

LA LETTRE DE L'AFC

Association Française des Directeurs de la Photographie Cinématographique

Numéro 15
Octobre 1993

*Le cinéma est un rêve. Le style c'est la lumière....
Je crois en la lumière et la lumière doit être celle qui
peut me servir et que mon imagination demande....
Fédérico Fellini*

En raison de l'importance que nous avons voulu donner à la relation du festival de Chalon, nous vous faisons parvenir cette lettre avec une semaine de retard ; nous vous prions de bien vouloir nous en excuser.

ACTUALITÉ AFC CHALON 93

PALMARÈS

Films Français et coproductions

R. Fraisse a reçu le *Prix de la Meilleure Image de long métrage* pour "L'Amant" de J.J Annaud.

M. Picciaredda a reçu le *Prix du Meilleur Cadre* pour "L'Amant" de J.J Annaud.

R. Winding pour "Céline" de J.C. Brisseau et J. Penzer pour "Le retour de Casanova" se partagent le *Prix Spécial du Jury*.

B. Zitzermann a reçu le *Prix de la Presse* pour "Betty" de C. Chabrol.

V. Ioussov a reçu le *Prix du CIDALC* (Comité International de la Diffusion des Arts et des Lettres par le Cinéma) pour "Moscou Parade" de I. Dikhovichny.

Les courts-métrages

V. Jeannot a reçu le *Prix de la Meilleure Image de court métrage* ainsi que le *Prix du Public de court métrage* pour "Arrête ton cinéma" de J. Rouiller.

B. Labourdette a reçu le *Prix Spécial du Jury court métrage* pour "Humans" de J.P Chrétien-Goni.

O. Petitjean a reçu le *Prix des Meilleurs Effets Spéciaux* pour "Fée" de J.L. Gonnet.

A. Godard a reçu une mention spéciale pour "La vis" de D. Flamand

Avant tout commentaire sur le festival de Chalon, ou simplement tout compte rendu sur cette semaine consacrée à l'Image de Film, il faudrait savoir ce que l'idée même de festival représente pour nous, Directeurs de la Photographie, Directeurs de la Photographie membres de l'AFC, et l'intérêt qu'il présente pour nous tous sous sa forme actuelle.

Ce festival de l'IMAGE, festival des gens de l'image, peut-il être un peu "notre" Festival ? Des critères d'appréciation pourraient alors être établis, permettant une analyse (éventuellement critique) des principes et des résultats de cette entreprise ; cette analyse nous permettant aussi de juger, si besoin est, de la qualité de notre participation et de mesurer le niveau de notre enthousiasme... (J. Monsigny)

Membres de l'AFC présents au festival : J.J. Bouhon, D.Clerval, J.N.Ferragut, J.Glasberg, P.W. Glenn, J. Loiseleux, J. Monsigny, P. Novion, E. Richard, C. Varini.

CHALON ET LES PROJECTIONS

Les sélections - Trois compétitions : les films français et coproductions, les courts métrages et la sélection européenne.

- La sélection européenne est une première, elle nous a semblé très intéressante dans son principe : une participation de directeurs de la photographie que nous connaissons peu ou mal, une ouverture en direction de conceptions d'images différentes. Cependant cette sélection a posé aux membres de ce Jury, ainsi qu'au festival, quelques problèmes, les membres du Jury, sous la présidence de Piotr Jaxa, ayant préféré ne pas attribuer de prix, considérant que les films qui leur étaient présentés manquaient de représentativité.

- L'ouverture du festival de Chalon aux films Européens paraît évidemment particulièrement intéressante, importante et probablement nécessaire. Nous avons conscience des problèmes de tous ordres que peut poser la sélection et la programmation de ces films ; mais nous avons aussi conscience du fait que la "mention" ou la notion de "MEILLEURE IMAGE DE FILM D'EUROPE" ne peut être attribuée qu'à un film dont les qualités sont représentatives de celles des films que nous connaissons des pays représentés et même de tous les pays Européens que nous souhaiterions voir représentés.

Dans l'intérêt des opérateurs Européens, dans l'intérêt du festival, de ceux qui l'on fait naître et qui le font vivre, ce passage à la maturité qui est de devenir un festival européen doit se faire dans les meilleures conditions.

Cette réflexion sur ce problème n'est, bien sûr, pas close par ces quelques précisions et remarques.... A suivre... (J. Monsigny, membre du Jury de cette sélection)

- Par ailleurs, certains de ces films, dont l'accomplissement n'était pas parfait mais présentait un intérêt indéniable dans la recherche de style d'image, ont fait l'objet de mentions. Comme il serait malheureux que par l'avenir ces films soient écartés, il semblerait important de proposer un prix spécial "Innovation Artistique de l'Image" ou "Image de Recherche".

L'hommage à Ghislain Cloquet. Cet hommage a eu lieu en présence de sa famille et de plusieurs de ses proches, anciens collaborateurs professionnels et professeurs, et anciens élèves. La programmation bien équilibrée d'une rétrospective de l'oeuvre de ce très grand directeur de la photographie n'efface pas le regret de L'AFC qu'une projection en soirée ne lui ait pas été consacrée, comme il le méritait.

Les films Canadiens. Une occasion pour rencontrer des Directeurs de la Photographie Canadiens et leurs images, on aurait aimé une orientation plus précise dans le choix des films ou, par exemple, une plus large rétrospective de l'Image dans le cinéma canadien depuis sa naissance.

Une projection hors programme. Kodak, présent au festival, nous a projeté la restauration du dessin animé de Walt Disney "Blanche-neige et les sept nains", à l'occasion de l'ouverture d'un centre de post-production Cineon, baptisé Cinesite Europe. Cette restauration a été effectuée grâce au système Kodak Cineon. Ce système comporte trois phases :

1. Le scanner de film haute résolution est équipé de trois capteurs Kodak CCD (couleurs RVB, 4096 pixels chacun) ; il analyse chaque image pour la transcrire en format numérique à raison de 1 image par 3 sec (20 min./jour).

2. La station de travail graphique (du type palette graphique) avec des logiciels d'élimination de poussières, de rayures ainsi que des logiciels de retouche d'images qui ont été développés par Kodak.

3. "L'enregistreur de film" (drôle de nom !) transfère les images numérisées (traitées sur un film couleur Eastman EXT 5244) à raison de 1 im. par 3 sec (20 min./jour), sans perte de qualité, par le biais d'une technologie exclusive de diodes lasers infrarouges.

L'innovation semble être du côté de "l'enregistreur de film" laser, mais nous n'avons pu juger du rendu des noirs et des blancs ainsi que l'effet de flare qui peut exister sur les autres appareils du même type, ce procédé est à voir en situation d'images réelles.

La qualité technique. L'intérêt d'avoir des projections aux normes de référence est indéniable ; la CST étant partie prenante de ce festival, il serait peut-être possible qu'elle contribue d'une manière ou d'une autre au contrôle et à l'amélioration de la qualité technique.

CHALON ET LES COLLOQUES

Les effets spéciaux du film "les Visiteurs". Même principe que le Cineon :

1) Un scanner à 3 capteurs CCD qui transforme l'image en données numériques.

2) Le stade intervention dans l'image : qui va de la technique affinée du cache contre cache et du matte painting (*adaptation des caches en palette graphique image/image lors de mouvements du comédien*), au travail en 3D dont le Morphing (*consiste à montrer plus ou moins rapidement la transformation d'un objet en un autre qui serait de forme homothétique.*).

3) Transfert des informations "image" par le biais d'un oscilloscope appelé "Solitaire" à raison de 30 sec. par image (2 min/jour), avec un étalonnage numérique jouant uniquement sur les densités. Un tirage de copies de contrôle successif est indispensable pour obtenir le raccord en densité avec les scènes non truquées.

Vu le temps passé et le coût de ces trucages, les participants recommandent fortement une prise de contact préalable (classique lorsqu'il s'agit de trucages)

Le cadre. Organisé par les cadres de l'AFCP, très efficaces dans l'aide apportée aux organisateurs du festival en général, et en particulier dans la prise en charge du colloque lui-même. On peut seulement regretter la rapide déviation "hors cadre" de l'objet du débat qui s'orienta à nouveau vers les trucages, déviation peut-être occasionnée par le choix du film présenté.

