

Travailler beaucoup les effets du soir. Le piquant n'est pas de montrer toujours la source de lumière, mais l'effet de la nuit.

Edgar Degas, *Carnets*

Nouvelles adresses électroniques à noter :

Denis Lenoir
nololulu@mac.com

Armand Marco passe à l'orange, il nous avait pourtant habitué au rouge !
armand.marco@orange.fr

Au mois d'octobre,
45 000 visites ont été enregistrées sur le site de l'AFC.
44 999 semblent être imputées à
Jean-Noël Ferragut et Eric Guichard.
Nous menons l'enquête pour les départager.

Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne 

► **L'image en version originale**

L'AFC et la CST organisaient le 7 novembre à l'Espace Cardin une soirée " Du numérique au 35 mm " autour de la projection du film de Claude Miller *Un secret*, en présence de Gérard de Battista, son directeur de la photographie. Un débat suivait la projection. Wilfrid Sempé a souhaité le prolonger en s'entretenant avec Gérard qui " numérique " à nouveau sur un film de Claude Miller.

Wilfrid Sempé : Je voulais revenir sur ta première collaboration avec Claude Miller, La Petite Lili : comment s'est passée votre première approche, et ton intégration dans son univers et sa famille de travail ?

Gérard de Battista : En 1999, j'ai travaillé avec Bernard Stora sur *Un dérangement considérable*, produit par Annie et Claude Miller et les Films de la Boissière. Ce long métrage est l'histoire d'un jeune footballeur. Un film très peu éclairé. J'ai vraiment commencé à travailler avec l'éclairage au sodium à partir de ce moment-là ; on a bricolé des projecteurs avec Pierre Abraham, mon chef électro de l'époque, pour mettre des ampoules au mercure ou au sodium dans des projecteurs classiques. Les séquences de foot ont été tournées en Beta Num pour avoir les matches en continuité. Puis Claude tourne pour Arte *La Chambre des magiciennes*, dans la série des « Petites Caméras », avec Philippe Welt comme chef opérateur. Arte décide de le gonfler en 35 mm et de le sortir, beau succès en salle, mais la DV gonflée en 35, pas terrible. Moi je l'ai vu à la télé.

Au moment de tourner *La Petite Lili*, Annie et Claude qui produisaient eux-mêmes aux Films de La Boissière décident de le faire en DV, c'était un petit budget.

A la lecture du scénario, je découvre beaucoup de notations liées à la lumière, je lui dis que je ne pense pas que le format DV s'y prête vraiment. Il me montre la copie 35 de *La Chambre des magiciennes*, en effet, le résultat n'est pas satisfaisant : le film n'avait pas été tourné en vue d'un retour sur film, il y avait beaucoup d'intérieurs, des diaphs très ouverts, en PD150. Je lui propose la HD. On est allé chez Bogard faire des essais de la 900 et des essais de shoot chez GTC, très bons. On est parti comme ça,

n° 171
déc. 2007

La lettre



une image en v.o

**Patates :
terme employé pour
sélectionner des zones
dans l'image lors de
l'étalonnage.*

avec une série fixe HD Canon, différente de celle qui existe maintenant, et avec le zoom qui est toujours en usage aujourd'hui.

Je m'étais bien couvert au niveau des accessoires, ce qui avait tendance à transformer le plateau en usine à gaz. Au bout de deux semaines, on a fait le ménage : exunt le 24 pouces, les câbles et les moniteurs de contrôle. On a simplifié pour arriver à tourner avec le même système que maintenant. L'intérêt de la HD c'est quand même de pouvoir rester léger. Depuis quatre, cinq ans, le travail avec la HD consiste à éliminer, éliminer, pour revenir au matériel qu'on avait en 35 avant l'invasion des combos.

WS : C'est vrai qu'on peut tourner de manière très légère. Tu travailles sans oscilloscope ?

GB : Non, quand même : on a un petit meuble, avec un 9 pouces, et un Astro oscilloscope. En général je fais le cadre, je commence à bien faire les diaphs dans le viseur en me servant du zébra réglé à 95 %, pour ne pas faire de bêtise au niveau des hautes lumières.

Dans notre système, le premier assistant opérateur fait à peu près le même travail que d'habitude : le point, la gestion de la caméra... La seconde a un grand rôle au niveau du moniteur : elle contrôle pendant les prises.

Je travaille le doigt en permanence sur le diaph pour le rattraper, tout en sachant bien à l'avance ce que je vais faire à l'étalonnage : j'ai l'étalonnage dans la tête, l'emplacement des « patates* ».

WS : Du coup, il y a quand même une possibilité de dialogue avec le réalisateur, qui n'a pas l'image finale...

GB : Non, mais c'est très simple de lui expliquer ce qui va être fait à l'étalonnage. Il y avait une petite discussion esthétique de temps en temps, sinon il pouvait se consacrer à ses acteurs. Claude ne venait même pas voir ce que j'appelle « nos rushes à nous », à savoir que tous les soirs on visionnait les cassettes originales sur un grand écran calibré, avant de les renvoyer au labo. En revanche, Stora, Moati, ou Lelouch y assistent.

WS : Ca doit faire des longues projections de rushes, avec Lelouch.

GB : Comme il ne regarde pas le 9 pouces pendant la journée, parce qu'il est sur le plateau avec les acteurs, c'est très important pour lui de les voir. Le rôle de la seconde assistante est un peu différent, elle doit vraiment avoir un œil critique, il faut qu'elle n'ait pas d'appréhension et qu'elle n'hésite pas à dire que ça ne va pas. Normalement ce n'est pas son rôle qui consiste d'habitude à se taire et à apprendre : on est un peu obligé de réorganiser l'organigramme conventionnel.

WS : Oui, normalement la gestion du combo est dévolue à un stagiaire...

GB : Oui mais ça, ce n'est pas le combo : c'est ma cellule. Personne ne regarde là-dedans à part moi, mon chef électro, le metteur en scène de temps en temps, la

seconde assistante, et c'est tout. Si le metteur en scène veut son combo, il en a un, en PAL. Claude avait un retour image sur un petit moniteur à cristaux liquides sans enregistreur, avec un switch pour passer d'une caméra à l'autre. Bernard Stora ne tient pas à être près des acteurs. Deux écrans, deux enregistreurs, un fauteuil et la tablette pour le café. Claude Miller regarde les plans au moment de la mise en place et ensuite aime bien être avec les acteurs pendant les prises. Lelouch est physiquement avec eux, il ne les regarde pas du tout à l'écran.

WS : Claude Miller était sans doute très content de l'image de La Petite Lili, mais la question s'est-elle posée, pour Un secret, de le tourner en film ou en HD ?

