolongement du corps beaucoup plus que de l'œil ou de l'esprit. Jamais le geste de filmer n'a été plus incarné, plus physique, plus matériel. C'est aussi un geste esthétique puisqu'il s'agit de maîtriser le temps autant que le mouvement, c'est-à-dire le plan séquence, la boucle, la répétition. Comme dans la musique répétitive, l'unité sera chaque fois identique mais la séquence chaque fois différente. Enfin, il s'agit de trouver le lieu de la coupe, ou plutôt de la " collure ", de la suture. Parfois même, elle est invisible. "

Je tiens à remercier ici mon ami Roger Ikhlef qui a su ajuster ces plans séquences pour trouver la suture à l'image près.

Au cours de mon séjour à Nyon, j'ai eu le plaisir de rencontrer Alain Cavalier devenu un " Filmeur " hors pair avec qui j'ai pu échanger quelques idées sur l'artisanat cinématographique.

Je vais continuer à présenter ces Pulsions Ultra Minimalistes en souhaitant trouver bientôt les moyens de les exposer dans des écrans plats avec mémoire intégrée que l'on pourra accrocher au mur comme des tableaux animés.

Peut-être une renaissance de l'origine du cinéma, un hommage aux Opérateurs Lumière.

**► Cinémathèque : Rencontres journée d'études Eclair**

Judi 14 juin 2007

Le 22 avril 1907, la société française des films L'Eclair voyait le jour. En s'appuyant sur des studios et des laboratoires techniquement à la pointe, situés à Epinay-sur-Seine, Eclair devint rapidement la troisième société

française de production au monde, après Pathé et Gaumont.

Cent ans après, les studios et les laboratoires du groupe Eclair existent toujours, mais se sont développés et étendus au numérique. Ces dernières années, Eclair a développé en effet une chaîne numérique : postproduction, montage, son, création d'effets spéciaux, restauration, étalonnage, création de master... Pour la première fois depuis son installation à Bercy, la Cinémathèque organise une Journée d'études : interventions d'historiens et de professionnels du cinéma, avec projections d'extraits de films Eclair, de documents et de dessins...

Au programme :

- De 10 à 13 heures : Ouverture par Laurent Manonni et Bernard Benoliel (Cinémathèque française)

Interventions de Marc Sandberg (historien), Francis Lacassin (historien), Valérie Vignaux (enseignante), Pascal Laurent (directeur du département effets spéciaux d'Eclair) et Frantz Delbecque (directeur recherche et développement des laboratoires Eclair)

- De 14h30 à 17h30 : Interventions de : Laurent Le Forestier (historien), Thierry Forsans (directeur général du groupe Eclair), Jean-Pierre Neyrac (directeur général adjoint de GTC et dirigeant du groupe Centrimage), Pierre Lhomme (directeur de la photographie), Thierry Lefebvre (historien), Laurent Mannoni (Cinémathèque française), Jean-Pierre Beauviala (ingénieur et inventeur).

- A 20 heures, en salle Henri Langlois, projection de *L'Armée des ombres* de Jean-Pierre Melville, photographié par Pierre Lhomme, un film restauré par StudioCanal et les Archives Françaises du Film du CNC aux laboratoires Eclair.

### ► Songes d'une nuit DV

8<sup>es</sup> Rencontres internationales, organisées par Altermédia, autour du film d'essai numérique, du 13 au 19 juin 2006 à Paris et en Seine-Saint-Denis.

Pour la huitième année, les Songes d'une nuit DV proposent, comme chaque année, un panel de films inédits en salle, produits en Belgique, France, Afrique, et s'ouvrent cette année à la cinématographie d'Israël, de Palestine et du Liban. Elles aborderont le thème : « Le cinéma est-il un outil de transformation sociale ? » dans le cadre d'une table ronde réunissant cinéastes, journalistes, critiques et sociologues.

Les trois sections présentées, longs métrages, courts métrages et films documentaires, feront l'objet d'une compétition primée par trois jurys composés de personnalités et de professionnels des arts et techniques du cinéma, des institutions culturelles et des médias spécialisés.

Dans le cadre de Songes d'une nuit DV, Altermédia renouvelle également sa

### Les 100 ans d'Eclair

*À l'occasion du centenaire d'Eclair, une exposition se tient jusqu'au 24 juin à la mairie d'Epinay-sur-Seine. Organisée par la ville sous la houlette de Marc Sandberg, cette exposition retrace, depuis 1907, l'histoire des Films l'Eclair, des studios, des ateliers de fabrication de caméras et des laboratoires photochimique et numérique.*

*Mairie d'Epinay-sur-Seine  
hall principal  
1-3, rue Quétingy*

### Molières 2007

*Le 14 mai dernier, lors de la 21<sup>e</sup> cérémonie de remise des Molières 2007, Stéphanie Daniel s'est vu remettre le Molière du meilleur créateur lumière pour *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, mise en scène de Bruno Podalydès. Etaient également nommés, Laurent Béal pour *Marie Stuart* de Wolfgang Hildesheimer, mise en scène de Didier Long et André Diot pour *Blanc d'Emmanuelle Marie*, mise en scène de Zabou Breitman.*

Songes d'une nuit DV  
Programme et lieux des  
Rencontres disponibles  
sur le site  
[www.altermedia.org](http://www.altermedia.org)

Bourse d'aide au développement de long métrage qui soutient les projets de fiction de deux jeunes réalisateurs, après présentation devant un jury de professionnels. La candidature est ouverte aux réalisateurs issus de Belgique, France et Afrique francophone, ayant déjà réalisé au moins un court métrage de fiction.

Altermédia, association professionnelle créée en 1987, centre de ressources du long métrage et école alternative de cinéma depuis 1997, initiatrice de la manifestation, organise à l'occasion de cette 8<sup>e</sup> édition une leçon magistrale de cinéma autour d'une « Histoire du Cinéma Numérique ».

► **Agnès Godard** est nommée aux David di Donatello (l'équivalent italien des César) pour *Golden Door* d'Emanuele Crialese

Les directeurs de la photo Alessandro Pesci pour *N - IO E Napoleone*, Luca Bigazzi Igazzi pour *L'Amico di famiglia*, Fabio Zamarion pour *La Sconosciuta* et Fabio Olmi pour *Centochiodi* sont également nommés.



► **La fémis**

Le réalisateur Claude Miller a répondu favorablement à la proposition de prendre la présidence de La fémis. Marc Nicolas, à la tête de la célèbre école de cinéma, vient d'officialiser cette nomination. Claude Miller remplacera Patrice Chéreau parti en mars dernier, deux mois après sa prise de fonction, pour des raisons d'emploi du temps surchargé.

► **L'ENS Louis Lumière**, en collaboration avec la Fédération Française de Tennis (FFT) a réalisé une cinquantaine de portraits photographiques lors des Championnats Internationaux de Roland Garros (27 mai - 10 juin 2007).

Pour la première fois dans l'histoire de Roland Garros, les Internationaux de France proposent en 2007 une dotation identique aux joueuses et aux joueurs, en simple comme en double.

A cette occasion, la FFT a souhaité organiser une exposition photographique ayant pour thème les femmes.

Les portraits sont réalisés par des étudiantes de la section photographie de l'ENS Louis Lumière, encadrées par Roland Ménégon et Romain Bachy, enseignants de l'école.

Ils sont exposés dans l'enceinte même du stade Roland Garros, mis en ligne sur le site Internet dédié au Tournoi ([www.rolandgarros.com](http://www.rolandgarros.com)) et sur le site de l'Ecole ([www.ens-louis-lumiere.fr](http://www.ens-louis-lumiere.fr)).

## ► Production télévisuelle et cinématographique en 35 mm / 2 perfos

*Une expertise de Bernard Cassan, directeur de la photographie*

Depuis quelques mois est réapparu avec le développement de la caméra Pénélope d'Aaton, le concept technique du tournage en 35mm/2 perforations. L'arrivée de la Penelope relance le débat sur les solutions de tournage de film de télévision adaptées à l'arrivée du format de diffusion Haute définition. Bernard Cassan, directeur de la photographie et membre de la CST, Département Image prise de vues (groupe S16) avait déjà évoqué en octobre 2005 son intérêt pour le format 35/2perfs.

*« Le 35/2perfs est une solution nouvelle pour les productions télévisuelles destinées à la TVHD. Les producteurs qui désirent constituer pour leur avenir un patrimoine durable de téléfilms en haute résolution peuvent ainsi faire face à la nouvelle stratégie commerciale des chaînes et à la fois confirmer leur capacité " d'entreprendre " au niveau international. Bien entendu cette nouvelle filière, issue du fameux " Techniscope " de l'année 1954 délaissé pour sa complexité de distribution, est relancée aujourd'hui grâce aux avantages techniques de la postproduction en haute résolution non compressée. Cela n'empêche pas que le 35/2perfs est aussi une solution adaptée aux productions de long métrage au format 2,40:1 bénéficiant d'une utilisation d'optiques non-anamorphiques et jouissant actuellement d'une filière postproduction numérique HD avec transfert sur film. »*

### **Pourquoi utiliser du 35/2 perf. sur une production télévisuelle ?**

L'effervescence en technologie numérique haute définition s'est considérablement accentuée en postproduction : les télécinéma (transfert du film vers la vidéo standard : bêta numérique) ou téléscaan (transfert du film vers la vidéo haute définition) ont considérablement amélioré la capture du négatif S16 et 35 mm, tout comme la console d'étalonnage qui calcule les données en temps réel et véhicule les fichiers sur bande HDcam SR ou sur disque dur non compressé en 4:4:4 RVB 10 bits les données " natives " d'étalonnage en vue d'une mastérisation finale haute résolution. De ces observations rapides et de fait découle une filière remarquable pour la production télévisuelle celle d'exploiter le 35 mm sur une obturation en 2 perforations. Si nous reprenions, aujourd'hui, le concept Techniscope basé sur une fenêtre au format Scope 2,35 (maintenant c'est le format 2,40:1) et dont la caméra fonctionne sur une obturation en mode 2 perforations, il apparaît une suite d'avantages techniques et artistiques ainsi que des aspects commerciaux qu'il nous semble important d'énumérer en vue d'un essor de la qualité visuelle d'une TVHD ambitieuse.