Nous soulignons l'importance que représente la présence et la participation, pour les festivaliers, de réalisateurs. Cette année l'AFCP a eu l'heureuse initiative d'inviter Gérard Oury.

Les Transferts et Masters vidéos (compte-rendu)

Participaient au colloque : Max Debrenne CST, Michel Baptiste CST, Serge Fréville Télétota, Serge Couprié labo. de Bry, Denys Durouchoux labo. VDM, SNCV et FEITIS.

Les sujets abordés étaient :

- **Le maintien de la qualité dans la chaîne de transfert** supposant une réduction des étapes, un télécinéma à partir du négatif, une conformation sur support numérique, une meilleure utilisation des compétences et une collaboration indispensable des D.P. avec les étalonneurs vidéo.

- **Une analyse par schéma de la réalité de la chaîne du transfert, et les problèmes posés aux prestataires** : s'il est possible d'agir sur les producteurs des programmes (à venir), il est difficile d'agir sur les diffuseurs des programmes (déjà produits) car il n'existe pas de vraies normes dans ce cas. L'établissement de ces normes ou recommandations, produit d'un travail de la CST suite à une commande de la CEE, est en cours et pourra être applicable en Europe et, espèrent-ils, dans le monde.

Par ailleurs, si en télévision il faut deux cars vidéo pour un même événement retransmis en 4/3 et en 16/9, il est possible de généraliser deux masters : un spécifique 4/3 et un spécifique 16/9 (pour éviter le transfert en 16/9 d'un 4/3 produit à partir du format Scope par exemple).

- **Une série de tests comparatifs de transfert** a été effectuée à partir d'un négatif (7245 et 7293), d'un positif étalonné du même négatif, d'un interpositif étalonné etc.... Conclusion : un négatif éclairé dans le but d'un transfert à partir d'une copie (le cas des téléfilms) passe au TC sans gros problème d'étalonnage vidéo si l'étalonnage film a été fait correctement. De gros progrès ont été effectués sur le positif transféré (bien qu'ayant un contraste plus élevé), les TC analysant la courbe de densité et les caractéristiques colorimétriques bien mieux qu'auparavant. Le transfert doit être pris en compte au moment de la prise de vue, spécialement dans le cas des téléfilms.

- **Étude de la CST sur le transfert des formats en 16/9 (1,77)**

Format 1,66 diffusé en 16/9 : l'amputation est de 5% de part et d'autre de la largeur de l'écran (limite visibilité). Film 35 mm 1,85 (selon la norme ISO) diffusé en 16/9 a son image intégralement restituée.

Dans 90% des cas, le Super 16 est tourné en vue d'une finalisation vidéo. Pourquoi ne pas proposer ou imposer un nouveau format de prise de vue pour les productions de clips, films publicitaires et téléfilms ; un format 1,77 (16/9) directement. (Voir Aaton pg.7).

- **Recommandation de la CST pour les transferts en 16/9** (étude pour la CEE) : faire le transfert à partir d'un internégatif en bon état ou interpositif avec un ré-étalonnage spécifique vidéo, respect du rapport du cadre, cette opération doit être faite en présence des ayants droit ou du Directeur de la Photographie. Les formats satisfaisants pour un transfert sont le 1,66 /1,85.

(Ces études CST seront disponibles au bureau de l'AFC dès leur parution)

Michel Fano, président de la CST, et présent à ce colloque, a proposé d'imposer l'application des recommandations CST lors de l'attribution des aides du CNC.

Le Transfert Vidéo de nos films par J. Loiseleux.

L'ensemble des études faites par les différents partenaires présents à Chalon porte aussi bien sur les formats que sur la reproduction Vidéo des images produites en 16mm, super 16, ou 35mm en vue de diverses exploitations. Ce travail nécessaire et général englobe le problème particulier du dossier ouvert par l'AFC concernant le "Transfert Vidéo de nos films"

Il s'agit de bien distinguer là la reproduction vidéographique d'oeuvres destinées d'abord au cinéma et produites sur support photochimique.

S'il est naturel qu'une production destinée d'emblée à la télévision tienne compte des impératifs techniques de la vidéo, il n'en va pas de même pour une production destinée d'abord au grand écran. Il n'est pas question dans ce cas de ne pas utiliser toutes les possibilités de la pellicule photochimique pour créer les images les plus satisfaisantes pour les auteurs et reproductibles dans les meilleures conditions sur les écrans les plus vastes.

Ce sera donc au moment du transfert de ce film que devra s'opérer la "transposition" pour rendre compatible les deux systèmes au mieux des désirs de l'auteur. Il s'agira de restituer au mieux, et dans l'esprit, les images créées en film.

Ce dossier du "Transfert vidéo de nos films" (passés ou à venir) ouvert en 1990 reste à mettre à jour. Intégré au travail général proposé par la CST, il devrait être proposé aux producteurs et diffuseurs sous l'égide et l'autorité du CNC pour le plus grand bien du Cinéma et de la Télévision.

Edmond Richard, double étiquette AFC, CST. Vous savez combien je suis attaché au transfert de nos films en vidéo dans de bonnes conditions. Présent au colloque de Chalon, j'ai écouté avec attention et je tiens à vous dire, avec espoir et optimisme, qu'une véritable harmonisation sur ces problèmes est actuellement en cours avec nos Producteurs, nos Réalisateur, nos D.P., nos Cadres et nos Diffuseurs.

Nous nous orientons vers un format unique 1,77 dans nos caméra 35mm, quel que soit le mode d'entraînement de la négative (4 perforations, 3 perforations ou 2 perforations) afin de répondre en premier aux impératifs d'exploitation dans nos salles de cinéma et dans un deuxième temps essayer de satisfaire aux exigences du 16/9 Vidéo.

De la réussite de cette harmonisation dépendra le respect de l'oeuvre cinématographique dans le monde.

La formation

L'objet du colloque était de faire le rapport entre les connaissances de base à acquérir pour la formation des futurs D.P. et la place qu'il faut réserver à l'enseignement des nouvelles techniques dans un programme d'enseignement de base. Plusieurs notions de principe ont été évoquées :

- *Notion de pluridisciplinarité et de créativité artistique émise par J. Monsigny AFC*

Notion de pluridisciplinarité : 1) préparer à des métiers qui exigent une extrême spécialisation. 2) préparer à une nouvelle forme d'exercice de notre métier. 3) préparer à des nouveaux métiers nés de développement de nouvelles techniques.

Notion de créativité artistique et de liberté de création dans un environnement "technologisant", et conscience de la pérennité du Directeur de la Photographie en tant que manipulateur de formes, de couleurs, de valeurs, de rythmes graphiques..... avec ou sans lumière et quelles que puissent être les nouvelles technologies.

- *Notion d'apprentissage post-formation émise par Jean Harnois AFCP*

La nécessité d'une connaissance et expérience pratique qui ne peuvent s'acquérir qu'en situation de responsabilité professionnelle lors de tournages professionnels.

- *Notion de procédures émise par Yves Turquier, formateur*

L'enseignement de la compréhension des principes de fonctionnement des outils ou "procédures" qui précèdent et dépassent la connaissance trop étroitement technique de l'outil lui-même dont l'évolution est extrêmement rapide.

Idée parallèle : que les futurs chefs opérateurs soient capables d'apprécier les possibilités offertes par les nouvelles techniques sans pour autant prétendre en devenir des spécialistes.

Participaient également au colloque : B. Jubard organisateur, P. Auffret, chef des travaux à Louis Lumière, J. Maillot enseignant, C. Shiffman CNC.

CHALON CONVIVAL

Outre les retrouvailles, rencontres, échanges de points de vue et délicieux déjeuners ayant pour cadre ce festival, nous avons rencontré des chefs opérateurs Belges, des chefs opérateurs Canadiens Francophones ainsi que Henning Bendtsen D.P. Danois (Lars Von Trier, ...), Slawomir Idziak D.P. Polonais (Wajda, Kieslowski "bleu"...), Vadim Youssov D.P. Russe (Tarkovski...) et Piotr Jaxa cadreur et photographe Polonais (Kieslowski, Wajda...).