GB : Non, parce que d'abord il voulait faire comme pour *La Petite Lili*. Avec la HD, on ne recharge pas tout le temps et on a 45 minutes d'autonomie. Pour Lelouch, la HD représente 45 minutes de film et le peu d'éclairage nécessaire en soir ou en nuit. Claude Miller a adoré le résultat numérique d'*Un secret*, je sais que la projection numérique de l'autre soir l'aurait enchanté : on a fait l'étalonnage en projection numérique, qu'il avait trouvé formidable.

Je ne connais aucun réalisateur avec lequel j'ai tourné en HD qui dise « je ne tournerai plus avec ça ». De plus, la chaîne a beaucoup progressé. Reste le dernier maillon, la projection numérique. Comme je disais l'autre soir à la projection, « vous allez voir l'image en version originale ».

WS : La postproduction reste encore chère.

GB : D'autant plus pour un film 35 mm qui a de petits moyens de production et postproduction. Tourner en HD avec le même type de découpage et de lumière que du 35 n'a pas grand intérêt.

WS : Pour Un secret, tu aurais pu utiliser la caméra avec des objectifs 35 mm...

GB : On pouvait mettre des DigiPrime, on en avait un dans la série, mais le reste c'était des Canon, dont la définition est très bonne.

C'est vrai qu'il y a la discussion à propos de la profondeur de champ, mais l'optique HD ou 35 ne change rien, c'est lié à la focale. A angle égal, on a une focale très courte quand tu as un capteur 2/3 de pouce comme là. Pour retrouver la profondeur de champ du 35 mm, on peut utiliser le système Pro35 qui me paraît une aberration totale, je ne veux même pas en entendre parler, on filme un verre dépoli, et un dépoli qui tourne ! Et c'est lourd, c'est compliqué, ça n'a aucun intérêt, autant tourner en 35. Ou alors, tu prends la Genesis, et là tu retrouves la profondeur de champ du 35. En tournage, pour arriver à ce qu'il y ait peu de profondeur de champ, il faut le vouloir, se maintenir à des diaphs très ouverts et si possible, allonger les focales.

WS : Tu cherchais quand même à ne pas avoir une profondeur de champ trop importante.

une image en v.o

GB : Oui, pour éviter que les acteurs se retrouvent punaisés sur le décor, le côté photo-montage où tout est net. Il m'est arrivé à l'étalonnage de flouter une partie du plan, ce qui est facile à faire avec tous les appareils qui existent maintenant, d'où l'importance aussi de bien connaître tous les outils de la chaîne HD.

WS : Comment s'est passée la préparation avec Claude Miller, pour les partis pris artistiques de l'image ? Et le fait que ce soit un film d'époque a-t-il induit des choses pour toi ?

GB : Le personnage de François est né en 1946, comme Philippe Grimbert, l'auteur du livre et comme moi.

Dans l'ambiance d'un appartement parisien, je pouvais coller sur la tête des acteurs celles de certaines personnes de ma famille. J'ai fait ces séquences comme un album de photos souvenirs ; je sais que c'est aussi un peu le cas pour Claude, qui est aussi parisien et du même milieu. J'ai assisté à des projections, au ciné-club de mon lycée, ou avec des profs, de films comme *Nuit et Brouillard*, en 56-60, l'ambiance de la salle de dessin transformée en salle de projection avec les rideaux tirés...



Photo Thierry Valletoux

Claude Miller et Philippe Grimbert, auteur du livre qui joue le rôle du passeur dans le film

Claude voulait à l'origine quatre grandes époques (en fait il y a six époques dans le film). La partie qui se passe en 1985 avait de grandes chances d'être en noir et blanc. La partie " vie rêvée ", où François imagine la vie de ses parents pendant la guerre en ignorant qu'ils avaient eu un autre fils, c'était sépia, un peu coloré, comme des vieilles cartes postales colorisées au pochoir. Les années soixante, soixante-cinq où François est adolescent, Claude les appelait les « années formica » : il voulait des couleurs à la

fois saturées et pauvres, une gamme peu étendue, un rouge très rouge, un bleu très bleu, etc. Les années trente étaient normales.

Finalement on n'a pas accentué la partie " formica ", la partie années trente a été un peu tirée vers des copies couleurs de l'époque, pas terribles, pas de couleurs naturelles, assez saturées ; la partie « vie rêvée » est allée vers le sépia et la partie contemporaine est en effet restée en noir et blanc, où dès le tournage le moniteur ainsi que le viseur de la caméra étaient en noir et blanc.

En préparation, j'avais dit à la costumière, Jacqueline Bouchard, de faire des photos en noir et blanc des costumes de cette époque-là. J'ai fait venir le maximum de gens à l'étalonnage, en vue de collaborations futures, Jacqueline, la maquilleuse Lucía Bretones-Méndez, le chef électro, Pascal Lombardo.

WS : Penses-tu que le support vidéo change quelque chose au travail de la maquilleuse ?

GB : Je pense honnêtement que non : elle a travaillé comme d'habitude, d'une manière très légère. Cependant, il faut être beaucoup plus vigilant en HD avec les brillances. Quant aux effets de vieillissement, Benoît Lestang, maquilleur FX les a faits. Il venait tout le temps contrôler sur le moniteur pour voir le rendu. Les vieillissements les plus difficiles sont dans les scènes en noir et blanc. Les personnages joués par Patrick Bruel et Cécile de France sont très âgés. Ils ne sont jamais filmés en gros plan de face, mais plutôt de trois-quarts, l'effet n'est pas du tout mis en avant. C'est impressionnant, pourtant !

J'ai également beaucoup apprécié le travail du chef décorateur Kohut-Svelko : entre les années 1930 et les années 1960, la lumière est la même, mais pas l'image. C'est uniquement la déco qui fait la différence.

WS : Les changements sont subtils mais visibles.

GB : C'est un chef déco formidable ! Il est très présent, il regarde à la caméra, au combo, il ne dit rien, il propose une lampe, une ampoule. Je souhaite à tout le monde de travailler avec des gens comme ça.

Ce que j'aime beaucoup dans le travail en, HD c'est la manière dont on implique les collaborateurs dans l'image. En revanche si tu as envie de garder tes petits secrets, c'est un peu plus difficile qu'avant.

WS : Ce qui m'a frappé dans l'image d'Un secret, c'est l'alliance d'une lumière apparemment très naturelle, faite de la lumière du jour ou des sources dans le décor, et d'une grande sophistication esthétique. Je trouve ça très fort.

GB : J'ai tenté, pour toute la partie en studio, de reproduire la lumière naturelle : on la fait entrer par les fenêtres, pas de contre-jour non justifié sur un comédien. Je suis parti là-dessus, en essayant dans la mesure du possible d'éviter les emplacements de caméra où la lumière ne serait pas intéressante.