## Avantages Techniques

Augmentation de la surface du négatif de coef. 2,035 par rapport au S16 :

Grâce à un télécinéma 2 K Spirit Data commutable aujourd'hui en option 2 perfs, il permet une capture au format 1,78 et offre la résolution optique maximale de l'image 16/9 soit 2 073 600 pixels.

<i>Taille de la cible 35/2p</i>	<i>en 1,78</i>	<i>=</i>	<i>16,91 x 9,35</i>	<i>soit 158,108 mm<sup>2</sup></i>
<i>Taille de la cible S16</i>	<i>en 1,78</i>	<i>=</i>	<i>11,76 x 6,61</i>	<i>soit 77,733 mm<sup>2</sup></i>

**Conséquences :** L'augmentation de la surface d'impression sur le négatif 35 mm et l'accroissement de la dynamique " native " des capteurs du télésca magnifient une quantification 4:4:4 RVB 10b du signal image révélant une gamme de gris reproductibles bien plus étendue (soit 1 024 valeurs de gris en 10 bits par couleur primaire contre 256 en 8 bits) . Ce sur échantillonnage des couleurs donne un rendu plus " riche " du nuancier des couleurs et grâce à une haute résolution, l'image atteint une ampleur artistique qui ne risque plus d'être affectée d'artéfacts visuels en luminance et en chrominance. En utilisant la caméra au format Techniscope 2 perforations, nous conservons la fenêtre d'impression 2,40 et nous avons seulement besoin que d'un dépoli au tracé 1,78 pour cadrer les scènes. Cela nous offre en plus une possibilité supplémentaire de pouvoir recadrer éventuellement au TC l'image sur un côté ou encore pour un producteur d'envisager, a posteriori, une sortie salle au format de son choix comme le 1,85 ou 2,35.

## Avantages à la prise de vues

- Economie de la pellicule 35 mm de 50 %

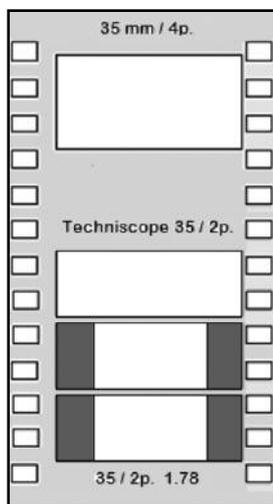
Une boîte de 122 m donne, en 35/2p, une autonomie de 8'30 contre 4'15. Une boîte de 300 m donne, en 35/2p, une autonomie de 21'20 contre 10'40.

En conséquence une économie se dégage sur toute la filière achat bobine-développement, additionnée d'une réduction du temps chargement-déchargement et la possibilité artistique pour la réalisation de bénéficier d'un plan séquence à durée plus longue. Mais aussi moins de chutes donc moins de pertes encore qu'en 3 perforations.

- En tournage :

Utilisation d'une caméra 35 mm (au pas 2 perforations) avec une ergonomie simple et tous les avantages d'une série complète d'optiques à haut pouvoir séparateur avec une diagonale de 27,2 mm ainsi que des accessoires multiples comme une vidéo HF de qualité pour la mise en scène.

Possibilité pour la direction de la photographie de pouvoir travailler l'image dans un rapport de qualité technique (meilleure fixité de l'image) et artistique plus élevée et d'accroître la fiabilité du négatif au développement et à son essuyage. Fait important le bruit caméra est aussi en diminution grâce au mouvement 2perfs.



### la fenêtre Techniscope

*Un format 2,40*

*(22,50 x 9,35) = 208,278mm<sup>2</sup>*

*Dans cette même fenêtre,*

*en gardant la hauteur*

*de fenêtre 9,35,*

*nous pouvons inscrire*

*une autre fenêtre*

*d'enregistrement*

*au format 1,78 dit 16/9.*

► **Meduzot** d'Etgar Keret et Shira Geffen, photographié par Antoine Héberlé  
« Il y a deux ans, Amir Harel, le coproducteur israélien de *Paradise Now*, que j'étais alors en train d'étalonner, m'a donné rendez-vous à Cannes pour me présenter le projet de *Meduzot (Les Méduses)*.

Il recherchait un opérateur étranger pour filmer la ville de Tel-Aviv avec un regard " différent ", me dit-il.

Le scénario, son ton et sa fantaisie m'ont tout de suite séduit.

Shira Geffen en est l'auteur. Elle est actrice et metteur en scène de théâtre, et a coréalisé le film avec son mari Etgar Keret, talentueux écrivain dont on peut lire certaines œuvres traduites en français et publiées chez *Actes Sud* pour ceux que ça intéresserait.

Les méduses sont ces créatures aquatiques ballottées malgré elles au gré des courants. *Meduzot*, ce sont trois histoires croisées, un peu " à la Skolimovski " ou " à la Losseliani ", qui racontent la dérive de deux jeunes femmes et d'un couple dans la ville de Tel-Aviv. Chacun retrouvera finalement la terre ferme, plus ou moins en douceur.

Comme pour tout premier film, les doutes étaient nombreux, les discussions longues et souvent drôles avec mes deux interlocuteurs. La préparation a duré 5 semaines, décalant plusieurs fois le début du tournage. En effet, bien des problèmes de plan de travail devenaient inextricables à cause d'une période intense de fêtes religieuses. C'est un peu comme si nous avions voulu commencer à tourner en France le 23 décembre avec les ponts du mois de mai en janvier... Il a bien fallu se rendre à l'évidence et couper le tournage en deux parties : 5 semaines plus une six mois plus tard.

Les demandes de Shira et Etgar ont pris forme petit à petit en travaillant le découpage sur le papier. Il s'agissait de leur premier film et pour certaines séquences, Shira avait une vision très précise de ce qu'elle voulait. J'y ai perçu l'influence de son travail sur la scène : souvent des plans fixes, face au décor, proches de la symétrie, avec une mise en place précise des comédiens qui évoluent dans le cadre. Pour d'autres séquences, il semblait soudain que tout devait être à l'image et la confiance en le hors-champ était vacillante. Je dirais qu'alors le champ contre-champ s'imposait un peu trop vite. Shira redoutait un peu les mouvements de caméra, alors qu'Etgar les appréciait davantage... discussions, discussions.

La confiance s'est très vite installée entre nous, et il m'a fallu faire preuve de retenue pour les laisser exprimer leurs visions du plan avant d'exposer la mienne. En tout cas j'ai été impressionné par leur aptitude à vite maîtriser les outils du cinéma pour figurer leur univers. Pour ce qui est de la lumière, Etgar et Shira ne m'ont donné que très peu d'indications. Nous avons regardé des

photos et des reproductions de tableaux, mais d'avantage pour définir un climat général du film que pour chercher une texture particulière à l'image. Les ambiances sont proches du naturel, mais avec une pointe d'artifice pour que les décors naturels de Tel-Aviv prennent un léger aspect "studio" ou théâtral. Je me suis attaché à découper des morceaux de la ville pour les utiliser un peu comme des toiles de fond, et empêcher toute reconstruction d'ensemble de la cité.

J'ai eu le bonheur de retrouver la rigueur et l'humour de mon assistant sur *Paradise Now*, Ehab Assal, et de construire une vraie complicité à la lumière avec mon "gaffer" Micki Bardugo.

L'effervescence de Tel-Aviv et l'énergie créative que dégage sa jeunesse sont enthousiasmantes. Néanmoins, je n'ai pu me défaire de la tristesse de savoir mes anciens camarades d'équipe de *Paradise Now* toujours prisonniers de leurs "territoires" à quelques kilomètres de là. Amir Harel de Lama Films et Yaël Fogiel des Films du Poisson s'attachent à défendre des projets sensibles et audacieux. Leur présence et leur travail à Tel-Aviv comme à Paris sont rassurants. *Meduzot* a été tourné en 35 mm avec une caméra Moviecam Compact, une série Zeiss Ultraprime, un zoom Cooke Varotal 25-250 mm MK II, et les pellicules Kodak 5218 et 5205. Sans traitement particulier chez Eclair. Etalonné par Patrick Delamotte. »

#### Sur les écrans depuis mai

► **Une vieille maîtresse** de Catherine Breillat, photographié par Yorgos Arvanitis

*Adapté d'un roman de Barbey d'Aurevilly, Une vieille maîtresse se passe en 1835. Passion, amour, trahison, les corps s'enchevêtrent et se tuent ; le feu, le sang, la chair... Yorgos Arvanitis nous parle très librement de sa quatrième collaboration avec Catherine Breillat.*

*Yorgos, que penses-tu de ton travail sur ce film ?*

Tout d'abord, je tiens à dire que je ne suis jamais satisfait de mon travail. J'ai toujours l'impression que je pourrais faire mieux et ma conviction est que « le bien est l'ennemi du mieux ». Je finis par être satisfait si le réalisateur l'est. N'oublions pas qu'un réalisateur fait appel à nous pour traduire en image ce qu'il imagine, pour retrouver sur l'écran les images qu'il a dans la tête.