Les premiers, par la voix de Michel Baudour, nous ont fait part d'un scoop : la SBC, Société Belge des auteurs de la photographie Cinématographique, dont il est membre et pour laquelle Walter Vanden Ende a été nommé président, est en train de déposer ses statuts (nous en étions à un vague projet). La SBC se prépare à devenir membre de la future (pour les statuts) Fédération Européenne. Bienvenue à eux !

Quant aux Canadiens, ils furent extrêmement intéressés par les associations européennes. Malheureux d'être systématiquement assimilés au monde culturel du continent Américain alors qu'ils se sentent plus proches de la culture européenne et de ses soucis, ils ont le désir de réunir les chefs opérateurs Québécois en une association. Là aussi, des contacts chaleureux ont été pris en la personne de Pierre Letatre.

Un grand merci à Annick Mullaier et Gérald Fiévet de Fuji qui ont réuni, au cours d'un dîner, les D.P. qu'ils avaient emmenés au festival et ceux qui étaient présents depuis le début de l'événement.

Un autre grand merci à Agfa qui, par la présence de Francine Jean-Baptiste et de Claire Marquet, ont offert aux D.P. et aux laboratoires un verre dans un bar de la vieille ville.

L'AFC regrette que leur présence ait été de courte durée.

CHALON ET LES AFC

Représentée par une dizaine de ses membres, ce fut l'occasion pour l'AFC de prendre note de plusieurs critiques à son égard : outre les critiques classiques (dites avec tendresse et humour) de la part de participants ou d'organiseurs, d'autres sont plus gênantes en particulier le manque de participation (valable pour l'ensemble de la profession), le manque de collaboration et de dynamisme par rapport au festival.

Il n'est sans doute pas dans le caractère des D.P. de se célébrer eux-mêmes mais peut-être que cette ouverture européenne fait partie des solutions pour éveiller la curiosité et l'intérêt des gens de l'image à l'égard de cette manifestation.

Une discussion dans les prochaines semaines entre le Bureau de l'AFC et Anne-Marie Siesbye devrait nous permettre de lui faire des propositions afin de mieux définir le cadre d'une collaboration future ou du moins mieux répondre à son attente dans la mesure des possibilités réelles et pratiques d'une association comme l'AFC.

Nous prévoyons la mise sur pied d'une commission "festival de Chalon", qui prendrait en charge les décisions prises lors de cette discussion.

L'ACTIVITÉ DE NOS MEMBRES

La commission du "Premier Centenaire" : Dans le cadre de la célébration du premier siècle de cinéma, un hommage très original sera rendu par la ville de Lyon durant la période allant de fin 1994 à mi 1996, à l'activité des directeurs de la photographie. Pierre L'homme, Vittorio Storaro, Sven Nykvist, Gerry Fisher et Roby Müller sont en effet invités à Lyon pour intervenir sur la lumière de la ville en des modalités qu'ils vont venir définir, chacun pour eux-mêmes, au cours de l'année. Pierre-William Glenn est chargé de coordonner leurs activités. Henri Alekan a accepté d'être président d'honneur de l'entreprise. Un film sur leur travail et leur carrière est à l'étude, en liaison avec l'institut Lumière.

Le festival de Torun "Camérimage'93" en Pologne, première version, se tiendra du 22 au 28 novembre. A cette occasion la Fédération des associations européennes se réunira une fois de plus. Pierre L'homme, Robert Alazraki ainsi que Pierre-William Glenn y représenteront l'AFC.

En réponse à l'"urgence" du numéro de Septembre, une commission "relation CNC" est formée autour de Caroline Champetier.

La lettre sur la question "Qu'est qu'un opérateur de prise de vues" est envoyée ce mois-ci aux réalisateurs.

Pour l'édition de l'Annuaire de l'AFC nous demandons, pour ceux qui ne l'auraient pas encore fait, d'envoyer à Gervaise leur filmographie actualisée (n'oubliez pas de mentionner les co-signatures) ainsi qu'une photo d'identité .

Nous tentons de rééditer le livre de Félix Mesgich "Premier tour de manivelle", introuvable histoire de notre grand ancien, opérateur des frères Lumière avec Albert Promio. (J. Glasberg)

Le film "Visions of Light" (panorama historique de la lumière dans le cinéma américain) vu par Denis Lenoir à New York semble difficilement accessible. Le bureau de l'AFC, malgré une demande insistante auprès de l'AFI, n'a toujours pas reçu de réponse. Affaire à suivre...

Mention spéciale à Ricardo Aronovich pour le film vu en avant-première le lundi 4 Octobre. "Lumières Noires" de Med Hondo présente un travail de lumière extrêmement soigné et maîtrisé pour un récit réaliste avec un minimum de moyen.

NOS ASSOCIÉS

L'AFC constitue des dossiers de documentation.

Nous allons contacter tous nos Membres Associés afin qu'ils nous communiquent systématiquement leurs nouveaux catalogues et parutions diverses dans le but de constituer des dossiers complets sur leur services, nouveaux produits etc... Ces dossiers seront bien entendu consultables par tous les membres et permettrons, par ailleurs, une meilleure diffusion des informations.

Dans un très prochain courrier, nous vous ferons parvenir les nouveaux organigrammes complets de nos membres associés : les laboratoires Éclair et GTC. Le mois prochain nous compléterons cette série par ceux de LTC et Telcipro.

- Agfa** à l'occasion de la sortie de leur nouvelle pellicule XTR 250, Francine Jean-Baptiste et Claire Marquet proposent une fois par semaine des projections au club 13 de petits films scénarisés. A cette occasion, Agfa édite une brochure reprenant plan par plan les axes caméra et lumière, le matériel (caméra, optique, lumière, machinerie) ainsi que le traitement laboratoire et les lumières de tirage. D'autre part, Agfa insiste sur l'excellente tenue de la gamme négative au Télécinéma (pour assister à ces projections et en connaître l'agenda vous pouvez les contacter au 40 99 85 93 - 40 99 85 99).
Par ailleurs Agfa sponsorise pour la deuxième fois Paris New-York Production qui publiera, en début 94, une nouvelle édition de "30 années de Lumière" sous le nouveau titre de "34 années de Lumière".
- Fuji** prévoit sa prochaine soirée "Club Fuji" pour le 21 décembre en présence des gens de laboratoires, les loueurs de matériel caméra ainsi que les loueurs de matériel électrique.
- Kodak** a convié un certain nombre de Directeurs de la Photo à participer à une enquête sur le look des nouvelles pellicules à l'étude. Fort intéressant. A suivre.

EN VRAC

- **Suite de l'affaire Didier Pierre.** Nous vous avons annoncé le départ de Didier Pierre dans la lettre n° 13 de Juillet/Août suivant ces termes : *"Suite à un désaccord grandissant sur la façon d'envisager le fonctionnement de notre association et après plusieurs entrevues et conciliations légales, le Bureau de l'AFC a décidé, le 26 juillet, de mettre fin à la collaboration de Didier Pierre aux activités de l'AFC."*
Didier Pierre assigne l'AFC aux Prud'hommes et demande des dommages et intérêts de 75000 fr. pour licenciement abusif.
Nous avons mis fin à cette collaboration en respectant tous nos engagements financiers à son égard, d'où notre étonnement...
- **Aaton** met à la disposition de la CST, son dessin d'usage pouvant servir à la normalisation du Super 16 en format 1,78 ou 16/9 ou encore HDTV. Le cadre 16/9 11,92 x 6,7 mm (0,469 X 0,263") qu'ils inscrivent sur leurs nouveaux dépoli avec le décentrement par rapport à la médiane du film de 1,06 mm (0,041") est très proche de la proposition CST -11,62 x 6,54 mm-
- **Louis Lumière :** Comme Pierre-William Glen l'avait fait avant les dernières vacances scolaires, en ayant sous le bras son dernier film "23 H. 58" et son directeur photo à ses côtés pour une discussion à bâtons rompus avec les étudiants, Jean-Noël Ferragut a passé, à la mi-octobre, une journée à l'ENS Louis Lumière, à l'invitation d'une partie des élèves des cours du jour et de la promotion sociale (l'autre partie étant à Chalon). Il s'est agi cette fois-ci d'éclairage. Dans un décor de café ouvert sur une rue avec une seule et même place de caméra, les élèves ont construit trois lumières différentes, une par soleil au zénith, une par soleil couchant et une par temps gris.
Les expériences devant être reconduites n'hésitez pas à vous proposer en téléphonant aux élèves de l'A.P. ENS Louis Lumière au 42 59 27 45 ou au 43 38 27 45.
- **Certains d'entre nous** dessinent, peignent, gravent, sculptent, photographient... ou l'ont fait à un moment ou un autre. Nous serait-il possible de recenser et de mieux connaître ceux pour qui le plaisir de "mise en image" ne s'arrête pas à la fin d'un tournage. Peut-être serait-il bon de développer cette recherche autour