WS : La façon dont la lumière tombe sur le visage des comédiens, dont la pénombre sculpte les visages, est très réussie, alors qu'on ne sent pas le projecteur, on a l'impression de la lumière naturelle.

GB : Pour les intérieurs soir, avec Jean-Pierre Kohut-Svelko, on avait pas mal de lampes dans le champ, sans les allumer forcément toutes. J'ai beaucoup travaillé avec des cubes et des fluos, parfois planqués dans le décor pour doubler la lumière naturelle.

Pour les lumières style lampe à pétrole, c'était éclairé au pétrole. On n'a rien de plus, par exemple quand ils montent l'escalier dans la maison de campagne : les ombres se baladent sur le mur en même temps que la personne qui porte la lampe se déplace, et j'adore ça. J'ai un peu suggéré la lampe à pétrole, parce qu'on avait fait des essais avec les courbes d'Olivier Garcia (ingévision), qui m'avait proposé une courbe pour travailler à 9db sans bruit. On l'a fait aux essais avec une lampe à pétrole, et ça marchait très bien.

**Fiche technique
d'Unsecret :**

Tournage en 2006 à Paris pour les extérieurs et aux studios de la SFP à Bry-sur-Marne

Matériel caméra : Bogard SA (2 Sony HD 900R, une série Canon HD, 2 zooms Canon 7,5x21)

Matériel lumière : Transpalux

Matériel machinerie : Car-Grip Films

Étalonnage numérique sur Lustre chez Duboi, coloriste Natascha Louis Shoot chez Scanlab

Photochimie chez LTC, étalonnage Serge Antony

Cadreur 2ème équipe : Nathan Miller

Assistants opérateurs : Stéphane Degnieau, Luis Armando Arteaga + Dorothée Guermontez + Mathilde Perreau

Chef électricien : Pascal Lombardo

Chef machiniste : Thierry Canu

Pour certaines séquences, deux courbes d'Olivier Garcia ont été utilisées.

Dans les scènes dans la chambre, il y a une petite luciole avec une lampe de 40 W graduée pour renforcer la lampe à pétrole, et, dans la scène d'amour, il y a une lumière de lune qui entre par la fenêtre, c'est un petit HMI, la cuisine habituelle. Si nous avons tourné ces scènes d'intérieur soir en pellicule et si j'avais sorti une cellule, je pense que j'aurais fait monter la lumière en puissance.

On tournait à pleine ouverture, sans pousser le gain ; en studio pour les scènes de soir on était à 0 db, mais à 2-2 1/2 de diaph, et avec la façon dont ces caméras répondent dans les basses lumières, pour avoir autant de souplesse et de matière dans la sous-exposition, on éclairait comme si on était à 1 000 ou 2 000 ISO, sûrement, et non pas 320 (valeur nominale de la caméra en milieu de courbe).

WS : C'est vrai qu'il y a une espèce de moyenne, mais on peut aller beaucoup plus loin, parce que le pied de courbe est tellement large...

GB : Dans le milieu de courbe, on est bien à 320 ISO, je l'ai mesuré sur un gris neutre, avec le diaph auto de la caméra. C'est une espèce de pellicule bizarre, parce qu'elle affiche 320 ISO dans les lumières moyennes, mais beaucoup moins dans les hautes lumières, et plus dans les basses lumières.

WS : La pellicule a une sensibilité fixe, alors que le capteur HD en a une qui se module selon la lumière qu'il reçoit. C'est vrai qu'il faut s'y habituer, mais c'est intéressant.

GB : J'aime bien laisser les visages un peu dans la pénombre et, pour moi, les scènes de soleil doivent être surexposées, d'où l'idée, que j'applique souvent, qui consiste à mettre des points de soleil dans le décor, en essayant que ça ne touche pas les visages. Pour la surexposition, on ferme le diaph, quitte à le fermer trop. Je pose pour les hautes lumières, et le fait d'avoir mis le zébra à 95 % m'aide bien, parce que je vois arriver le zébra comme s'il était à 100 %, je ferme un peu par réflexe et ça me donne un confort intérieur de savoir que j'en ai encore un peu sous le pied. Je mets des dégradés, sachant qu'on pourra contrebalancer le « trop dégradé » après s'il le faut. Pour les peaux, on a des courbes très basses, on éclaire très doux et je préfère sous-exposer un peu. C'est ce qu'on te dit quand tu commences en numérique : quand tu hésites entre deux diaphs en pellicule, il vaut mieux ouvrir, et là, il vaut mieux fermer, sinon tu ne t'en sortiras pas. Et il y a des moments où l'on ne s'en est pas sorti. Avec un ingénieur de la vision, on n'aurait pas eu ces problèmes, mais on aurait eu d'autres inconvénients au niveau de la cohérence de l'équipe.

WS : Quand on travaille au moniteur plutôt qu'à la cellule, on devrait en théorie être en permanence collé au moniteur. Mais si on est, comme toi et moi, cadreur en même temps, ça pose un problème.

GB : Au tout début, je relisais souvent, ce qui n'allège pas le tournage. Pendant le réglage de la lumière, et ça dépend des plans, je mets la caméra, avec une focale courte, dans un coin du décor, avec un cadre qui n'est pas celui du plan, et

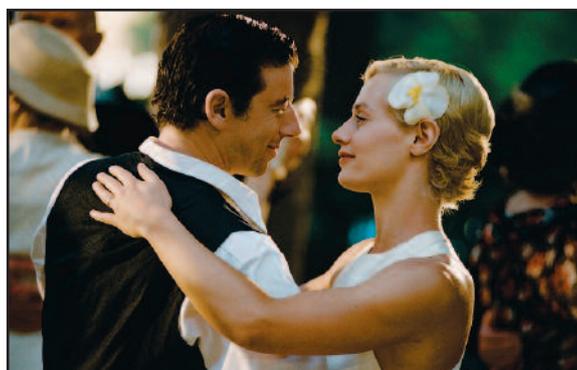
je fais ma base de lumière en regardant comment ça se passe au moniteur. Après on se place, je fais parfois faire des répétitions de mouvement d'appareil avec l'assistant pour avoir une idée de la base, mais il faut avoir surtout une grande confiance dans la personne que tu mets au combo.

WS : Il y avait une deuxième caméra un peu en électron libre, tenue par le fils de Claude Miller, Nathan ?

GB : J'espère qu'il s'est senti libre ! Il a une grande culture cinématographique et c'est un type de goût. Je trouve qu'il a apporté des choses formidables au film. Avec des connaissances techniques intuitives... Ça rejoint l'histoire de Lioret* : il ne sait pas lire une courbe sensito, il n'a pas appris la profondeur de champ, mais il sait dire « ça, ça me va, ça non... » (Référence à Patrick Blossier, lors de l'avant-première de L'Equipier en novembre 2004)

WS : Dans Un secret, je trouve la scène de mariage très vivante, on a l'impression que les caméras sont lâchées au milieu des comédiens comme si c'était fait d'un coup.