Il y a souvent une divergence concernant l'image entre le réalisateur et le directeur de la photo. Heureusement d'ailleurs, car c'est comme ça qu'on avance, c'est grâce à nos divergences que la création photographique peut exister pour le film.

*Donne-nous un exemple précis...*

Pour une des scènes d'amour, je voulais faire une lumière traduisant l'effet des flammes de la cheminée, une ambiance assez contraste, de pénombre ; mais Catherine voulait voir les corps, j'ai du me diriger vers une lumière plus à plat, plus lisse, moins chaude et moins à effet. De même pour une séquence qui débute en aube, la caméra est à l'intérieur, je voulais légèrement bleuter l'extérieur, mais elle voulait que tout soit blanc...

*Tu as eu également d'autres contraintes, de décor, de lumière en extérieur...*

Le tournage sur l'île de Bréhat comportait la contrainte des véhicules que l'on ne peut pas amener sur l'île. Alors j'ai tout fait avec des réflecteurs. Nous avons jonglé avec le temps, il fallait du gris car les scènes se passent en hiver et nous avons eu surtout du soleil avec une mer parfaitement bleue... Nous avons tourné aussi aux Archives nationales, là il ne fallait rien toucher, il a fallu imaginer un système de cadre en aluminium avec des boules chinoises à l'intérieur que l'on a fixé sur les lustres.

*(photo ci-contre, NDLR)*

*Et pour cette scène avec les personnages dans le miroir, comment as-tu déjoué ces contraintes ?*

Comme je ne pouvais rien accrocher, ne pas toucher aux murs, et qu'en plus tout se voyait dans le miroir, j'avais une sorte de petite grue sans contre poids avec une perche sur laquelle nous accrochions 4 ou 6 boules chinoises. Les bougies étaient des bougies double mèche et j'avais installé sur la table deux petits tubes, genre Kino, mais ce sont des tubes que l'on installe dans les cuisines, qui ont la même température de couleur que les bougies. J'ai rajouté une gélatine magenta pour couper le vert.



Installation d'un cadre en aluminium, tournage d'*Une vieille maîtresse* de Catherine Breillat

*Tu as cadré le film ?*

Oui, je cadre toujours, j'ai l'habitude d'éclairer à travers l'objectif. Je fais une répétition puis j'éclaire. Je n'ai pas besoin de répéter le mouvement même s'il est difficile. Je suis maniaque avec le cadre alors c'est plus simple si c'est moi qui le contrôle !!!

*Quelques précisions techniques supplémentaires ?*

La caméra était une Arri 535, les objectifs, des Ultra Prime (matériel pris à l'étranger). La pellicule Kodak 200T 5274 pour les extérieurs jour et la Fuji Eterna 500T pour les intérieurs jour et nuit.

Je tiens à remercier vivement mon équipe électrique et machinerie qui est restée près de moi jour et nuit, attentive et solidaire – chef électro : Emmanuel Thierry, chef machino : Laurent Bourlier.

*Propos recueillis par Brigitte Barbier pour la " Une " quotidienne cannoise du site de l'AFC.*

► **Tehilim** de Raphaël Nadjari, photographié par Laurent Brunet

*Raphaël Nadjari et Laurent Brunet ont travaillé pour la première fois ensemble en 1998. Pour Raphaël, un premier film en tant que réalisateur, pour Laurent un premier film en tant que directeur photo. The Shade sera sélectionné au festival de Cannes, à Un Certain Regard.*

*Nous retrouvons cette année ce tandem, qui, ne s'étant plus quitté depuis, se retrouve sur la Croisette pour ce cinquième film Tehilim (Les Psaumes). Entièrement tourné à Jérusalem, en hébreu, Tehilim raconte la disparition mystérieuse d'un père, qui laisse sa famille face à elle-même.*

*Laurent, c'est le cinquième film que tu tournes avec Raphaël, peux-tu nous parler de ce réalisateur singulier ?*

Nadjari est un cinéaste qui pose des questions essentielles sur la vie, la religion. A travers son questionnement, il m'apparaît comme un cinéaste universel. Il est en recherche perpétuelle, avec *Telihim* il pose son désir de rassembler, il questionne les contradictions entre l'orthodoxie et le traditionalisme. Il voudrait trouver un compromis sans jamais donner de solutions.

*Et concrètement, comment travaille-t-il ?*

Raphaël Nadjari part souvent d'un récit simple, sans dialogues écrits. L'improvisation joue un rôle essentiel dans sa mise en scène avec les acteurs. Le scénario évolue tous les jours, toutes les minutes. Il évolue au tournage, au montage, jusqu'à la fin. Chaque étape est une écriture du film. C'est dans cette forme que son cinéma se crée. Les contraintes économiques, de temps (vingt jours de tournage), de moyens, nous impliquent nécessairement tout entier avec le film bien au-delà de sa simple " construction ". C'est peut-être dans ces limites que nous y trouvons une certaine forme de liberté

*Peux-tu nous décrire vos choix techniques et nous expliquer comment cela s'est passé sur le tournage ?*

C'est mon cinquième film avec Raphaël Nadjari, et je crois lui faire suffisamment confiance pour me libérer de la technique. Nous avons passé très peu de temps en préparation (7 à 8 jours) et, bien entendu, aussi peu pour les repérages. Je suis

souvent arrivé au moment du tournage sur des lieux que je n'avais jamais vus. Pour *Tehilim*, nous avons choisi de tourner en petite équipe et à l'épaule, le besoin de mobilité étant primordial dans le travail d'improvisation. Le langage se cherche et se trouve au fur et à mesure des jours tournés.

Nous avons essayé de trouver une manière simple de filmer toujours en travaillant le plan dans sa durée et de garder une intimité avec les comédiens. La caméra portée devient plus instinctive, moins évidente. Je me déplaçais à l'intérieur même des séquences sans jamais interrompre le jeu des acteurs pour avoir une couverture en plans larges et serrés.

Comme sur *Avanim*, son premier film en Israël, nous avons tourné en HD. Un choix économique plus que technique au départ.

Notre choix s'est donc porté sur une caméra Sony F900 équipée d'un Pro 35 et d'une série Zeiss grande ouverture. Notre désir était de retrouver, pour cette histoire, une image plus ronde, plus chaleureuse que ce que propose la vidéo. Je dois dire que le Pro 35 nous a beaucoup aidés, mais cet outil comporte des contraintes techniques que j'ai très certainement sous-évaluées pour un film de fiction. Perte de 2 diaps et 1.3 d'ouverture tout le long du tournage...

C'est une image parfois fragile, sans compromis, un choix que nous assumons complètement.

*Propos recueillis par Brigitte Barbier pour la " Une " quotidienne cannoise du site de l'AFC.*

### Sur les écrans en juin

► **Roman de gare** de Claude Lelouch, photographié par Gérard de Battista

Sortie le 27 juin 2007

Avec Dominique Pinon, Fanny Ardant

*Roman de gare est le 40<sup>e</sup> film de Claude Lelouch en 50 ans de carrière. Il s'inscrit dans le paysage cannois de l'année 2007 pour un hommage rendu à ce cinéaste français connu dans le monde entier. Et aussi connu par de nombreuses générations – au moins deux ! – puisque Cannes fête, lors de cet hommage, ses 50 ans de cinéma !*

*C'est une deuxième collaboration pour Gérard de Battista qui avait déjà tourné Les Parisiens en 2004. Claude Lelouch a fait appel à Gérard surtout pour son expérience des tournages en HD et parce qu'il avait remarqué son excellent travail sur La Petite Lili de Claude Miller.*

Claude Lelouch tourne beaucoup, il tourne vite, il a la réputation d'impressionner des kilomètres de pellicule... Alors, avoir une cassette de 45 mn à disposition, sans couper, on comprend évidemment que la HD l'a tout de suite séduit.

## Sur les écrans en juin

### Vent mauvais

de Stéphane Allagnon,  
photographié par  
Yves Cape  
Sortie le 13 juin

Avec Jonathan Zakai,  
Florence Tomassin, Aure  
Atika, Bernard Le Coq,  
Guillaume Viry, Jo Prestia  
et Said Serrari

#### Production :

Caroline Bonmarchand

Chef décorateur :

Philippe Chiffre

Ingénieur du son :

Cyril Moisson

Montage : Mike Fromantin

Directeur de production :

Nicolas Royer

Laboratoire Eclair

Rushes Vidéo :

Manu Leridant

Etalonnage : Bruno Patin

Chef électricien :

Olivier Godaert

Chef machiniste :

Emmanuel Van Wambeke

1<sup>er</sup> assistant caméra :

Maxime Cointe

2<sup>e</sup> assistant caméra :

Martin Levant

Caméra, machinerie et

éclairage : TSF

Caméra : Arri 535 et Aaton

35 avec objectifs Hawks

Pellicules : Kodak 5218

5212 et 5205

Effets spéciaux : Mikros

*Roman de gare* est un film qui se regarde comme on lit un roman acheté dans une gare pour le dévorer le temps du voyage. Une comédie policière, un roman populaire, avec des clins d'œil de Lelouch à Lelouch. Surtout à la fin du film, lorsque, contre toute attente, tout finit bien, que les rencontres se font, que Gilbert Bécaud nous fait fondre et que le ton d' *Un homme et une femme* nous revient en mémoire. Lelouch, égal à lui-même quarante ans après " chabada bada "...