de nous, non seulement dans la branche image mais parmi nos collaborateurs : décorateurs, réalisateurs, assistants réalisateur, scripts, machinistes, etc....., ne serait-ce que pour développer la "convivialité" que beaucoup d'entre nous souhaite trouver au sein de l'AFC. (J. Monsigny)

CÔTÉ LECTURE

BIFI est le sigle de la future bibliothèque du 2^e siècle du cinéma. L'association Bibliothèque de l'Image-Filmothèque du Palais des arts de l'image à été créée en décembre 1992 par la Cinémathèque Française, la FEMIS et le CNC. Présidée par Pierre Encreve, elle a pour but de regrouper les fonds des trois associés (livres, périodiques, dossiers de presse et de festivals, scénarios, photos, dessins, estampes, affiches, archives, films du dépôt légal, collection vidéo). Disposant d'un des plus grand fonds documentaire sur le cinéma dans le monde, elle sera située sur près de 3000 m² au Palais de Tokyo et ouvrira ses portes en fin d'année 1995. Actuellement les documents sont toujours disponibles dans les centres de documentation, sauf pour la FEMIS (anc. IHDEC) qui a sa documentation disponible (étudiants et professionnels) sur demande téléphonique au 47 27 06 32. (9 av. Albert de Mun, Paris 75009)

Un ouvrage sur les chefs opérateurs ayant travaillé dans le cinéma français est en préparation par Jean-Pierre Bleys. Il recherche tout renseignement biographique sur Raymond Agnel, Victor Armenise, André Bac, Charlie Barrer, Georges Benoît, Léonce-Henri Burel, René Colas, André Dantan, Pierre Dolley, Roger Dormoy, René Gaveau, Marcel Grignon, Jean Isnard, Georges Million, Jean-Louis Mundwiller, Enzo Riccioni, Marcel Weiss.
Jean-Pierre Bleys, 10 impasse du Beauvais, 49460 Montreuil-Juigné
tél. 16 41 42 35 63

A l'occasion de la création de l'AEC les D.P. espagnols ont publié un superbe "annuaire" qui comporte la liste et les photos de ses membres, ainsi qu'une série d'articles parlant lumière, histoire du cinéma espagnol...
Quatre exemplaires sont disponibles au bureau.

A NOTER

- Pas de projection ce mois-ci car nous n'avons pas pu obtenir la copie du film d'Alain Renais qui nous avait été promise par Renato Berta. Mais le mois prochain peut-être...
Un grand merci néanmoins à Alain Pretin de chez Kodak qui était prêt à nous accueillir pour cette avant-première dans la salle de la rue Villot.
- Prochain "3ème lundi" : le 15 novembre. Soyez gentil de téléphoner à Gervaise pour lui signaler votre présence.

■ **Rappel des principales activités de l'AFC.**

→ *Projection d'avant première* (en principe le premier lundi de chaque mois) : tous les D.P. membres de l'AFC sont invités à présenter leur dernier long métrage en avant première. L'AFC s'occupe d'organiser la projection et le pot qui suit (à charge financière d'un Laboratoire Membre Associé). Tous les membres y sont conviés ainsi que leur compagne ou compagnon.

→ *Réunion tous les 3ème lundi du mois au bureau de l'AFC* avec lunch préparé par Gervaise pour la modique somme de 50 fr. Réunion sans ordre du jour (mais on peut y parler de lumière par exemple...), tous les membres y sont conviés.

→ *Réunion du Bureau* : organisée régulièrement pour débattre des questions administratives internes à l'AFC, seuls les membres du Bureau sont convoqués, les membres du Conseil d'Administration y sont conviés.

→ *Conseil d'administration* : il se réunit à la demande et en fonction de l'actualité : admission de nouveaux membres, sommaire de la Lettre et des Cahiers, discussions sur les commissions etc... Les membres du Conseil sont convoqués, les membres de l'Association y sont conviés.

→ *Assemblée générale ordinaire* : une par an, pour faire le bilan de l'année précédente et préparer l'année à venir. Tous les membres sont convoqués.

→ *Assemblée générale extraordinaire* : à la demande, pour débattre d'un problème précis. Tous les membres actifs sont convoqués.

→ *Le bureau de l'AFC est ouvert à tous les membres* pour la consultation de documents, livres, périodiques, dossiers de Presse (sur le GATT...) ainsi que pour des réunions spécifiques de travail par l'une ou l'autre des commissions (prendre rendez-vous avec Gervaise).

Une constitution de dossier spécifique par membre associé voit le jour ce mois-ci dans lequel seront réunis et mis à jour leurs dernières publications et catalogues, ainsi que nos informations parallèles et articles rédigés pour la Lettre.

→ *La Lettre* est ouverte à tous les membres actifs. Suivie et mise en forme par Aude Humblet (42 09 02 06) en collaboration avec le secrétaire général de l'AFC, Jacques Loiseleux, son sommaire est présenté chaque mois lors d'un conseil d'administration ou d'une réunion. Réel ciment entre tous les membres, cette petite publication appartient à tous, nous serions très heureux d'y accueillir vos réflexions, articles d'humeur ou articles informatifs.

→ *Les cahiers* : édités lorsqu'ils comportent suffisamment d'articles, suivent le même principe d'organisation que la Lettre à la différence qu'ils ne sortent qu'une fois par an (il n'y a pas eu de publication en 93, peut-être que l'année 94 sera plus généreuse !).

A.F.C

Bureaux, correspondance : 94 rue Louis Rouquier, 92300 Levallois. Tel & Fax : 47 39 15 13

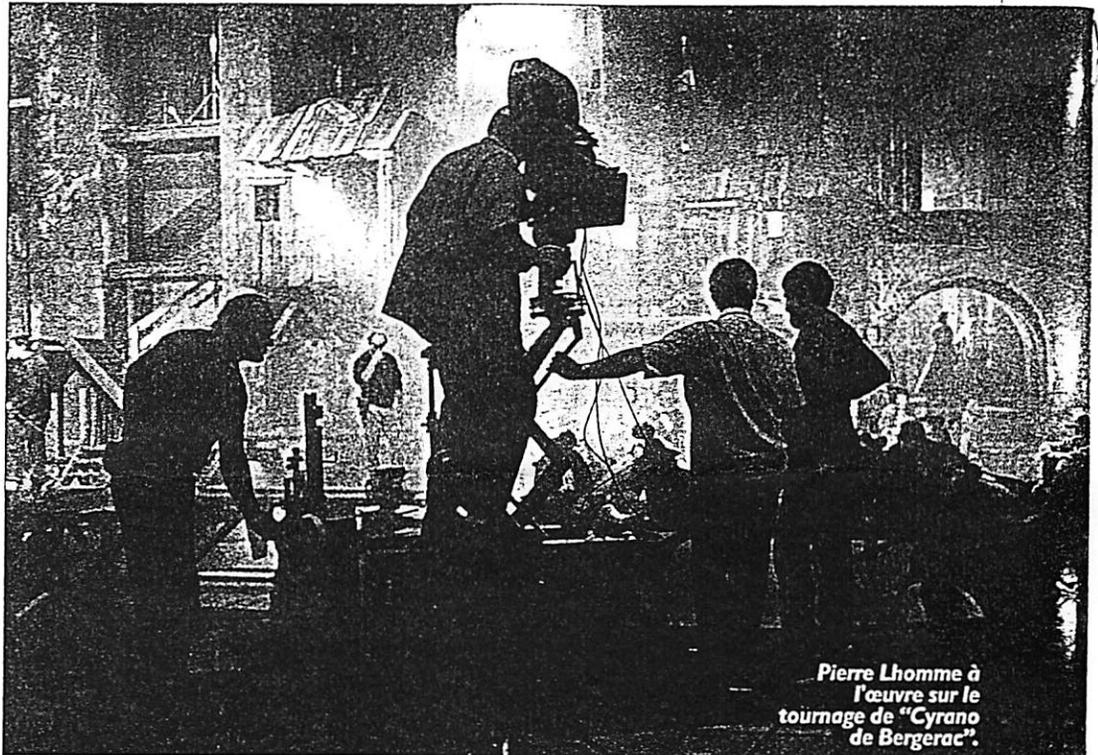
Siège social 16 rue Saint-Ferdinand 75017 Paris