GB : C'est pas du tout le cas, là : on tournait plan par plan, caméras à la main qui tournaient autour des gens façon Lelouch. Il y avait une très bonne direction de figuration, l'assistant réalisateur Denis Bergonhe faisait un super boulot.



Patrick Bruel et Cécile de France

Photo Thierry Valletoux

WS : Il y a quelques trucages, surtout dans les scènes avec le frère imaginaire, et les séquences de train ?

GB : Le train, c'est du fond vert ; les paysages ont été filmés à part.

WS : Vous aviez les paysages sur le tournage ?

GB : Non, après. On a fait les pelures en voiture, dans la Creuse.

Il y a un seul plan truqué avec le frère imaginaire, quand on le voit faire un saut périlleux dans la salle à manger ; les autres plans sont normaux, en sous-exposition : les plans au plongeur. Aux barres parallèles, on a éclairé derrière pour le silhouetter. Dans la scène où le frère imaginaire vient sur le lit, on a simplement fait en sorte de ne pas voir le visage du petit comédien. Les plans au plongeur sont tournés par temps gris, ce qui nous permettait, en descendant le plan, d'avoir une belle matière dans le ciel ; par beau temps, on n'aurait rien eu.

(Merci à Hélène de Roux pour sa précieuse collaboration dans la retranscription de cet entretien.)

*« Je n'ai jamais compris comment on pouvait séparer le cadre de la lumière...
Quand Philippe m'a proposé de travailler sur L'Equipier, j'ai hésité, parce que Philippe est un réalisateur qui "cadre", et je ne voyais pas très bien qu'elle serait ma place sur le film.
Pour achever de me convaincre, je me suis dit que ce serait une expérience et qu'enfin je pourrais vérifier si le temps passé au cadre ne nuisait pas à la lumière.
Le film terminé, je n'ai pas de réponse claire à ma question. J'aime le film, mais j'ai souffert de ne pas cadrer, j'ai eu du mal à trouver ma place sur le plateau. J'ai pesté contre le combo, mais la lumière ? »
Patrick Blossier, Lettre 137, novembre 2004.

► **A propos d'un mauvais rêve de Claude Garnier et de l'effacement de Bruno Delbonnel**, collègues et amis de l'AFC qui décrivent ces états dans la dernière lettre de novembre de notre association, *par Pierre-William Glenn*

Je reste désespérément optimiste quant à l'avenir de l'AFC et ne veux surtout pas apparaître comme un " anti-ambiance " alors que j'essaie au contraire de faire vivre la convivialité par la discussion. Je crois qu'il faut ouvrir le débat sur qui dit quoi, et pourquoi, pour faire progresser l'AFC et la qualité de la vie associative. Il ne faut pas faire de « mauvais rêve » mais essayer quand même de recouper les faits, qui sont têtus comme dit l'autre, admettre qu'une association dépend souvent de très (trop) peu de bonnes volontés, que l'égoïsme, l'individualisme forcené et revendiqué sont matière courante de notre métier et... ont toujours eu lieu chez nous : il y a toujours eu des membres de l'AFC qui n'ont respecté aucune éthique, qui ont accepté de remplacer un collègue sans le concerter, qui ont accepté des salaires ridicules contre d'autres collègues, voire certains qui ont pris la place en remplaçant deux postes à la caméra par un seul, qui se sont exclus les uns les autres quand ils n'ont pas témoigné les uns contre les autres... Ça n'est pas gai, mais pourtant " elle tourne " cette association... Moins bien que l'ASC de référence où ces dysfonctionnements ne pourraient pas avoir lieu, mais elle tourne assez bien puisque, pour vous rassurer, chère Claude, il n'existe pas, à ma connaissance, de rumeur anti-jeunes. Les jeunes " entrants " sont plus que bienvenus – en témoigne le parrainage actif qui a vu notre nombre et notre qualité continuellement augmenter – et l'idée de mettre en doute leur participation ne me vient pas à l'esprit. Les nouveaux entrants sont effectivement un gage de qualité pour l'avenir, comme doivent l'être les nouvelles technologies, les élèves des écoles de cinéma publiques... etc. etc.

Sauf qu'il ne faut pas dénoncer des rumeurs en les créant et en les propageant. J'ai dit dans un *billet d'humeur* précédent tout ce que je pensais précisément du danger du volontarisme qui consiste à avoir des idées sur tout et surtout des idées, de laisser l'ensemble des tâches à accomplir à 2 ou 3 personnes, de ne jamais venir aux conseils de l'association (ouverts à tous), de ne jamais écrire dans la *Lettre* et surtout, en bons assistés, de déléguer à une permanente qui n'en peut mais l'ensemble des activités de l'association. La meilleure preuve est d'actualité ; il y avait 450 personnes à la projection à l'espace Cardin d'*Un secret*, film de Claude Miller éclairé par Gérard de Battista, dont beaucoup de jeunes directeurs photos, d'étudiants des écoles Louis-Lumière et fémis, et il semble justement que la discussion entre les générations y a été fraternelle. Combien d'entre les invités se sont préoccupés des moyens, de l'organisation, du rangement ?

La réponse est toute simple, mais je vous laisse découvrir qui trouve la date pour pouvoir prêter la salle, qui mobilise et qui demande à ses techniciens d'assurer les projections et de les répéter ? La personne en question doit quand même être un membre de l'AFC, je crois la connaître et je crois qu'elle est très heureuse d'accueillir des " Djeunes ", qui sont fiers d'être là et qui ont envie de

s'impliquer et de participer... Le billet de Claude est donc sans objet, il marque une volonté de participation et j'espère seulement ne pas vivre le « cauchemar » d'une association qui n'aurait compris du cinéma que l'idée reçue (et fausse) de faire semblant.

Dans le même ordre d'idées notre estimé collègue Bruno Delbonnel ne fait pas semblant d'aller représenter l'AFC à Camerimage. Nous pouvons être heureux d'avoir un membre prestigieux qui se retrouve sur les chemins défrichés dès le Festival de Chalon, entièrement consacré à la prise de vues de film qui a eu 10 années d'activité, et qui a été " copié " en mieux par le festival Camerimage. Où nous avons été présents dès 1996. Il était aussi difficile à cette époque que maintenant d'avoir des représentants de l'AFC volontaires pour rencontrer leurs camarades anglo-saxons.