Mais le tournage en HD séduit aussi Lelouch pour la possibilité que cela offre de tourner en basse lumière. Par exemple, les plans subjectifs de l'intérieur de la voiture vers l'autoroute, pouvoir filmer les phares des voitures qui croisent en gardant une lisibilité du bord de la voiture. Tourner vite, voilà ce qui caractérise *Roman de gare*. Un tournage de six semaines, pratiquement tourné dans l'ordre chronologique.

Gérard se souvient que le premier jour était une nuit, toute l'équipe est arrivée avec ses valises devant la prison de la Santé car, après le premier plan, départ sur l'autoroute, tournage sur l'autoroute, puis arrivée à Beaune pour une première semaine de travail. Ce premier plan, l'évasion de la prison de la Santé, est un subjectif des mains qui glissent le long des draps noués. Un sac à dos qui contient la caméra est installé sur le dos du cascadeur, un périscope permet de mettre l'optique au niveau de ses yeux.

Deux caméras en permanence permettent de tourner les scènes de comédie en champ contre champ en même temps. Ce n'est pas le plus facile pour un directeur de la photographie ! Il faut utiliser des longues focales pour pouvoir éclairer, soigner autant la lumière sur Fanny Ardant que sur Dominique Pinon... Tourner en HD peut aussi désorienter certains comédiens habitués aux plateaux très éclairés. Gérard nous relate une de ses anecdotes favorites : Jean-Pierre Marielle, sur *La Petite Lili*, demandant : « Mais, où est le plateau ? » En effet, les scènes d'intérieurs soir sont souvent éclairées par des ampoules plus fortes dans les lampes, des cubes discrets ici et là (les Lucioles)...

Claude Lelouch est extrêmement " rôdé " aux tournages. Il disait à Gérard : « Six semaines de tournage, quarante ans de prépa ! », les gens autour de lui fonctionnent avec ses codes. Habitué à cadrer lui-même – du temps du 35 mm ! –, il ne disait pas « Moteur ! », mais « Son, moteur ! » et Harald Maury, son collaborateur ingénieur du son depuis au moins dix-sept films, répondait toujours « Ça tourne », même s'il n'était pas tout à fait prêt, il finissait pendant le clap... Et Lelouch déclenchait la caméra. Sauf que sur ce film, les deux cadreurs doivent se synchroniser, et tourner à « Son, moteur ! », même s'ils ne sont pas tout à fait prêts... Et même si Gérard n'est pas tout à fait prêt non plus ! Et puis en HD, il n'y a pas besoin de clap !

Le matériel était relativement léger : deux caméras Sony 900R – sortie direct à

l'arrière en HD, donc plus besoin du Miranda (elles sont donc un peu moins longues et un peu plus légères) –, deux zoom Canon 7,5x21 (équivalent d'un 18-400 en 35 mm), une série fixe Canon HD et un autre zoom ponctuellement pour les effets très longues focales, un 40x10 (équivalent d'un 25-1 000 en 35 mm). Gérard fait remarquer qu'il est quand même formidable de pouvoir tourner à l'épaule avec un zoom, le 7,5x21, qui propose de telles focales. Les courbes de base de la caméra ont été conservées, sauf le contour qui a été considérablement réduit. Le signal enregistré était plutôt doux, plutôt plat, pour pouvoir travailler facilement à l'étalonnage. Quant au retour vidéo, Claude ne s'en sert pas. Il y avait pour Gérard un retour 9 pouces qu'il appelle sa « cellule », un vrai moniteur avec un vrai tube HD devant lequel s'engouffre Gérard – obscurité oblige – pour régler son diaph. Ce moniteur a été calibré chez Eclair où toute la postproduction a été effectuée. La même LUT (" look up table ") y a été appliquée que celle utilisée à l'étalonnage numérique. La chaîne, chez Eclair, est très au point ; Bruno Patin a suivi toutes les étapes jusqu'aux copies et Gérard a beaucoup apprécié de n'avoir qu'un seul interlocuteur. La formation d'étalonneur photochimique de Bruno lui permet de réfléchir à pourquoi quelque chose ne va pas plutôt que de se lancer tout de suite – ce que font certains étalonneurs numériques – dans un défilement de toutes sortes de solutions en espérant trouver la bonne.

La version film est en Scope, ce qui a occasionné un rapport d'agrandissement assez fort puisque l'image enregistrée est en 16/9. Gérard n'est pas tout à fait satisfait du rendu de certains plans avec de très hautes lumières, les blancs ne sont pas aussi beaux qu'ils auraient pu l'être en pellicule... Mais ces inconvénients photographiques sont contrebalancés par des facilités de tournage, une liberté de ton, une rapidité, une spontanéité des acteurs... Tout dépend des priorités du metteur en scène, tout est une question de choix. Tournage jubilatoire, enthousiasme, excitation sans énervement, sentiment d'équipe très fort, les tournages avec Lelouch sont tout cela à la fois ; les scènes suivantes sont déjà en ébullition, pas de découpage prévu à l'avance, il saura où mettre les caméras presque instinctivement, les acteurs improvisent, il veut être au plus près d'eux, avec le moins de tricherie possible... Avant le tournage des *Parisiens*, il a dit à Gérard : « Les jouets du cinéma, je les ai tous eus, les grues, les hélicos, ça ne m'amuse plus, je veux être là où sont les acteurs ».

Si vous voulez en savoir plus, regardez donc le court métrage qu'il a réalisé pour répondre à la commande du Festival de Cannes – un certain nombre de réalisateurs récompensés d'une Palme d'or réalisent un film de trois minutes. Seul impératif : cela se passe dans une salle obscure !). *Merci Maman, merci Papa* raconte, en trois minutes, des moments de sa vie de cinéaste !

*Article rédigé par Brigitte Barbier, après s'être entretenue avec Gérard de Battista.*

► **Boxes** de Jane Birkin, photographié par François Catonné

Sortie le 6 juin

*Une histoire de boîtes. Les boîtes dans lesquelles nous rangeons nos souvenirs, les boîtes pour les transporter, les boîtes qui restent au milieu du salon attendant d'être, enfin, déballées. Toutes ces boîtes à souvenirs sont mises en scène par Jane Birkin. Une foule d'acteurs pour l'accompagner dans ce voyage, dans le passé, dans le présent. Un lieu unique en Bretagne, une maison de famille, Jane interprétant son propre rôle, dans sa propre maison. François Catonné l'a également accompagnée dans ce voyage si personnel, si atemporel.*

*François, parle-nous de la genèse de ce projet...*

Je connais Jane depuis plus de 15 ans. Nous avons tourné ensemble son premier film comme réalisatrice, un téléfilm pour Arte : *Oh ! pardon, tu dormais !* Elle m'avait donné deux cassettes vidéo : elle avait filmé l'histoire presque en un plan, avec deux étudiants comédiens, et m'avait dit : « Voilà ce que je veux faire ! ». Elle avait été surprise que je prenne sa méthode très au sérieux. Au tournage, elle m'avait enthousiasmé, par ses talents de metteur en scène, son sens de l'image, par sa précision pour placer la caméra. Et j'attendais donc depuis longtemps de refaire un film avec elle. *Boxes* est un projet qui a mis 14 ans pour voir le jour. Et je suis très heureux qu'il soit sélectionné à Cannes et qu'enfin il paraisse digne d'intérêt ! Je dis cela parce que personne n'a voulu financer ce film ! Pas une chaîne de télévision, pas un partenaire financier, pas un distributeur. Pourtant, Jane a réuni un certain nombre d'acteurs : Michel Piccoli, John Hurt, Géraldine Chaplin, Annie Girardot, Lou Doillon, Natacha Régnier, Maurice Bénichou, Tchéky Karyo, Jane elle-même dans le rôle d'un personnage qui lui ressemble beaucoup. Tous ces comédiens lui ont fait confiance. Mais le film a dû se faire en 4 semaines, avec peu de personnel, peu de matériel et en 16 mm. Quatorze ans que ce film attendait qu'un courageux comme Emmanuel Giraud (Les Films de la croisade) le produise finalement à crédit.

*Cette histoire de personnages qui surgissent du passé, et d'autres qui sont dans le présent t'a amené à créer des effets particuliers ?*

Non, pas du tout. Ce n'est pas un film fantastique. Les personnages disparus rencontrent ceux qui sont vivants tout à fait naturellement. Il n'y a aucun artifice pour le justifier. En emménageant dans sa maison, le personnage de Jane croise, rencontre, côtoie tous les personnages qui comptent dans sa vie, qui hantent sa mémoire, qui vivent avec elle, ou qui ont vécu avec elle. Habituellement, je n'aime pas utiliser deux fois la même lumière. Sur ce film, par manque de temps, j'ai été obligé de le faire plusieurs fois ! J'ai pris un peu plus de temps pour les scènes avec

**Sur les écrans en juin**

**Cherche fiancé tous frais payés**

*d'Aline Isserman,  
photographié par  
Thierry Arbogast  
Sortie le 27 juin*

**Dialogue avec mon jardinier**

*de Jean Becker,  
photographié par  
Jean-Marie Dreujou  
Sortie le 6 juin*

**Pas douce**

*de Jeanne Waltz,  
photographié par  
Hélène Louwart  
Sortie le 6 juin*

peu de personnages, surtout dans les scènes dramatiques. Il m'est arrivé souvent d'avoir un Kino Flo ou un Black Jack (avec le pancake) à la main, et de suivre les acteurs pendant le plan. Une seule direction de lumière, un seul projecteur, des travellings qui passent d'une pièce éclairée à une pièce sombre, des changements de diaph pour s'adapter aux conditions de lumière parce qu'on ne peut pas faire autrement... Enfin souvent des compromis, à faire non pas la lumière qu'on devrait faire, qu'on a envie de faire, mais celle qu'on a le temps de faire.