Diffusion réservée aux membres,
reproduction totale ou partielle uniquement sur demande

Le blues des chefs op'

Il vit sa profession comme des histoires d'amour successives et qui durent le temps d'un film. Traducteur en images d'un univers ou d'une histoire singulière, le directeur de la photographie met sa propre sensibilité au service d'un réalisateur. Responsable du poste technique le plus lourd du tournage, il doit gérer humainement et économiquement le mariage de l'art et de la technique. Mais se heurte de plus en plus au manque d'ambition général.

Dossier réalisé par
Sophie Dachbert



Pierre Lhomme à l'œuvre sur le tournage de "Cyrano de Bergerac".

“**D**es saltimbanques, voilà ce que nous sommes, les directeurs de la photo. Des artistes à la sensibilité exacerbée qui, paradoxalement, représentent le plus fortement aussi la cheville ouvrière du cinéma.” Si l'on peut en croire un, c'est bien Pierre Lhomme. Lui qui a démarré comme assistant de Henri Alekan et Ghislain Cloquet, a créé la photo de plus de cinquante films, dont *Cyrano de Bergerac*, et a été choisi par Bruno Nuytten pour signer la photo de son premier long métrage en tant que réalisateur : *Camille Claudel*. De tous ceux du cinéma, le métier de directeur de la photographie est, en effet, le plus en prise directe avec les autres postes. Le réalisateur et les comédiens, en premier lieu, avec qui une relation passionnelle s'instaure parfois tout au long du tournage, mais aussi, les

décor, le maquillage, le laboratoire... et en amont, la production. Conscients de leur force, les chefs opérateurs gèrent avec plus ou moins de bonheur une puissance, qu'on arrive aujourd'hui à leur reprocher.

Face à cette tendance, rares sont les chefs opérateurs à cacher leur nostalgie.

“La distorsion et le rétrécissement du regard, imposés par le cadre de vision de l'écran TV, devenu malheureusement le principal diffuseur de nos films en France, ont fait évoluer de façon dramatique le métier de directeur de la photographie”, dit Pierre-William Glenn qui a signé la photo des films de Truffaut, Tavernier, Corneau, Pialat, Boisset, Granier-Deferre... “Passer à la télévision des films de 35 mm, créés avec une exigence artistique extrême et destinés à être projetés dans des théâtres cinématographiques,

est d'une absolue perversité. Interrompus par les spots, les films deviennent des supports à la publicité et se transforment eux-mêmes en “produits visuels et sonores” : c'est un drame pour notre métier.” La direction de la photo n'en est pourtant pas à sa première révolution. La Nouvelle Vague a, en son temps, provoqué des positions radicales, devant lesquelles un Claude Renoir – dont toute la profession est encore sous le choc de la récente disparition – a préféré mettre sa technique et son talent au service de superproductions étrangères puis dans un cinéma de divertissement qui l'éloignera de ses préoccupations esthétiques, quand un Henri Alekan connaissait, pour sa part, une traversée du désert de plusieurs années.

La dérive actuelle, qui semble mettre à l'index rigueur et exigence, fragilise plus encore l'hypercent-

sibilité qui caractérise les directeurs de la photographie.

"Outre qu'il est animé par le seul souci d'aller vite, moins cher et d'imposer des équipes de tournage, les siennes, le "nouveau producteur" fait souvent preuve d'une absence d'exigence fonctionnelle, se basant sur le fait que la profondeur et la construction de l'image et du son, qualités inhérentes au cinéma, ne se voient ni ne s'entendent à la télévision", note Pierre-William Glenn, suivi en cela par Bruno de Keyzer.

Les nouveaux producteurs dans le colimateur

"La France n'a quasiment plus de producteurs dignes de ce nom, estime celui qui, en un film, *Un dimanche à la campagne*, est passé de jeune directeur de la photo à un des grands noms du métier. "Parce que je suis incapable de fonctionner selon un système de rentabilité, sans risques, et à n'importe quel prix, je fais partie de ceux qui préfèrent travailler ailleurs. Ma carrière tourne résolument sur des films européens, et non plus franco-français. Avec mon dernier film, le remake de *La guerre des boutons*, réalisé en Irlande, j'ai retrouvé l'extraordinaire plaisir de travailler avec un grand producteur : David Puttnam. Les Anglo-Saxons ont d'une manière générale une autre vision du métier de directeur photo et ont un véritable respect pour notre profession. Je préfère m'embarquer dans de véritables aventures cinématographiques, lointaines parfois, plutôt que de subir, les bras croisés, le manque d'ambition général."

Même s'il avoue être plus casanier, Pierre Lhomme dénonce également la dégradation d'une industrie qui, selon lui, génère en grande partie des produits bas de gamme. "L'importance de ce que nous investissons économiquement et humainement, fait de nous la cible privilégiée des producteurs, ajoute-t-il. Inutile de dire que nous sommes très concernés par la délocalisation des tournages qui met en péril toutes les notions de famille et d'équipe auxquelles nous sommes très attachés."

Concilier artisanat et technologie

Concernés, ils le sont aussi par les innovations techniques, bien que dans ce métier celles-ci soient traditionnellement mal vues, comme le souligne Pierre-William Glenn : "C'était mieux avant, entend-on souvent répéter – en confondant les exigences de qualité des anciens et les moyens mis à leur disposition. Il me semble indispensable de concilier l'intransigeance artisanale que pratiquaient nos aînés avec les moyens que nous offre la technologie actuelle : les pellicules modernes à haute sensibilité et dénuées de

grain, les HIM, les objectifs à grande ouverture, la Louma, le Steadicam sont des avancées définitives pour le langage cinématographique. Cependant, l'utilisation de ces innovations aboutit malheureusement à un nivellement de la qualité artistique où les différences d'ambition dans la construction et la réalisation de l'image, évidentes pour nous, sont aujourd'hui de moins en moins clairement perçues par les non-initiés."

Qu'en est-il des relations du couple réalisateur-directeur de la photo, dans un contexte où l'ambition cinématographique est menacée par le souci de rentabilité à court terme et une certaine facilité offerte par la technique ? "L'attitude de certains producteurs complique certainement nos rapports avec les réalisateurs surpris de ne pas obtenir de nous ce qu'ils souhaitent, pour des raisons structurelles mal adaptées mais dont le choix nous échappe", répond Jacques Loiseleux.

Plus optimiste, Eduardo Serra estime que la technique a joué en faveur d'une évolution positive des rapports avec les producteurs et les réalisateurs : "Aujourd'hui, la technique n'est plus un handicap, souligne-t-il. L'évolution des caméras, des objectifs et des pellicules permet à toute personne normalement constituée de fabriquer des images lisibles dans presque toutes les circonstances. Le débat sur l'image peut enfin concerner la nature, le sens de ces images et non plus les exploits techniques qu'elles ont exigés ou qui les ont justifiés. Les rapports avec les réalisateurs, les producteurs peuvent en être clarifiés. Nous ne sommes plus les incontournables dépositaires d'un savoir mystérieux mais des participants à la création... lorsqu'il y a création."