On pourrait se demander pourquoi il y a une cinquantaine de chef opérateurs anglais invités, avec quels moyens, et pourquoi si peu de Français, mais là n'est pas toute la question. Dans les premières éditions de Camerimage nous avons eu le privilège de rencontrer Sven Nykvist, accompagné comme son ombre par Vittorio Storaro dans un hommage à son œuvre ainsi qu'à une projection du film qu'il a réalisé. Nous discutons de l'exception culturelle avec des responsables américains, dont Adam Holender, directeur photo de Paul Newman, avec les présidents de la BSC et de l'ASC... Donc nous parler de la qualité professionnelle des personnalités invités à Łódz est vraiment inutile ; beaucoup d'entre nous ont travaillé avec le bon Joe Danton, ont connu Mike Seresin quand il venait filmer en France et connaissent l'existence et la qualité des Michael Chapman, Christopher Doyle et autres Vilmos Zsigmond.

Là où le plaidoyer dérape, c'est quand notre collègue nous parle du leurre de jouer dans la cour des producteurs et des acteurs à Cannes. « Comme chacun sait » dit-il. Il n'est pas une des personnes citées ci-dessus qui déclinerait ou qui a décliné une invitation à Cannes, pensant tous, comme moi que leur présence est essentiellement valorisante pour notre métier. Nous avons vu à Cannes tous les plus grands chefs opérateurs du monde (et les moins grands), tous ravis de pouvoir assister à la projection de leur travail de la manière la plus gratifiante du monde aux côtés des réalisateurs. C'est à Cannes où la notion de couple réalisateur-opérateur a été consacrée par la critique spécialisée, par les journalistes et par le public au fil des années. Au prix d'une belle obstination et d'une présence systématique en ne laissant à personne d'autre le privilège de nous représenter. La meilleure preuve de la vitalité du cinéma français est que la qualité des techniciens français, indissolublement liée à celle de l'auteur-metteur en scène, est que toutes ses idées, ses festivals, ses principes, sont repris et célébrés dans le monde entier. A Łódz en particulier qui rend hommage au « couple » Parker-Seresin cette année...

Cannes est LE symbole du cinéma d'auteur indépendant et parler de ne pas y participer est une très curieuse idée. La reconnaissance artistique de notre collaboration à la mise en scène doit se faire dans un cadre plus large que celui de

notre "corporation" et c'est ce que j'ai personnellement vécu depuis 1973, date de ma première présence à Cannes avec *La Nuit américaine* : les autres films sélectionnés auxquels j'ai eu la chance de participer ont tous été valorisés de leur sélection cannoise et ... moi avec. Ne serait-ce que la jubilation de voir son travail projeté sur un écran de 20 mètres de base dans les meilleures conditions d'image et de son du monde. Unanimité là-dessus des Américains, des Anglais, des Allemands, des Chinois, des Russes, des Australiens qui en témoignent volontiers. Il est dommage que seuls quelques Français fassent la fine bouche et crachent dans la soupe, ou fassent semblant, car ça peut donner le genre rebelle et marginal mais... c'est presque une règle générale dans notre cinéma. Les mêmes ne résistent généralement pas à une sélection, aux "honneurs" et aux "paillettes" et ils sont ravis de monter les marches avec leur metteur en scène et les acteurs du film auquel ils ont participé. Encore plus contents quand ils participent à un jury... Comme Clint Eastwood, James Cameron, Francis Ford Coppola, qui ont des notions plus respectueuses du festival de Cannes et qui viennent par exemple féliciter les projectionnistes de la qualité de leur travail. Demandez par exemple à Gerry Fisher, Vittorio Storaro, Jack Cardiff, Tom Stern, Michael Ballhaus, s'ils sont frustrés ou mécontents d'être invités au Festival et s'ils prennent la mixité avec les réalisateurs comme une contrainte ou une punition. Donc pas trop « d'effarement » d'avoir fait la bonne action de représenter l'AFC à Łódź. Et merci d'être disponible pour écrire dans la *Lettre*, même si c'est avec un an de retard sur l'événement.

Car il y a encore beaucoup de travail à faire pour la reconnaissance de notre métier en France. La présence d'un directeur photo au jury de la Caméra d'Or à Cannes n'est acquise que depuis quelques années et elle a été le fruit de longues négociations (toujours effectuées par les mêmes personnes), le rétablissement du prix Vulcain de l'artiste technicien de la CST ne date que de 5 ans. Il avait été supprimé au nom des principes idiots de dissociation de la technique et de la créativité énoncés ci-dessus. Tom Stern, Eric Gautier, Leslie Schatz, Steven Mirrione, Janusz Kaminski en ont été les lauréats successifs et la remise du prix a donné lieu à des rencontres sympathiques et émouvantes, à des projections instructives, en France et en Amérique, à la plus grande satisfaction de tous les participants. Nous essayons de faire remettre le prix 2007 à Kaminski cette année, à Łódź justement, par un élève du département image de La fémis dont le film de fin d'études est sélectionné...

Il vaudrait donc bien mieux essayer de trouver les moyens d'envoyer une délégation de 10-12 directeurs photo français à Lodz en 2008 ou en 2009, de préparer la chose avec les bonnes volontés et les partenaires de l'association. Même si c'est pour tenir compagnie à Pierre Lhomme, grand chef opérateur, qui a eu aussi le mérite d'ouvrir la voie et de représenter très dignement les "cinématographes" français en Pologne depuis longtemps.

Pour terminer, cher Bruno, au vu de la qualité de ton travail et de la personne

heureuse que tu m'assemblé être lors de notre séjour commun à l'Aquila en Italie, je suis persuadé que tu peux à la fois te saouler avec Christopher Doyle, nous raconter des belles histoires sur Seamus Mc Garvey et Guillermo Navarro et... garder ta carte de l'AFC, où nous espérons te voir plus souvent. Polémiques, billets d'humeurs, pensées solidaires, convivialité, actions communes, fêtes, on peut faire ça aussi ensemble à l'AFC, en buvant un coup, et c'est éminemment souhaitable. Restant persuadé que « l'important, c'est de participer », j'espère que l'arrivée des " jeunes ", dont il faut favoriser l'intégration, signifiera un renouveau d'énergie et de tonicité pour une association qui en a besoin.

PS : La lecture du compte-rendu du dernier CA confirme, malheureusement, le diagnostic ci-dessus. A suivre...

.....

► Plus Camerimage

Cette année, le directeur de la photographie tchèque Miroslav Ondříček a reçu le prix Special Plus Camerimage pour son immense contribution à l'art de la cinématographie.

Miroslav Ondříček, diplômé en 1959 de la FAMU, la fameuse école de cinéma de Prague, est reconnu dans le monde entier avec plus de quarante films à son actif. Il a travaillé comme assistant opérateur, machiniste, technicien de laboratoire aux studios de Barrandov. Il entama sa carrière dans les années 1960 auprès des réalisateurs de la Nouvelle Vague tchécoslovaque, tels Jan Nemec, Ivan Passer, et surtout Milos Forman.