*La maison de Jane a été entièrement transformée et les choix pour le décor ont été primordiaux pour ton travail...*

Jane a été très attentive au choix des couleurs des patines sur les murs : des verts soutenus, des rouges puissants, des ocres tachés d'humidité avec les traces laissées par les tableaux enlevés, claires ou sales, avec toujours de la matière. La qualité du travail sur ces couleurs m'a aidé pour la lumière, en me permettant de me concentrer sur les visages. Les cartons de déménagement servent aussi le dispositif scénique, créent des obstacles dans l'espace. Le décor dans ce genre de production c'est le seul luxe qui permet de maintenir son ambition. La collaboration avec le décorateur (Raymond Sarti) est essentielle.

*Et Jane, comment conjugue t-elle la mise en scène et le jeu ?*

Elle a appris par cœur son texte deux mois auparavant. Elle l'a appris dans la langue – anglais ou français – qui était la plus naturelle, suivant les séquences et les comédiens avec qui elle jouait. Le film est tourné dans les deux langues. Quant à la réalisation, elle a une manière très spéciale de pratiquer : Jane emploie toujours des mots plus poétiques que techniques, mais elle finit par placer la caméra et faire les plans qu'elle avait conçus avec une grande précision ! Elle a un grand sens artistique, dessine très bien. Elle dessinait les plans... dans le sens vertical, comme un portrait, sans jamais pouvoir adopter le format allongé du cinéma, mais au fond, on peut très bien fonctionner comme ça ! Elle aime beaucoup les compositions radicales avec un personnage très gros, très près de la caméra et un autre loin dans la profondeur, les deux jouant en même temps. Elle aime aussi les compositions très décadrées, les personnages très au bord du cadre. Jane avait toujours une idée très précise de ce qu'elle voulait. Il faut juste pouvoir trouver ce qu'elle veut voir. Quand il s'agit de technique, la méthode pour y arriver est souvent mystérieuse, mais elle guide très précisément le cadreur en se servant du moniteur. J'ai aussi été surpris de découvrir son œil à l'étalonnage, alors qu'elle ne connaissait presque pas cette étape du travail.

*Propos recueillis par Brigitte Barbier pour la " Une " quotidienne cannoise du site de l'AFC.*

#### **Boxes**

*Caméra Super 16 mm  
Arri SR3,  
objectifs Zeiss Distagon  
plus les focales larges  
(9 et 12 mm du 16 mm),  
pas de Dolly (!)  
Pellicule Fuji  
Eterna 500 ISO  
Laboratoire LTC,  
étalonneur :  
Christian Dutac.  
Le gonflage est excellent.  
Cadreur :  
Nicolas Massart*

► **L'Avocat de la terreur** de Barbet Schroeder, photographié par Caroline Champetier et Jean-Luc Perreard

Sortie le 6 juin

« Le tournage de *L'Avocat de la terreur* s'est déroulé sur plusieurs mois de façon discontinue.

L'enquête n'a jamais cessé, les informations arrivaient, donnant un suspens formidable à chaque rencontre et provoquant d'autres rencontres.

Il y a eu deux entretiens en longueur avec Jacques Vergès distants de quelques mois, mais le moment fort du tournage a été le voyage à Alger. Très vite, il a été clair que tout partait de la guerre d'Algérie, des premiers attentats du FLN répondant à ceux de l'OAS, des condamnés à mort algériens, du collectif d'avocats mis en place par Jacques Vergès et d'autres avocats français et algériens, de la conceptualisation par Vergès de " la défense de rupture ".

Nous avons donc rencontré, à Alger et ailleurs, des personnages impliqués à l'époque et plus tard dans des actes terroristes, le film est aussi cela, une histoire du terrorisme, de la guerre d'Algérie aux années qui précèdent le 11 septembre. Il a fallu à Barbet Schroeder une extraordinaire habileté pour arriver à réunir les témoignages de gens brouillés à mort (pas au sens figuré) d'officiels, et de responsables politiques de différents pays, il a été assisté dans ce slalom où il fallait garder un certain sens de la trajectoire par Eugénie Grandval.

Les entretiens ont imposé le numérique, sachant que nous retournerions au film dans la phase finale, les principaux ont été tournés à 2 Varicam Panasonic de chez TSF Caméra, parfois une HDX 400 remplaçait une des Varicam (nous n'avons jamais réussi à les aligner totalement), pour les entretiens d'enquête, Eugénie Grandval s'essayait à l'invisibilité avec une petite Sony HDV A1, il y a également dans le film beaucoup d'archives et de documents qui impressionnent.

Nous sommes donc arrivés en conformation, puis en étalonnage 2K avec des matières éparses, auxquelles il a fallu donner une cohérence visuelle dans le montage brillant de Nelly Quétier. Là, je dois remercier la formidable ténacité de mes amis (je crois pouvoir dire mes amis) de Mikros Image et Arane-Gulliver, Gilles Gaillard et Mathieu Leclerc, Alexandra Pocquet, Sophie Denize, Sophie Lustière, Luc Pourrinet.

Des premiers essais de retour au film, en passant par l'étalonnage sur le Lustre, le nettoyage des archives, les chenilles par bobines, et enfin les copies pour Cannes, nous avons fait et défait, tel un bataillon de Pénélopes obsessionnelles, sous le contrôle de Christina Crassaris (directrice de postproduction) et bien sûr de Barbet Schroeder que je n'ai jamais vu arriver en retard...

N'étant pas disponible pour quelques tournages, je partage la photographie avec un jeune cadreur de talent Jean-Luc Perréart et j'étais solidement assistée

de Léo Hinstin et André Chémétov.

Tous, nous sommes profondément reconnaissants à Barbet Schroeder de nous avoir fait vivre au jour le jour cette aventure de cinéma. »

.....

► **Bilan 2006 : Les films en salles**

- Progression de la fréquentation

Avec 188,67 millions de billets vendus en 2006, les entrées en salles progressent de 7,6 % par rapport à 2005. 18 films dépassent deux millions d'entrées en 2006 dont 6 réalisent plus de quatre millions d'entrées (4 en 2005). L'embellie de la fréquentation en 2006 s'observe également dans d'autres pays européens, notamment en Allemagne et, dans une moindre mesure, en Italie. En France, la progression des entrées s'accompagne d'une hausse légèrement plus marquée des recettes totales (+8,7 %), conséquence d'une augmentation de la recette moyenne par entrée, qui passe de 5,88 euros en 2005 à 5,94 euros en 2006.

- Davantage d'entrées pour les films français que pour les films américains

La part de marché des films français s'établit à 44,7 % en 2006, contre 36,6 % en 2005. Elle n'avait pas été aussi élevée depuis 1984 (49,3 %). Par ailleurs, elle est supérieure de 0,5 point à celle des films américains (964 000 entrées de plus). Ainsi, pour la première fois depuis 1986, la fréquentation des films français est supérieure à celle des films américains. Les films américains ne parviennent pas à franchir le seuil des 90 millions d'entrées atteint entre 2002 et 2004. Il en résulte une part de marché de 44,2 %, la plus basse depuis 1987 (43,7 %). Cette faiblesse s'explique notamment par le fait que 7 films américains seulement franchissent le seuil des deux millions d'entrées en 2006, contre 11 au cours des trois années précédentes. La part de marché des films européens atteint ainsi 9 % en 2006, contre 15,5 % en 2005. Cette baisse s'explique notamment par le recul de la fréquentation des films britanniques (-51,9%) après une année 2005 dopée par le succès conjugué d'*Harry Potter et la coupe de feu* et de *Charlie et la chocolaterie*. A noter toutefois la performance des films espagnols qui réalisent 3,23 millions d'entrées en 2006 (0,44 millions en 2005) dont plus de 70 % sont imputables à *Volver* de Pedro Almodovar.

- La concentration de la fréquentation, stable depuis 1994, est légèrement moins marquée depuis 2003. Les cent films les plus performants totalisent 76,5 % des entrées annuelles en 2006, contre plus de 80 % jusqu'en 2002.

Dans ce contexte, le nombre de films atteignant 100 000 entrées progresse régulièrement, passant de 162 en 1997 à 223 en 2006. 95 films réalisent plus de 500 000 entrées en 2006 (89 en 2005).