Création. Le mot revient sans cesse dans la bouche de ces techniciens dont l'aspiration première est de trouver la réponse juste à l'interprétation de l'histoire. Carlo Varini, dans un entretien avec Anne Théron, soulignait sa recherche permanente d'éclectisme. "Lorsque deux films successifs se ressemblent trop, j'ai peur d'avoir tendance à utiliser les mêmes recettes techniques au lieu de chercher à construire une image spécifique, expliquait-il. Pour cette raison, j'aime beaucoup passer d'un film à budget confortable à un premier film à petit budget. Lorsqu'on n'a pas les moyens de s'offrir le vrai prix des scènes, il faut faire preuve d'imagination, ne pas se résigner, mais chercher des "trucs" à la Méliès, se servir de son expérience, de sa connaissance du laboratoire."

L'évolution du système de production entrave-t-elle la maîtrise du poste technique ? "Je crois que personne sur un plateau n'a la maîtrise complète de quoi que ce soit, répond Eduardo Serra. Nos préférences, nos choix ont souvent des



Bernard Zitzerman auprès de Claude Chabrol sur "L'enfer".

implications financières qu'il n'est plus possible d'ignorer. Notre liberté, notre maîtrise existent dans le cadre d'un budget. On peut se voir imposer un fournisseur de matériel, mais le choix des objectifs, de la pellicule parfois même du laboratoire tiennent à des choix artistiques. Il est essentiel de s'assurer que les choix budgétaires sont compatibles avec le projet artistique défini avec le metteur en scène."

Et lorsqu'ils ne le sont pas, certains directeurs de la photographie préfèrent abandonner le film, tandis que la nouvelle génération se plie plus facilement aux ordres de gestion. Pierre Lhomme fait partie de ceux qui refusent plus de projets qu'ils n'en font. "Aujourd'hui, c'est un fait que je demande le budget

Cheverreau

Au service du Cinéma



20-22 RUE DE LA CHINE 75020 PARIS
Tél : 47 97 23 49. Fax : 47 97 66 58.

d'un projet avant de m'engager, souligne-t-il. Il faut avoir les moyens de satisfaire et le réalisateur et soi-même. Avec les metteurs en scène qui voient, comme Patrice Chéreau ou Alain Cavalier, comme avec ceux que la photo n'intéresse pas en tant que tel. Comme James Ivory, dont je vais préparer le prochain film. Par son goût des époques, Ivory va entraîner un style, mais pour l'impression de l'image, il laisse cela à ceux dont c'est la vocation. Un vrai plaisir lorsqu'on se connaît bien et lorsqu'on a la maîtrise du poste technique..."

"La véritable cinématographie implique une alliance indissociable entre mise en scène et direction de la photo, ajoute Pierre-William Glenn. Ce dont témoignent les couples tels que Bitzer-Griffith, Tolland-Welles, Alekan-Cocteau, Coutard-Godard, Surtees-Eastwood, Storaro-Bertolucci,

Nykvist-Bergman, etc. Il est difficile à certains directeurs de la photographie de se contenter de ce rôle, modeste, d'interprète de l'œuvre et c'est pourtant ce qui fait tout l'intérêt de notre métier de "cinématographe". Ce qui ne l'a pas empêché de mener en parallèle une carrière de chef opérateur et de réalisateur, contrairement à d'autres.

De la direction de la photo à la réalisation

"Notre métier demande un talent particulier, qui consiste à savoir doser les aspects créatifs, financiers, techniques et humains. En cela, on est très proche du métier de réalisateur, mais pas pour autant frustré de ne pas le pratiquer. Cela dit, je crois qu'une meilleure répartition du pouvoir sur un film est nécessaire. Que les réalisateurs,

pour qui j'ai une réelle admiration, ne serait-ce que pour leur acharnement à monter leur film, acceptent d'avoir des producteurs créatifs. Et que les producteurs aient un peu plus d'ambition."

Alors qu'est-ce qui pousse certains à passer le cap de la réalisation, comme l'ont fait en leur temps l'ancien cadreur Claude Zidi, ou les directeurs photo reconnus comme Bruno Nuytten, Pierre-William Glenn, et plus récemment, Charlie Van Damme ou Yves Angelo, qui tourne *Le colonel Chabert*? "Parce que je me sens cinéaste avant tout, répond Charlie Van Damme, en plein montage de son premier long métrage *Le joueur de violon*. Je ne renie pas la photo, bien au contraire, mais le cinéma c'est une histoire racontée avec des images, du son, un secteur qui m'intéresse aussi, des acteurs... Ma véritable motivation, c'est tout ça."



Bruno de Keyzer sur "Afraid of the Dark"



Réa



Philippe Rousselot sur "La reine Margot"



Francis Catonné sur "Profil bas"

Le prix de l'image

Quel poids un directeur photo pèse-t-il dans une production ? A quel point est-il maître, aujourd'hui, du choix de son équipe et de son matériel ? Jean-Claude Bourlat, Yvon Crenn et Claude Albouze, trois directeurs de production, répondent...

N'importe quel directeur de production qui se respecte, a conscience du rôle déterminant d'un chef opérateur, de son pouvoir à la fois artistique et technique. La qualité des rapports entretenus avec celui qui tient les cordons de la bourse, tout au long de la production, de la préparation aux derniers travaux de laboratoire, est, on s'en doute, un élément clé qui va permettre de relever le vrai pari : répondre au mieux aux besoins artistiques particuliers d'un film tout en lui garantissant une viabilité économique.

Un pari d'autant plus d'actualité, que les productions ont souvent la fâcheuse tendance à sacrifier en premier lieu les postes techniques, tant du côté des salaires des techniciens, qui tombent plus souvent qu'on le croit, largement sous la barre du minimum syndical (12 365 F par semaine pour le mieux rétribué d'entre tous : le directeur de la photo justement) que du côté du matériel.

Directeur de production sur des films comme *La Révolution française*, *L'amant* ou, récemment, *Le nombril du monde* et *La reine Margot*, Jean-

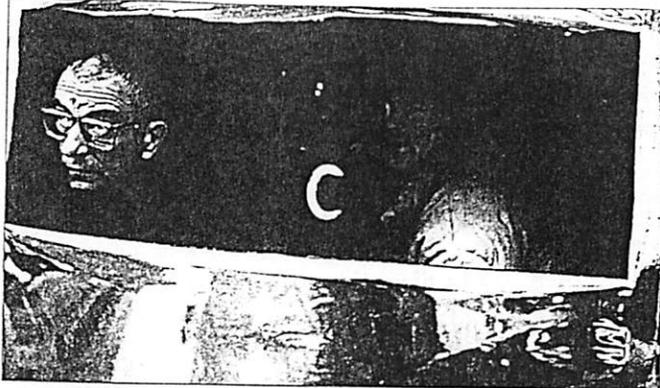
Claude Bourlat connaît la question, lui qui gère au quotidien la vie des productions, qu'elles bénéficient d'un budget confortable ou plus serré.

La nouvelle vague des chefs opérateurs

"Le directeur de la photographie est une personnalité importante, voire essentielle, souligne-t-il. D'une part, parce qu'il a une influence directe sur l'aspect artistique du film et une responsabilité humaine importante sur un tournage, d'autre part, parce qu'une partie déterminante du budget repose sur lui. Par la composition de son équipe, son choix de matériel, sa rapidité, son expérience, il peut faire basculer les orientations d'une production. Il y a encore cinq ou dix ans, le métier s'articulait autour d'une dizaine de grands chefs opérateurs, portés par une expérience acquise tout au long d'années d'apprentissage. Aujourd'hui, l'arrivée de jeunes techniciens sur le marché, sans être passés par les étapes qu'étaient traditionnellement le cadrage, puis l'assistantat de chef opérateur, a un peu changé les

données. Ils sortent en général directement d'une école de haut niveau, comme la Femis ou Louis-Lumière, pour passer directement à la direction de la photo sur des courts ou des premiers longs métrages. Bon nombre d'entre eux montrent vite un grand talent. Ils ont, en outre, une connaissance des réalités économiques et techniques qui n'est pas à négliger."