Dans un entretien à l'*American Cinematographer* en mai 1982, Miroslav Ondříček admettait simplement : « Donnez-moi le bon scénario et le bon réalisateur et je crois que je peux trouver le style d'images qui est demandé. »

A noter que le directeur de la photographie polonais Adam Holender, ASC, a également reçu un prix Special Plus Camerimage.

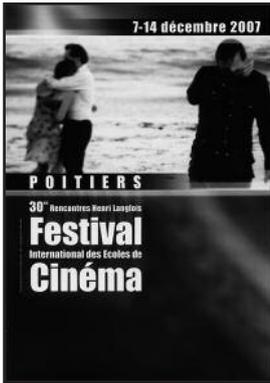
Pierre Lhomme faisait partie du jury, composé également des directeurs de la photographie Robbie Greenberg, Karl Walter Lindenlaub, Oliver Stapleton et Pawel Edelman, du réalisateur de films d'animation Piotr Dumala et du chef décorateur Lilly Kilvert et présidé par le réalisateur producteur Brett Ratner.

Deux films photographiés par des directeurs de la photo de l'AFC étaient présentés lors de cette manifestation dédiée à l'image de film :

Across The Universe de Julie Taymor, photographié par Bruno Delbonnel (en compétition) et *La Disparue de Deauville* de Sophie Marceau, photographié par Laurent Dailland (hors compétition).

Outre Pierre Lhomme, membre du jury, Bruno Delbonnel, Laurent Dailland, Dominique Gentil et Eric Gautier représentaient L'AFC à Łódz.

A noter parmi les films en compétition de la sélection films d'étudiants, dont le jury sera présidé par Vilmos Zsigmond, la présence de *Baba-Yaga*, de Frédéric



**Les Rencontres
Internationales Henri
Langlois**

auront lieu du 7 au 14
décembre 2007 à Poitiers
Ce Festival International
des Ecoles de Cinéma
propose de découvrir la
jeune création
cinématographique du
monde entier issue
d'écoles de cinéma,
d'universités ou
d'instituts de formation
aux métiers de l'image à
travers sa compétition
officielle.

Trois films de La fémis
seront en compétition
La Traversée de Maëva
Poli, Treinta años de
Nicolás Lasnibat,
Como todo el mundo de
Franco Lolli
Parmi les prix décernés à
noter le Prix de la
Photographie et la
Mention spéciale du
meilleur film français
pour la qualité de sa
photographie.

Rencontres, tables rondes
et leçon de cinéma agré-
menteront ce festival.
Informations sur le site :
<http://www.rihl.org>



Dano, photographié par Sidonie Moulart, Rémi Mestre, Guillaume Gibout, Inès Leraud, Patrick Boujard, Antoine Aybes-Gilles, Jérémie Vial, ENS Louis Lumière, et *Le Grand bal* de Sébastien Hestin, photographié par Sébastien Hestin, La fémis. Le têtard d'or décerné aux étudiants prend le nom de " Laszlo Kovacs Student Award ", en hommage au directeur de la photographie récemment disparu. Site officiel de Camerimage 2007 : www.pluscamerimage.pl

► **Le 8^e Festival de Cinéma L'Industrie du Rêve se déroulera du 4 au 8 décembre 2007**

Quelle place occupe désormais le travail réalisé après le tournage pour l'aboutissement d'un film ?

Cette 8^e édition met en avant les différentes composantes de l'après-tournage : les laboratoires, les directeurs de postproduction, les superviseurs d'effets visuels, les monteurs, les étalonneurs, les " graphistes designers " et les " fabricateurs d'effets spéciaux ".

Cinq jours consacrés à la post production image avec le 8^e colloque Rencontres Art et technique, des avant-premières, des films cultes, une ciné party, des conférences, des showcases, et des ateliers de sensibilisation autour de la postproduction et ses différents acteurs.

Mercredi 5 décembre 2007 (18-19h30)

Organisés par le festival l'industrie du rêve , un showcase et une conférence autour des effets visuels seront proposés par Mikros Image et Mac Guff Ligne, à l'ENS Louis Lumière.

Au programme :

- Les effets spéciaux sur *Le Renard et l'enfant* par Cédric Fayolle, superviseur VFX - Mikros Image
- Conférence démonstration de Jacques Bled, président directeur général de Mac Guff Ligne.

Jeudi 6 décembre

Premier volet 8^e colloque Rencontres Art et Technique : Après le tournage, au Ciné 104 à Pantin

La postproduction fait-elle le film ?

Table ronde 1 : *La postproduction : état des lieux – panorama français, enjeux économiques et artistiques* animée par Christian Guillon, l'EST

Table ronde 2 : *Les nouveaux métiers de la postproduction, techniciens ou artistes ? quelles formations ?* animée par Pascal Buron, Mikros/FICAM

Vendredi 7 décembre

Deuxième volet du 8^e colloque Rencontres Art et Technique : Après le tournage *L'image au cœur du film*

Table ronde 3 : *Faire l'image ensemble, témoignages et collaboration*, animée

par Stephan Faudeux, journaliste

Table ronde 4 : Grandes et petites histoires des effets spéciaux de 2001 à 2046,
animée par Pascal Pinteau, auteur et journaliste.

Grands témoins : Georges Demetrau et Frédéric Moreau.

La CST remettra un prix hommage à une entreprise innovante, dans le cadre du festival.

Informations et renseignements sur le site : www.industriedureve.com

.....

► Imago à Plus Camerimage : " Un modèle de Contrat européen "

Au XV^e Festival International Plus Camerimage qui s'est déroulé à Łódź, en Pologne du 24 novembre au 1^{er} décembre 2007, le comité directeur d'Imago a présenté une proposition de " Contrat modèle européen ", destiné aux directeurs de la photographie.

Forte du constat que les conditions de travail sur de nombreuses productions cinématographiques ou télévisuelles, à travers le monde, se détérioraient à un tel point qu'une action immédiate devenait impérative, la direction d'Imago a décidé de réagir.

Lors du Meeting International des directeurs de la photographie qui se déroula à Łódź en 2005, sur une initiative du comité directeur d'Imago et de Maître Christina Busch, une commission fut constituée afin de rédiger " Un modèle de Contrat européen ", destiné aux directeurs de la photographie.

L'intention de cette initiative n'était pas de fixer les règles strictes d'un contrat standard, mais de dresser un protocole d'accord possible entre les intérêts d'un producteur et d'un directeur de la photographie.

Il est destiné à venir en aide aux directeurs de la photographie européens qui éprouvent des difficultés à obtenir un contrat convenable et décent.

Le résultat du travail de cette commission était présenté et expliqué lors d'un meeting qui s'est tenu le mercredi 28 novembre 2007 au grand théâtre du Centre du Festival.