Nominations

*Véronique Cayla, directrice générale du CNC, a nommé **Lionel Bertinet** comme directeur adjoint à la Direction du Multimédia et des industries techniques à compter du 1<sup>er</sup> juin 2007.*

*Parallèlement à ses missions d'adjoint, **Lionel Bertinet** continuera à exercer ses fonctions de chef de service des industries techniques et de l'innovation, poste qu'il occupe au sein de la Direction depuis le 1<sup>er</sup> juillet 2003.*

***Julien Ezanno** a été nommé chargé de mission " Eurimages " à la Direction des affaires européennes et internationales du CNC où il sera chargé de suivre les accords de coproduction et représenter la France auprès d'Eurimages.*

***Anne-Bénédicte Danon** a été nommée, à compter du 1<sup>er</sup> juin 2007, par Véronique Cayla au poste de Chef de service de la vidéo au sein de la Direction du multimédia et des industries techniques.*

***Audrey Azoulay** devient directrice financière et juridique au CNC à la place d'**Eric Garandeau**, nommé conseiller chargé de la Culture et de la Communication à l'Elysée.*

En revanche, le nombre de films enregistrant plus d'un million d'entrées est de nouveau en recul : 43 en 2006, contre 46 l'année précédente. Parmi eux, 18 films réalisent plus de deux millions d'entrées (18 en 2005) et 6 films franchissent le seuil des quatre millions d'entrées, contre 4 en 2005. 18 films français réalisent plus d'un million d'entrées en 2006, soit un de plus qu'en 2005 et 2004. Le niveau exceptionnel de la part de marché s'explique notamment par le fait que 9 films français enregistrent 2 millions d'entrées en 2006 dont 3 dépassent 4 millions. Un tel niveau n'avait pas été atteint depuis 2001. 23 films américains réalisent un million d'entrées en 2006 (21 en 2005) dont 7 seulement dépassent le seuil des 2 millions. Il faut remonter à 1995 pour trouver une si faible performance.

- Résultats de films selon leur genre

Les 30 films d'animation sortis en 2006 réalisent 15,5 % des entrées des films. Grâce à *Arthur et les Minimoys* et *Azur et Asmar*, les films français captent 29,5 % des entrées de l'ensemble des films d'animation, contre 14,3 % en 2005.

En 2006, les films documentaires représentent 8,8 % des films et captent seulement 0,9 % des entrées de ces films. La part de marché du documentaire est en recul depuis deux ans. Le documentaire français s'octroie une part de marché confortable à 60,1 % des entrées de l'ensemble des documentaires en 2006. Elle est toutefois nettement inférieure à celle de 2005 (92,6 %), notamment soutenue par *La Marche de l'empereur*.

En 2006, les 128 comédies (134 en 2005) représentent 21,7 % des films nouveaux (24,4 % en 2005) et réalisent 35,0 % des entrées de ces films (29,9 % en 2005). Les films français assurent 77,7 % des entrées des comédies en 2006 (66,9 %), soit une part de marché record au regard des sept dernières années. Elle est notamment portée par les deux plus grands succès nationaux de 2006 : *Les Bronzés 3 – amis pour la vie* et *Camping*.

Les films art et essai enregistrent une part de marché particulièrement faible. Elle s'établit à 20 % des entrées annuelles, contre 34,5 % en 2005. Seuls 7 films réalisent plus d'un million d'entrées en 2006 (15 en 2005) dont 2 films français (5 en 2005), 4 films américains (5 en 2005) et un film espagnol. En 2005, 5 films britanniques atteignaient également ce niveau d'entrées. Par ailleurs, la recommandation art et essai favorise toujours les films français. En effet, 44,4 % des entrées enregistrées par les films recommandés concernent des films français en 2006 (44,8 % en 2005). Cette part s'établit à 30,8 % pour les films américains (26,9 % en 2005).

- Progression plus marquée en province dans les communes et agglomérations de moins de 100 000 habitants en province (+15,1 %) qu'en Ile-de-France (+4 %) ou dans les grandes agglomérations de province (+5,5 %). La banlieue parisienne (+6,7 %), notamment la petite couronne (+6,6 %), enregistre une

progression des entrées plus forte que la capitale (+1,6 %). Paris et les agglomérations de plus de 100 000 habitants totalisent 56,9 % des entrées en 2006, contre 58,6 % en 2005 et 61,7 % en 2000.

En 2006, la fréquentation cinématographique moyenne s'élève à 3,22 entrées par habitant en France, contre 3,00 en 2005.

- La recette moyenne par entrée (RME) augmente légèrement s'élevant à 5,94 euros, contre 5,88 euros en 2005.

En termes de recettes, la part de marché du film français s'établit à 44,6 % en 2006 (44,7 % en termes d'entrées). L'ensemble des films européens totalise 53,3 % des recettes en salles, contre 51,6 % en 2005. Sur la même base, la part de marché du cinéma américain s'établit à 44,7 % (44,2 % en termes d'entrées). En 2006, la part de marché du cinéma d'Outre-Atlantique demeure ainsi supérieure à celles des films nationaux en termes de recettes même si ces derniers réalisent davantage d'entrées (*source : CNC*).

.....

► **La CST et son Département Image**, avec l'aimable autorisation d'André Labbouz, directeur Technique chez Gaumont, organise une projection d'extraits de *Don Giovanni* de Joseph Losey, choisis par Gerry Fisher, BSC, directeur de la photographie du film.

Seront présents : Gerry Fisher, Philippe Rainaud (étalonneur du Master numérique), André Labbouz (directeur technique chez Gaumont), Gérard Piveteau (directeur technique à VDM, laboratoire prestataire pour la remasterisation). Cette projection-débat aura lieu le lundi 11 juin, à partir de 17 heures (ouverture à 16h30), dans la Grande Salle (entrée Théâtre) de l'espace Cardin, 3, avenue Gabriel, Paris VIII<sup>e</sup>.

.....

### ► Fujifilm

#### Lumière sur la collection Canal à Cannes

Cette année encore, Fujifilm était partenaire de la Collection Canal +.

Ce fut l'occasion de se retrouver sur la Terrasse du Carlton pour un cocktail convivial. Une belle occasion pour se retrouver autour d'un verre et d'un buffet sous le soleil cannois qui ne nous a pas fait défaut cette année.

La projection, qui fut un franc succès, a été suivie d'un dîner dans le centre de Cannes... Loin du stress de la Croisette, ce fut l'occasion de revoir les équipes de film et de savourer les anecdotes de tournage ...

De retour à Paris, la collection Canal sera projetée le mardi 26 juin à 18 h au Cinéma des Cinéastes, 7 avenue de Clichy, 75017 Paris, en présence des équipes de film.

### De retour de Cannes...

La 60<sup>e</sup> édition du Festival de Cannes vient de s'achever... Riche en événements, cette édition fut une réussite... Ce fut l'occasion de voir de très beaux films. A noter la récompense d'un film français, prix de la mise en scène, pour *Le Scaphandre et le papillon* de Julien Schnabel tourné sur pellicules Fujifilm (d'autres pellicules ont été utilisées pour ce film).

Des cocktails, des apéritifs, des déjeuners, des soirées, des projections.... Tels furent les ingrédients de cette édition 2007.

### De passage à Annecy...

Du 11 au 16 juin prochain se tiendra le Festival d'Animation d'Annecy. Si vous passez par là n'hésitez pas à nous appelez. Sur place Annick Mulletier au 06 08 33 35 65 et Sandrine Taisson au 06 74 98 39 23.

Pour plus d'infos : [http://www.annecy.org/home/?Page\\_ID=1](http://www.annecy.org/home/?Page_ID=1)

### ► **Kodak**

Le rideau s'est refermé sur la 60<sup>e</sup> édition du Festival de Cannes, Kodak vous donne rendez-vous l'année prochaine du 14 au 25 mai 2008 !

L'Appart'ement Kodak (Pavillon américain) désormais installé comme lieu de rendez-vous incontournable des professionnels du cinéma a refermé ses portes. Clap de fin sur une quinzaine chargée en festivités et autres rencontres.

L'Appart'ement Kodak et les autres lieux dont nous sommes partenaires se sont vus cette année encore très fréquentés. Bon nombre de directeurs de la photographie sont venus nous rendre visite, sans compter de nombreux membres associés de l'AFC issus des industries techniques ainsi que les producteurs et réalisateurs des cinq continents. Pas moins de 14 000 professionnels se sont rendus à L'Appart'ement Kodak cette année !

Côté palmarès, Kodak soutenait le Prix de la Caméra d'Or et le Prix Découverte Kodak du Court Métrage de la Semaine



Photo Gaëlle Tréhony

Les réalisateurs primés et les membres du jury de la Caméra d'Or  
De gauche à droite : à genoux, Clotilde Courau, Renato Berta,  
debout, Etgar Keret, Yaël Fogiel (Les Films du Poisson), Pavel Lounguine,  
Shira Geffen, Jacob Berger, Anton Corbijn, Julie Bertuccelli, Guy Braucourt

Internationale de la Critique qui consacrent les jeunes talents :

La Caméra d'Or a été attribuée cette année à *Meduzot*, présenté à la Semaine de la Critique, premier film des réalisateurs israéliens Etgar Keret et Shira Geffen. Un grand bravo à l'équipe qui a collaboré à ce film, notamment à Antoine Héberlé (AFC) pour la photographie du film et aux co-producteurs Yaël Fogiel et Laetitia Gonzales des Films du Poisson.

A l'issue du Palmarès, les deux réalisateurs se sont vu remettre une dotation de la part de Kodak équivalente à 50 000 euros en pellicule négative.

Créée en 1978, cette récompense consacre le premier long métrage d'un réalisateur issu de la sélection officielle et des sélections parallèles : Un Certain Regard, La Quinzaine des Réalisateurs et La Semaine Internationale de la Critique. Kodak soutient cette prestigieuse récompense depuis 20 ans.