Pour Jean-Claude Bourlat, cette nouvelle vague des chefs opérateurs est déjà marquée par de grands noms qui n'ont pas terni l'image de la direction de la photo, comme François Catonné, Bernard Zitzermann, Eric Gautier, Caroline Champetier, Bernard Lutic, Philippe Welt, Yves Angelo ou Thierry Arbogast. "Avec en tête quelqu'un comme Philippe Rousselot qui, malgré une reconnaissance internationale - couronnée comme on le sait par un Oscar pour *Et au milieu coule une rivière* - a fait tomber en désuétude l'image despotique qui était souvent celle de cette profession, précise-t-il. Sans doute parce qu'ils ne se laissent plus impressionner par la technique qui leur offre un grand confort, les chefs opérateurs sont sortis du carcan purement matérialiste. Sur *La reine Margot*, Philippe Rousselot était capable de prendre d'énormes risques pour que le tournage ne souffre pas de problèmes inhérents à la lumière. Il en a une telle maîtrise de la fabrication de l'image qu'il a besoin de peu de projecteurs -



Edward
Klosenski
l'œil de
Kieslowski
pour
"Blanc".

qu'il pilote d'ailleurs parfois à partir d'une console électronique. Jamais Patrice Chéreau n'a été en situation d'attente à cause du poste lumière."

Et si les directeurs de production se défendent de juger la valeur d'un directeur de la photo à travers le budget qu'il va occasionner, l'assurance de rester dans le cadre d'un budget donné reste une de leurs préoccupations principales. "Dans cette optique-là, la collaboration d'un Philippe Rousselot est appréciable, affirme effectivement Jean-Claude Bourlat. Pour un film comme *La reine Margot*, au coût de fabrication de 120 MF, l'intégralité du poste lumière (classe 7 du devis) s'est élevé à 900 000 F. Avec des décors immenses, une durée de tournage de vingt-deux semaines, beaucoup de déplacements d'un site de tournage à un autre, on est loin du délire occasionné par certains chefs opérateurs d'autrefois." Pourtant, le paradoxe veut que si les coûts de production ont augmenté, a priori pour mettre plus dans le spectacle, la tendance des

nouveaux producteurs est de donner de moins en moins de moyens aux postes redevables de la facture cinématographique. Nombreux sont les chefs opérateurs se plaignent de cette situation qui, à leurs yeux, tient plus d'un manque de connaissances qu'autre chose.

"C'est vrai que nous avons une habitude qui consiste à interroger les loueurs de matériel pour connaître les listes de bases de tel ou tel directeur de la photo envisagé pour une production", avoue Claude Albouze, directeur de production sur *Henry and June* (Phillipe Rousselot à la photo), *Indochine* (François Catonné), *La crise* (Robert Alazraki) ou encore *Ma saison préférée* (Thierry Arbogast). "Mais une chose est sûre, c'est qu'on va d'abord tout faire pour que le directeur de la photo soit en mesure d'exécuter au mieux son travail. D'ailleurs, la photo est le poste sur lequel on concède le plus, parce que c'est sur lui que repose la qualité finale du film. Et qu'on a conscience que c'est le directeur de la photo qui rassure, au départ, le réalisateur et les comédiens. Il est donc absolument normal que les salaires soient en rapport avec l'expérience et le talent d'un homme. Outre les coûts directs liés au matériel et aux salaires des techniciens qui dépendent de lui, il y a les coûts induits par le directeur de la photo, en rapport avec sa façon de travailler, son adaptation au rythme du tournage, sa rapidité, sa souplesse d'adaptation. Alors qu'il n'avait jamais travaillé avec Coline Serreau avant *La crise*, Robert Alazraki a collé aux désirs extrêmement précis de la réalisatrice. Les plus exigeants avec eux-mêmes, ne

le sont pas forcément au niveau de leur demande en terme de matériel, etc. Bruno de Keyzer, avec qui j'ai eu l'occasion de travailler sur *La vie et rien d'autre*, est connu pour son intransigeance en faveur de la qualité, mais n'est pas pour autant outrancier dans ses besoins. Ils font partie des gens précieux qui ont le sens de la production et ne renâclent pas, au contraire, à faire le liant entre les problèmes artistiques et financiers."

Des salaires en rapport avec l'expérience

Même sentiment chez Yvon Crenn, directeur de production de MK2 notamment. "Mazeppa a relevé du tournage de copains, malgré les moyens importants dont disposait la production, souligne-t-il. Sur le film, dont le moins qu'on puisse dire c'est que la photo est magnifique, Bernard Zitzermann a montré une souplesse incroyable, apportant sans cesse des réponses aux milliers d'idées qui habitaient Bartabas. Conscient de l'incroyable responsabilité qui leur incombe, j'ai, pour ma part, un grand respect pour les chefs opérateurs. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il me semble difficile de lui refuser une liste de matériel, et que je consulte toujours un directeur de la photo pour le choix d'autres techniciens qui ne le concernent pas au premier chef, comme la maquilleuse, par exemple. En outre, les exigences d'un chef opérateur sont à prendre en considération parce qu'elles sont le reflet de la volonté du réalisateur. La trilogie de Kieslowski est en cela assez représentative. D'autant qu'en Pologne, les directeurs de la photo ont un poids plus important qu'en France. Consulté sur le scénario, ils doivent être en mesure également de palier une défaillance du réalisateur et représentent de ce fait la pierre angulaire des films. Et pour le directeur de production, un interlocuteur encore plus incontournable. Kieslowski a choisi un directeur de la photo différent pour les trois films. *Bleu* est un film à effets dans l'esprit de *La double vie de Véronique*, avec un gros travail sur les couleurs et donc sur le traitement apporté à la lumière, au développement, etc. Plus classique, *Blanc* n'a pas fait l'objet d'une recherche particulière. En revanche, pour *Rouge*, Kieslowski s'en est remis à un jeune directeur de la photo, Piotr Sobocinski, dont l'audace n'a d'égal que le talent. Pour lui, Marin Karmitz a débloqué des moyens importants, en rapport avec la volonté commune de Kieslowski et de son chef opérateur de sortir des sentiers battus. Et dans ces cas-là, lorsque qu'on a conscience qu'un plan magistral est en jeu, comme c'était le cas dans *Rouge* où il a fallu aller chercher une "Technocrane", il est évident que l'on fait tout pour répondre aux besoins du chef opérateur. C'est notre métier, aussi."

Là sont les stars

Du 18 au 23 octobre à Chalon-sur-Saône, les stars seront une fois de plus les directeurs de la photo. La sélection des films, les hommages, les rencontres et les expositions, y seront consacrés exclusivement aux faiseurs de lumière et à tous ceux pour qui l'impression cinématographique a un sens, une réalité, un message à part dans l'univers malmené de l'image. Parler du cinéma sous un autre angle, du point de vue de sa fabrication par rapport à la technique, à l'esthétique et à son contenu, c'est affirmer une personnalité que les directeurs de la photo ont bien du mal aujourd'hui à défendre.

La sélection 93 des films permettra donc de revoir une année cinématographique avec un nouveau regard. Celui qui permettra au passage de mettre en valeur le matériel, les moyens et procédés que les vedettes utilisent pour servir un scénario, un réalisateur. Dix grands chefs opérateurs seront sous les feux de la rampe : Yves Angelo pour *L'accompagnatrice* de Claude Miller, Tonino Delli Colli pour *Lunes de fiel* de Roman Polanski, Robert Fraisse pour *L'amant* de Jean-Jacques Annaud, Pierre-



William Glenn pour *L'affût* de Yannick Bellon, Bernard Lutic pour *Dien Bien Phu* de Pierre Schoendoerffer, Jacques Penzer pour *Le retour de Casanova* d'Edouard Niernans, Jean-François Robin pour *IPS-Lile aux pachydermes* de Jean-Jacques Beineix, Romain Winding pour *Céline* de Jean-Claude Brisseau, Vadim Youssouf pour *Moscou Parade* de Ivan Dykhovichny et Bernard Zitzermann pour *Betty* de Claude Chabrol. Outre l'œil européen,

avec sept films sélectionnés pour leur direction de la photo (Jörg Schmidt-Reitwein pour *Brandnacht*, Christian Berger pour *Benny's Vidéo*, Louis-Philippe Capelle pour *Pardon Cupidon*, Simon Plum pour *Imagine Denmark*, Carles Gusi pour *Vacas*, Michel Baudour pour *Anchoress*, Paul Cohen pour *Part Time God*), Chalon battra également au rythme d'images cinématographiques venues cette année du Canada.