Le document qui a été établi comprend 3 parties :

- La première est une explication des différents points pris en compte pour l'établissement du contrat.
- La seconde est le projet de contrat lui-même.
- Pour finir un énoncé des conditions normales de travail.

Compte tenu de la diversité des pratiques nationales à travers l'Europe plusieurs options ont été envisagées.

Pour de plus précises informations sur le modèle de contrat Européen :

www.imago.org

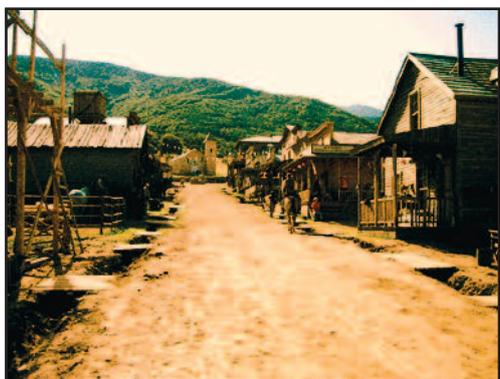
.....

► **Big City** de Djamel Bensalah, photographié par Pascal Genesseeux
 Avec Vincent Valladon, Paolina Biguine, Jérémy Denisty
 Sortie le 12 décembre 2007

« Un western de Djamel Bensalah. Un vrai, avec tout, des cow-boys et des indiens ! Avec des chevaux et beaucoup de couleurs. Avec des paysages et sûrement un grand cœur.

Et si le film a tous les ingrédients d'un western classique, il s'en distance assurément : les acteurs sont des enfants.

Je m'aperçois là qu'il est vraiment difficile de parler d'un film auquel on a participé, que le propos en est forcément et heureusement faussé, un peu comme quand on parle de son propre enfant. J'ai beaucoup aimé celui-là et j'en suis fier.



La rue principale du village sur les hauteurs de Sofia, en Bulgarie

Tournage intense dans les plaines de l'Ouest canadien à Calgary, au pied des Rocheuses, où se tournent beaucoup de westerns américains. Tournage intense sur les hauteurs de Sofia, où Maamar Ech-Cheikh a implanté le décor merveilleux du village de *Big City*. Tournage intense pour finir dans la nuit des forêts d'Ermenonville et des studios de Bry.

Pellicule Kodak 5218 et 5205, trois perfos, presque 350 000 mètres (les enfants, les chevaux, les animaux, les jeunes acteurs...)

Coproduction belge pour une partie de l'équipe, je récupère avec plaisir Jan Rubens à la deuxième caméra et au stead. En deuxième équipe Cyrill Renaud vient assurer l'arrière-garde à la photo. Guillaume Dreujou et tous ses amis assistants bulgares m'assistent avec courage à la caméra, Baptiste Nicolaï vient l'aider sur la fin. Et une nouvelle fois la collaboration fondamentale de Laurent Robert (chef électricien) à toute l'image du film. Et toute, veut dire toute ! Renato Vicini le secondant avec brio dans cette tâche.



Djamel à la caméra

Caméras Panavision et optiques Primo (cours accélérés de Guillaume auprès de ses collègues bulgares) résistant au chaud, au froid, à la pluie et au vent, tout le bonheur de l'électronique, par l'intermédiaire de Cinécam. Car Grip nous fournit la machinerie. Merci Didier et Transpalux, pour le groupe 4x4 récupéré de Corse qui nous permet de tourner sonore dans la montagne (les groupes russes de Sofia émettant un ronflement hallucinant) et pour tout le matériel dont on a pu disposer.

Eclair au développement, en avant. Et aussi en finition avec un étalonnage numérique organisé par Philippe Touré et colorisé par Fabrice Blin avec qui on retrouve ces couleurs qui ressemblent tant au Technicolor de l'époque des westerns. Buf Compagnie assurant une partie de l'étalonnage et surtout les trucages.

Merci donc aux producteurs (Gaumont) de nous avoir permis de vivre cela, merci à Djamel de nous l'avoir fait vivre, merci aux enfants de nous faire rêver. »

► ***Vous êtes de la police ?*** de Romuald Beugnon, photographié par Laurent Brunet

Avec Jean-Pierre Cassel, Micheline Presle, Philippe Nahon, Yolande Moreau
Sortie le 19 décembre 2007

► ***On dirait que...***, documentaire de Françoise Marie, photographié par Gérard de Battista et Pierre Boffety

Sortie le 5 décembre 2007

Production: Les films de la Boissière.

« Le propos de la réalisatrice était de mettre des enfants de 12-14 ans en situation de parler des métiers de leurs parents en " jouant " ces métiers, comme on joue à la marchande ou au gendarme et au voleur : éleveur, restaurateur, ostréiculteur, boulanger, gendarme...

Nous installions donc des petits décors de " théâtre filmé " dans lesquels les enfants se lançaient dans des impros dont certaines en disent long sur le regard qu'ils portent sur le monde des adultes et, par là-même, sur leur propre avenir.

La bonne idée de la productrice, Annie Miller, a été de vouloir, dès le début de cette aventure, faire un film pour les salles et donc de le tourner en HD. Le tournage s'est étalé sur plusieurs courtes périodes et dans différentes régions. L'équipe n'a donc pas toujours été la même et je partage la responsabilité des images avec Pierre Boffety.

Deux caméras (caméscopes) Sony 750 venant de Bogard.

Etalonnage Bruno Patin sur Lustre chez Eclair. Shoot et copies également chez Eclair. »

► ***Big City*** de Djamel Bensalah, photographié par Pascal Gennesseaux

Avec Vincent Valladon, Paolina Biguine, Jérémy Denisty

Sortie le 12 décembre 2007

Lire le texte de Pascal ci-dessus sous la rubrique *avant-première*

► ***Si c'était lui...*** d'Anne-Marie Etienne, photographié par Gilles Henry

Avec Marc Lavoine, Carole Bouquet, Florence Foresti

Sortie le 12 décembre 2007

Pellicules Kodak et Fuji.

Matériel caméra : Caméra Arricam, série Zeiss de Panavision-Alga-Techno

Matériel lumière : Transpalux

Matériel machinerie : Car-Grip Films

Assistant opérateur Anne Nicollet

Chef électricien Pierre Michaud

Chef machiniste Colin Kasnadji

Production Thelma Films

Productrice Christine Gozlan

► **Actrices** de Valeria Bruni Tedeschi, photographié par Jeanne Lapoirie
Avec Valeria Bruni Tedeschi, Noémie Lvovsky, Mathieu Amalric
Sortie le 26 décembre 2007

► **Ma vie n'est pas une comédie romantique** de Marc Gibaja, photographié par Gilles Porte
Avec Gilles Lellouche, Marie Gillain, Stéphanie Sokolinski
Sortie le 19 décembre 2007

► **Le Renard et l'enfant** de Luc Jacquet, photographié par Gérard Simon, Eric Dumage, François Royet
Sortie nationale le 12 décembre 2007
Lire ou relire le texte de Gérard dans la *Lettre* 170 de novembre 2007

► **L'Auberge rouge** de Gérard Krawczyk, photographié par Gérard Stérin
Avec Josiane Balasko, Christian Clavier, Gérard Jugnot
Sortie le 5 décembre 2007

► **La Graine et le mulet** d'Abdellatif Kechiche, photographié par Lubomir Bakchev
Nous avons initié lors du dernier festival de Cannes une série d'entretiens avec des directeurs de la photo ne faisant pas partie de l'AFC.