Le Prix Découverte Kodak de la Semaine internationale de la Critique a été attribué aux réalisateurs brésiliens Juliana Rojas et Marco Dutra pour *Um Ramo*. Le Jury était pour l'occasion composé de Pierre Salvadori (réalisateur), Hélène Fililères (comédienne), Pierre Cottreau (chef opérateur), Sylvie Pialat (productrice), Samuel Douhaire (critique de cinéma), Luc Engélibert (directeur de festival) et Michel Reilhac (directeur général d'Arte France). Les deux lauréats se sont vu remettre une dotation d'un montant de 3 000 euros en pellicule.

Toute l'équipe Kodak espère que toutes ces rencontres et initiatives en faveur des professionnels auront été fructueuses et chaleureuses.

Vous pouvez obtenir de plus amples détails sur la présence et les actions mises place par Kodak durant cette 60<sup>e</sup> édition du Festival de Cannes sur le [www.kodak.com/go/cannes](http://www.kodak.com/go/cannes)

Kodak soutient Altermedia et les 8<sup>es</sup> Rencontres internationales Songes d'une nuit DV du 13 au 19 juin 2007

A cette occasion Kodak récompensera le meilleur court métrage de fiction français par une dotation en pellicule négative d'un montant de 1 500 euros.

Pour toute information concernant cette manifestation, vous pouvez contacter Fabien Fournillon au 01 40 01 46 15.

Retrouvez-nous au Sunny Side de La Rochelle du 26 au 29 Juin 2007

Si vous souhaitez rencontrer nos équipes sur place, contactez Nathalie Martellière au 06 07 98 09 52.

Pour ceux ou celles qui ne reçoivent pas ou plus *Actions*, contactez Madame Anne-Marie Servan : [annemarie.servan@kodak.com](mailto:annemarie.servan@kodak.com)

► **Artistes et techniciens bénéficient de l'embellie de la production française**

Après la crise des années 2001-2003, marquée par une délocalisation importante des films et téléfilms vers des pays à faibles coûts de main-d'oeuvre, la dernière étude de la Commission du film d'Ile-de-France estime à 132 000 le nombre de personnes employées dans ce secteur en 2005, soit 8 % de plus qu'en 2004. C'est dans la région parisienne que cet effectif est concentré et qu'il a le plus fortement progressé : +9 %. Cette dynamique a davantage bénéficié aux intermittents : le nombre de ceux qui ont travaillé en 2005 a augmenté de 10 %, tandis que la part des salariés permanents s'est améliorée de 5 %.

La bonne santé de la filière s'explique par la montée en puissance des aides publiques. Le crédit d'impôt, mis en place pour le cinéma en 2004 et étendu à l'audiovisuel en 2005, pour une partie des dépenses de production effectuées en France, a généré un apport estimé à 60 millions d'euros. Le financement des régions s'est développé : en Ile-de-France, ce soutien est passé de 4 millions d'euros en 2002 à 14 millions en 2005.

Le CNC fait le même constat. En 2006, le nombre de semaines de tournage de films à l'étranger a reculé de 25 % par rapport à l'année précédente. Pour Thierry de Segonzac, président de la FICAM, le crédit d'impôt a opéré un retournement spectaculaire : « En 2006, nous évaluons l'impact de ces tournages relocalisés et leur équivalent en prestations de postproduction à 150 000 journées de travail créées pour l'audiovisuel, le cinéma et les industries techniques. »

Pourtant, du côté des syndicats, l'enthousiasme n'est pas à son comble et l'étude de la Commission du film d'Ile-de-France pointe la complexité de ce marché de l'emploi. En 2005, l'augmentation de la masse salariale dans la région, estimée à 7,4 %, est moins forte que celle du nombre de personnes employées (+9 %). Ce qui signifie, pour ces dernières, des niveaux de salaire moins élevés ou des périodes de travail plus courtes.

Le défi de la régulation du nombre d'intermittents demeure donc entier. Visiblement, le durcissement du régime de l'assurance-chômage n'a pas eu l'effet repoussoir escompté, tout en fragilisant certaines personnes, comme les plus de 50 ans. (*Nathalie Quéruel*)

*Le Monde*, 15 mai 2007

► **« Il y a trop de films » qui sortent, affirme la cinéaste Pascale Ferran**

Tout noir ou tout blanc. Tel serait l'état du cinéma à écouter les intervenants de deux colloques cannois. Le premier, mardi 15 mai, avait pour thème "Indépendance et dépendances, liberté de création et diversité de diffusion". Le second était centré sur "Le Public de demain". L'humeur est pessimiste chez les réalisateurs.

Pour Nicolas Philibert, le documentaire est « un genre moribond, qui meurt sous les coups de ceux qui prétendent lui redonner vie ».

Pascale Ferran, César du meilleur film pour *Lady Chatterley* (2006) s'est agacée du fait qu'un « mauvais film à très gros budget » comme *Belphégor* puisse faire un flop en salle, en toute impunité. Le réalisateur aura même, selon elle, davantage d'argent pour effectuer son prochain film.

Selon Pascale Ferran, le malaise du cinéma vient aussi du fait qu'« il y a trop de films » (environ 200 par an sont produits en France), « trop de simulacres, de films qui n'en sont pas vraiment ». Adrian Sexton vice-président de Participant Productions, est allé dans le même sens que Pascale Ferran : « Beaucoup de films qui sont de la merde n'auraient jamais dû être faits. »

Dans le camp des optimistes résolus, Michael Gubbins, rédacteur en chef de Screen International, a harangué les réalisateurs : « Réjouissez-vous, on ne peut plus parler de surproduction de films. Ce sont des problèmes que l'on résoudra grâce au numérique. » A ses yeux, ce nouvel eldorado permettra des changements de consommation, une distribution beaucoup plus ciblée, des films moins chers à réaliser... Ce qui n'a guère convaincu François Yon, fondateur de la société Films Distribution : « Le cinéma va périr avec son siècle. J'espère être le dernier dinosaure », a-t-il lancé. (*Nicole Vulser*)

*Le Monde*, 18 mai 2007

.....

► **A lire** dans le numéro 28 d'*Actions*, printemps 2007

- Un reportage sur *Paris* de Cédric Klapisch, dans lequel Christophe Beaucarne revient sur le tournage et sa première collaboration avec le réalisateur.
- Au moment où se termine le 60<sup>e</sup> Festival de Cannes, Jean-Louis Vialard fait un retour sur l'édition 2006 dont il fut membre du jury de la Caméra d'Or.
- Enfin rencontre avec Romain Winding concernant son travail sur le film de Niels Arestrup, *Le Candidat*.

► **A lire** dans l'*American Cinematographer* juin 2007 deux articles concernant respectivement *La Môme* d'Olivier Dahan, photographié par Tetsuo Nagata et *Golden Door* d'Emanuele Crialesa, photographié par Agnès Godard.

► **Au sommaire** des *Cahiers du Cinéma* de mai 2007, entre autres, un article sur la 6<sup>e</sup> édition des Transphotographiques qui se déroule à Lille jusqu'au 17 juin 2007 et à laquelle participent Denis Lenoir, Pierre Novion et Gilles Porte.

**Flash-back**  
*Darius Khondji et Zidane*, un portrait du 21<sup>e</sup> siècle de *Philippe Parreno et Douglas Gordon* sont à l'honneur de l'*American Cinematographer* de mai 2007.



Affluence au cocktail Digimage lors du Rendez-vous de midi de la CST



Pierre Lhomme, Philippe Ros, Rémy Chevrin et Tom Stern sur l'espace AFC-CST



Alain Coiffier, Didier Diaz, Denis Auboyer et Claude-Eric Poiroux lors du cocktail Festival Premiers Plans d'Angers sur la terrasse du pavillon AFC-CST



Robert Mayson et Nicolas Bérard lors du Rendez-vous de midi Kodak de la CST



Alain Janus et Tony Matteucci d'Agfa, en compagnie de Philippe Van Leeuw, Jean-Jacques Bouhon, Jean-Noël Ferragut, Pierre Lhomme et Rémy Chevrin



Annick Mullatier, Rémy Chevrin et Takaaki Ueda lors d'un déjeuner FujiFilm à la terrasse de la Quinzaine des Réalisateurs



Laurent Chalet et Antonio Riestra, AMC, lors d'une présentation du Colorus pendant la journée Eclair au pavillon AFC-CST



Philippe Vallogne et Patrick Leplat présentent la caméra Genesis lors de la Journée Panavision Alga Techno des Rendez-vous de la CST



Marie-Pierre Moreuil, Antonio Riestra, AMC, et Rémy Chevrin lors d'une présentation du KLMS de Kodak à l'espace AFC-CST

## Cannes 2007 vu par

Nathalie d'Outreligne, Jean-Jacques Bouhon et Jean-Noël Ferragut

### sommaire

éditorial	p.1
festival de Cannes	p.2
billet d'humeur	p.13
convention collective	p.14
ça et là	p.15
nos écoles	p.18
technique	p.19
film en avant-première	p.21
films AFC sur les écrans	p.22
le CNC	p.31
la CST	p.33
nos associés	p.33
revue de presse	p.36
côté lecture	p.37

Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique  
8, rue Francœur 75018 Paris - Tél. : 01 42 64 41 41 - Fax : 01 42 64 42 52  
E-mail : [afc@afcinema.com](mailto:afc@afcinema.com) - Site : [www.afcinema.com](http://www.afcinema.com)

n° 166  
juin 2007

La lettre



Association Française  
des directeurs de  
la photographie  
Cinématographique

Membre fondateur  
de la fédération  
européenne 

annexe

► **Lettre ouverte de l'APC aux salariés de la production cinématographique** par *Eric Altmayer, Président*

Paris, le 10 mai 2007

Plusieurs tournages ont été marqués par les grèves de certains techniciens les 3 et 4 mai derniers, mouvements auxquels se sont rattachées plusieurs manœuvres d'obstruction sur les plateaux et chez certains loueurs de matériel.