Partie prenante dans le Festival qui leur est offert, l'AFC s'est associée pour rendre un hommage tout particulier à Ghislain Cloquet, un des grands noms de la direction photo dont cinq films seront présentés à l'occasion : *Le feu follet* de Louis Malle, *Peau d'âne* de Jacques Demy, *Rendez-vous à Bray* d'André Delvaux, *Tess* de Roman Polanski et *Le trou* de Jacques Becker.

Enfin, tout ceux qui œuvrent en arrière-plan, pour répondre aux exigences techniques des directeurs photo, profiteront de l'occasion pour exposer les dernières nouveautés techniques issues d'un indispensable partenariat à trois têtes : chercheurs-fabricants-artistes.

Du plateau au labo



Pierre-William Glenn sur "L'orchestre rouge".

Du choix de la pellicule aux travaux de laboratoires, les directeurs de la photo entretiennent des relations étroites avec les industriels et artisans. Si la technique pure joue son rôle, l'aspect humain a tout autant son importance.

Qu'on se le dise : les techniques mises à la disposition des directeurs de la photo, aujourd'hui, sont le fruit d'une relation permanente qui permet aux premières de mieux servir les seconds. Et de donner tout son sens à une collaboration qui dépasse bien souvent le cadre des négociations commerciales. Si l'apparition des pellicules de grande sensibilité ont mis peu à peu au diapason les trois grandes marques de pellicule (Agfa, Fuji et Kodak), les choix artistiques restent entiers et permettent à chaque produit de répondre à la personnalité du film ou même d'un directeur photo. Ce qui nécessite une collaboration continue qui pousse les fabricants à être présents sur les tournages, et les directeurs de la photo, dans les usines. Car outre la fiabilité du support lui-même, la pellicule présente pour les respon-

sables de la photo un terrain de prédilection qui peut prêter à toutes les expériences, et à toutes les trouvailles.

Complicité de tous les jours

En prise directe avec le directeur photo et le réalisateur tout au long du tournage, le laboratoire est également un partenaire primordial qui doit avant tout entretenir un sentiment de confiance avec les créateurs. "Chaque opérateur a son langage propre, explique Olivier Chievassa, figure emblématique des laboratoires Eclair. Notre rôle, et en particulier celui de l'étalonneur qui va suivre le film de sa préparation au tirage des copies de série, est d'être capable de le décoder afin d'interpréter au plus juste ses exigences. Selon l'envie du directeur photo, une nuit peut être chaude, bleue ou argentée... Et si d'une manière générale, nous entretenons des rapports extrêmement étroits avec les directeurs de la photo, c'est bien parce que nous connaissons la pression énorme qu'ils supportent, et qu'ils sont les premières cibles lors du visionnage des rushes, à la fin de la journée."

Étalonneur fétiche

Chaque directeur photo a donc ses habitudes qui vont jusqu'à avoir son étalonneur fétiche et imposé. Pierre Réali fait partie des plus demandés. "Comprendre, souvent à demi-mot, un chef opérateur est

la première des conditions pour mener à bien notre tâche, explique-t-il. Celle-ci consiste, en effet, à traduire d'abord, et corriger le cas échéant, les nuances importantes que peuvent apporter une lumière, un ton, une couleur... D'où l'intérêt d'entretenir des relations de confiance, voire d'amitié, avoir des affinités par rapport à l'image, son traitement et son esthétique."

Parfois l'enjeu est de taille, soit qu'un chef opérateur attende qu'un plan défectueux soit rattrapé en laboratoire, soit que le tournage lointain ne permette ni au réalisateur ni au directeur de la photo d'avoir accès aux rushes.

"Nous ne sommes pas des magiciens, souligne Olivier Chievassa. L'image que nous restituons restera toujours celle que le chef opérateur et le réalisateur ont créée, c'est évident. Mais intervenir en amont, dès la préparation du film pour signifier la difficulté de tel ou tel choix, aller sur les décors, s'imprégner d'une ambiance... sont autant d'atouts qui permettent de parfaire, autant que possible, leur travail. Comme toujours, tout est une question de compréhension."

Proche des directeurs de la photo et des réalisateurs, Olivier Chievassa l'est au point d'être l'un des rares à avoir été invité à New York sur le tournage de *Léon*, le dernier film de Luc Besson, pour envisager le passage des travaux effectués entre le laboratoire américain et Eclair, qui a pris le relais pour la deuxième partie du tournage réalisé en France.

"Il fallait en effet dès le départ établir des relations de confiance avec Thierry Arbogast qui allait travailler avec des collaborateurs différents et éloignés", souligne Pierre Réali. De la même façon, il avoue sa satisfaction d'avoir pu se rendre sur le décor de *La reine Morgot*, où d'entrée de jeu, il s'est imprégné du ton du film. "J'aurais effectivement pu passer à côté de certains des dégradés voulus par le chef décorateur et Philippe Rousselot, bien que ce dernier soit d'une extraordinaire subtilité pour décrire ce qu'il attend d'un étalonneur", dit-il en montrant une feuille de tirage où une indication situe un plan réalisé dans l'obscurité quasi totale, où seul un personnage doit ressortir, avec une brillance toute particulière : "Une fourmi noire, sur du marbre noir, dans la nuit noire... Dieu la voit!"

"Ce sont les désirs des directeurs photo qui nous motivent, bien plus que leur notoriété, conclut Olivier Chievassa. J'ai le souvenir de grands moments avec Bruno de Keyzer lorsque nous avons testé le traitement sans blanchiment (en gardant l'argent de la pellicule) pour *Un dimanche à la campagne*, ou encore sur *L'ami retrouvé* pour lequel nous avons truqué par moment l'internégatif. Et c'est lorsque l'on voit le résultat, que notre métier prend toute sa valeur."

"33 années de lumière" : gros plan sur 1100 directeurs photo

Le 15 novembre prochain, le deuxième annuaire des directeurs de la photo sortira des presses, un peu plus de trois ans après le premier ouvrage édité par Paris-New York Production (Claude Kunez). Paru à l'occasion du Festival de Cannes 1990, *30 années de lumière* permettait pour la première fois de référencer tous les directeurs de la photographie de tous les films, français et étrangers, sortis en France depuis *Les 400 coups* de François Truffaut en 1959. A l'époque, mille chefs opérateurs étaient ainsi présentés, par ordre alphabétique, avec leur filmographie complète. Véritable outil de travail pour la profession, il répondait à la première question que se pose notamment le couple producteur-réalisateur sur le choix du directeur de la photographie, en pro-



posant également, via un listing alphabétique, de tous les films sortis, une réponse directe par rapport à un film référence

donné.

Trois ans plus tard et grâce à la fidélité d'Agfa qui a sponsorisé le projet à 80%, mais aussi aux laboratoires Eclair, GTC et à *Pariscope*, et l'aide précieuse du CNC, Paris-New York Production, donne donc naissance à *33 années de lumière*.

"Le nouvel annuaire a gagné cent noms supplémentaires, qui reflètent en quelque sorte la nouvelle vague des directeurs de la photographie, dont une bonne partie vient des pays de l'Est", souligne Claude Kunez. Celui-ci annonce avoir déjà dans ses tiroirs le projet d'étendre la prochaine édition, prévue dans trois ans, aux autres métiers du cinéma, des directeurs de production aux compositeurs de musique de films, en passant par les ingénieurs du son, les décorateurs, les costumiers, les maquilleurs, les monteurs...