L'APC, respectueuse du droit de grève, condamne vivement ces pratiques d'obstruction, d'autant qu'elles furent sciemment engagées au mépris total du calendrier de négociations pourtant unanimement adopté quelques jours plus tôt par l'ensemble des partenaires sociaux réunis en commission mixte paritaire.

L'APC est hostile au déni du dialogue social. C'est la raison pour laquelle elle a souhaité tenir son engagement et remettre aux organisations de salariés le 10 mai, comme elle s'y était engagée, un dernier projet de texte conventionnel intégrant un engagement ferme sur des rémunérations minimum garanties qui entendent répondre aux inquiétudes exprimées par les salariés.

Afin de clarifier une fois pour toutes la position des producteurs et d'éviter la récupération biaisée de nos propositions, nous souhaitons ici rappeler les objectifs de notre projet.

1) Le projet de nouvelle convention collective reconnaît et confirme la spécificité du régime des salariés du cinéma

Nous souhaitons absolument maintenir pour nos films le haut degré de spécialisation et la grande qualité du travail des ouvriers et de techniciens travaillant sur les films français. En s'engageant sur un projet de convention collective susceptible d'être étendue à l'ensemble de la profession, les producteurs de l'APC entendent clairement s'écarter du droit commun en matière de salaire (SMIC) et étendre à l'ensemble des salariés, y compris ceux qui n'en avaient jusqu'à lors jamais bénéficié, les bénéfices du régime conventionnel.

2) Le projet de nouvelle convention collective garantit le respect de la législation sur la durée du travail

Depuis plus de deux ans que les négociations ont débuté, les producteurs aujourd'hui réunis au sein de l'APC n'ont cessé de rappeler leur objectif principal : définir une règle du jeu rendue obligatoire à toute la profession sans exception, qui permette d'organiser le travail, et en particulier le décompte des heures, conformément au Code du Travail. Il en va de la survie de nos entreprises, puisque la loi sanctionne désormais sévèrement toute entreprise qui ne déclarerait pas la totalité des heures effectivement travaillées par les techniciens et ouvriers, y compris les heures de préparation et de rangement.

Nous voulons déclarer toutes les heures de travail, jusqu'à 48 heures par semaine en période de tournage. En finir avec les « petits arrangements » et les « cadeaux d'heures ». Nous voulons créer un

traitement homogène pour l'ensemble des personnels de la production cinématographique et rendre à la France son attractivité pour l'accueil des tournages étrangers, grâce à une organisation du travail ainsi clarifiée.

3) Le projet de nouvelle convention collective, contrairement aux allégations qui ont été faites par certains syndicats de techniciens, ne réduit pas, voire augmente le pouvoir d'achat des salariés

S'obligeant à rémunérer l'ensemble des heures supplémentaires dans la limite des 39 heures (en préparation) et de 48 heures (en tournage), les producteurs de l'APC s'engagent au respect d'une grille égale, voire parfois supérieure aux barèmes de référence actuels, pour tous les films « de marché ».

Par ailleurs, nos propositions intègrent et revalorisent pour tous les salariés les indemnités minimum de repas hebdomadaires ainsi que les indemnités de temps de trajet et de transports.

La grille de salaires instaure donc un véritable plancher de rémunération garanti à tous les salariés.

4) Le projet de nouvelle convention collective préserve le nombre de films et le volume d'emplois du cinéma français

Cette proposition intègre en effet une grille socle qui vise à sauvegarder les films à l'économie plus fragile, qui font la renommée de notre cinématographie dans les festivals du monde entier, mais dont l'existence même serait remise en cause par l'application de tels niveaux. Afin de garantir une parfaite transparence quant à la possibilité de négocier ces tarifs minima, nous proposons que la mise en application de la « grille socle » soit fixée sous le contrôle du CNC, en tenant compte des critères suivants :

- budget du film
- niveau de rémunération des rôles principaux
- niveau de rémunération du producteur
- niveau de préfinancement du film
- nombre de jours de tournage

Une étude menée conjointement avec le CNC permettra d'apprécier la pertinence de ces critères, de les préciser, et de fixer les niveaux appropriés au regard des pratiques constatées par la Commission d'Agrément sur les films d'initiative française.

Il s'agit d'un enjeu culturel et social essentiel, puisqu'il garantit le nombre de films produits et le volume global de l'emploi dans le secteur. Ce principe a d'ores et déjà été accepté par la majorité des organisations de salariés dans la convention collective de la production TV.

Pour la première fois depuis 50 ans, les rémunérations que nous proposons sont de véritables socles minima, opposables à tous les employeurs sans exception, au bénéfice de tous les salariés. Un plancher absolu, qui apporte de nombreuses garanties qui vont bien au-delà du SMIC et du Code du Travail.

Il s'agit d'un progrès social majeur pour l'ensemble des salariés de la production cinématographique.

Les producteurs de l'APC se tiennent à la disposition de chacun pour expliquer cette proposition qui sera officiellement présentée en commission mixte paritaire le 30 mai prochain.

## **Lettre ouverte à l'Association des Producteurs de Cinéma**

*par Les Monteurs Associés*

Paris, le 23 mai 2007

Dans une lettre ouverte aux salariés de la production cinématographique, vous présentez votre projet de nouvelle convention collective comme un progrès social majeur.

La lecture que nous en faisons est tout à fait différente.

Notre métier de monteur y est particulièrement malmené, voire mis en danger. Nous avons découvert avec stupeur l'apparition d'une nouvelle fonction : monteur film (image et son). Il ne saurait être question pour nous d'accepter une telle sous-qualification. Nous rappelons qu'une équipe de montage est constituée d'un chef monteur, d'un assistant monteur, et d'un assistant monteur adjoint (l'ex-stagiaire). Pourquoi créer un nouveau poste, si ce n'est pour organiser le démantèlement de l'équipe ?

Nous ne pouvons pas non plus accepter le contenu de la parenthèse (image et son) : la notion de monteur " image " ne correspond à aucune réalité de nos pratiques, personne ne monte de films muets. Au contraire, le son constitue un élément primordial pour les prises de décisions et les choix artistiques que nous devons faire pour construire un film.

La responsabilité technique et artistique du chef monteur s'étend sur tout le processus de finition du film, jusqu'à la copie 0, c'est-à-dire notamment sur l'ensemble des opérations nécessaires à l'élaboration de la bande sonore finale : bruitage, post-synchro, montage son, musiques, mixage. Il n'y a aucune légitimité à limiter son rôle à la seule " image ".

Vous dites que le projet de nouvelle convention collective ne réduit pas, voire augmente le pouvoir d'achat. Cette affirmation est contraire à la vérité. En effet, la grille dite " socle " étant inférieure de 30 % à la grille " majorée " qui est la seule que vous ayez communiquée, un simple calcul en prenant cette dernière comme référence fait apparaître des baisses substantielles. Ainsi, pour une semaine de 39h :

- 1<sup>er</sup> assistant monteur : 630 euros au lieu de 885,21 dans le barème du 1<sup>er</sup> juillet 2006.
  - Monteur : 665 euros. Cette fonction inventée de toutes pièces permettrait d'embaucher un monteur pour moins cher qu'un assistant au tarif actuel !
  - Chef monteur : 1050 euros au lieu de 1299,10 dans le barème du 1<sup>er</sup> juillet 2006.
- Soit une baisse d'environ 20 % pour les chefs et près de 30 % pour les assistants.  
Vous appelez ça un plancher, il s'agit plutôt d'un sous-sol.

D'autres dispositions du projet nous inquiètent tout autant :

- La catégorisation des films documentaires dans une annexe séparée est totalement artificielle. Les longs métrages documentaires ont vocation à être exploités commercialement et ne sauraient constituer une catégorie à part. Leur fabrication requiert les mêmes techniciens et les mêmes compétences que les fictions. Ils ne doivent pas devenir une sous-catégorie, en particulier pour les monteurs qui ont une part très importante dans l'élaboration du récit.
- La limitation de l'exercice de la grève soumise à la décision d'une Commission Sociale Paritaire est une remise en cause sans précédent d'un droit individuel garanti par la Constitution.

- La mise à disposition du salarié vis-à-vis de son producteur au terme de son contrat est un dispositif abusif.
- Seul le 1<sup>er</sup> mai serait un jour chômé et payé, alors que la convention collective de l'audiovisuel en prévoit 6 autres : 1<sup>er</sup> janvier, 14 juillet, 15 août, 1<sup>er</sup> novembre, 11 novembre, 25 décembre à condition que ces journées tombent entre deux jours travaillés pour un contrat de travail d'au moins deux semaines.

Nous pensons que l'ensemble de ce projet est à revoir et qu'il constitue une nette régression.

Nous prenons bonne note de votre déclaration de disponibilité pour recevoir chacun et demandons à être entendus par les producteurs de l'APC avant la réunion de la commission mixte paritaire du 30 mai.

*Pour Les Monteurs Associés, les présidents Anita Perez, Axelle Malavieille, Jean-Pierre Bloc*