A l'occasion de la projection exceptionnelle organisée conjointement avec la CST du film Un secret de Claude Miller, photographié par Gérard de Battista, j'ai eu le plaisir de rencontrer Lubomir Bakchev.

Je savais la sortie de La Graine et le mulet d'Abdellatif Kechiche proche et demandais à Lubomir de pouvoir le voir en avant-première.

J'ai proposé alors à Lubomir de prolonger notre conversation par cet entretien que vous pouvez lire ci-dessous.

Si j'avais un souhait à formuler pour l'AFC, c'est que cette idée d'entretiens comme celui réalisé par Wilfrid Sempé avec Gérard de Battista devienne un moyen de renforcer les relations et la complicité entre membres, pour ce qui reste le plus important pour l'avenir de notre association : l'image d'un film.

Bonne lecture à tous. Eric Guichard.

Synopsis

Sète, le port.

Monsieur Beiji, la soixantaine fatiguée, se traîne sur le chantier naval du port dans un emploi devenu pénible au fil des années. Père de famille divorcé, s'attachant à rester proche des siens, malgré une histoire familiale de ruptures et de tensions que l'on sent prêtes à se raviver, et que les difficultés financières

ne font qu'exacerber, il traverse une période délicate de sa vie où tout semble contribuer à lui faire éprouver un sentiment d'inutilité. Une impression d'échec qui lui pèse depuis quelque temps, et dont il ne songe qu'à sortir en créant sa propre affaire : un restaurant. Seulement, rien n'est moins sûr, car son salaire insuffisant et irrégulier, est loin de lui offrir les moyens de son ambition. Ce qui ne l'empêche pas d'en rêver, d'en parler, en famille notamment. Une famille qui va peu à peu se souder autour d'un projet, devenu pour tous le symbole d'une quête de vie meilleure. Grâce à leur sens de la débrouille, et aux efforts déployés, leur rêve va bientôt voir le jour... Ou, presque...

Sortie le 12 décembre

Eric Guichard : Peux-tu nous parler de toi en quelques mots ?

Lubomir Bakchev : Je suis chef opérateur autodidacte : je n'ai pas fait d'école. Ça m'oblige à être en constant apprentissage.

Je suis d'origine bulgare et, maintenant, je suis français. Je suis arrivé de Bulgarie en 1990, après la chute du Mur. J'ai bénéficié du statut de réfugié politique, ce qui m'a permis de m'installer et de travailler, puis de faire des films. J'avais appris la photo en Bulgarie : à l'âge de onze-douze ans, j'ai eu mon premier appareil photo entre les mains et cela est vite devenu une passion que j'ai emmenée avec moi en France. J'ai rapidement trouvé du travail dans un laboratoire à Toulouse, Pictaphot. J'ai travaillé trois mois à la chaîne tout en apprenant la langue, parce que je ne la maîtrisais pas en arrivant. J'ai su expliquer au labo que j'avais plus de connaissances que ce qu'ils croyaient, ils m'ont fait faire des tests et, finalement, j'ai travaillé un an comme étalonneur. Le labo m'a beaucoup plu, mais j'avais un peu plus d'ambition, alors je ne suis pas resté : je suis parti apprendre la langue à la fac de Toulouse, et j'ai commencé à faire des films : de l'institutionnel, et beaucoup de courts métrages. La fiction m'a toujours intéressé et, au bout de quelques années, j'étais connu à Toulouse pour faire des courts.

J'y ai passé quinze ans.

EG : Quand tu dis étalonnage, c'était photochimique ou numérique ?

LB : Ce n'était que du photochimique ; le numérique commençait, mais c'était manipulé par des gens très spécialisés, sur des machines très compliquées. On avait une machine relativement simple, comme tous les étalonnages photochimiques, en RVB et densité, et tous les négatifs étaient rassemblés en rouleau, comme le film, sauf qu'on travaille chaque photogramme. Le résultat doit être immédiat, on n'a pas droit à plus de deux ou trois points d'écart par rapport à une photo neutre. Le grand public, c'est cinq points d'écart. Mais ça correspond un peu à ce qu'on fait en photochimie en film.

EG : Comment s'est fait ce départ dans la prise de vues image ?

Lubomir Bakchev en quelques dates

2001 : Lokarri de Jean-Pierre Grasset

2003 : L'Esquive d'Abdellatif Kechiche

2006 : Le Mammouth Pobalski de Jacques Mitsch

2007 : Nos retrouvailles de David Oelhoffen,

2 days in Paris de Julie Delpy,

La Graine et le mulet d'Abdellatif Kechiche

(Prix spécial du jury, Mostra de Venise 2007,

prix Marcello-

Mastroianni du jeune

espoir pour Hafsia Herzi)

LB : Par des courts métrages : j'étais très heureux de pouvoir faire des films. En Bulgarie j'avais assisté à des prises de vues de films d'animation et je faisais de la photo en club, tout en sachant que le film c'était très très cher et que très peu de gens faisaient du ciné, exceptés des artistes connus ou des gens de l'appareil politique. Le cinéma était réservé à très peu de gens. C'est devenu accessible une fois que je suis arrivé en France.

EG : A quel moment commences-tu à penser quitter Toulouse ?

LB : Progressivement : les réalisateurs des courts ont fait des longs métrages, puis j'ai commencé à en rencontrer d'autres. J'ai fait mon premier long en 1998, un film qui n'est jamais sorti, on commence comme ça... En 2000 j'ai fait *Lokarri*, de Jean-Pierre Grasset, son dernier film. Il est décédé peu après. Son film était super, tourné en 35 mm, sur le Pays basque. On a tourné rapidement, en quatre semaines. Comme Jean-Pierre était impliqué dans la production et qu'il est parti brusquement, la distribution s'est mal faite. Il a été vendu en Espagne, et deux ou trois copies ont été diffusées au Pays basque, à Biarritz, Saint-Jean-de-Luz, Bayonne...

EG : Il avait eu le temps de finir le montage ?

LB : Oui : montage, étalonnage et mixage étaient faits. Les premières copies sont arrivées, et il est décédé.

EG : Comment se fait ta rencontre avec Abdellatif Kechiche ?

LB : Je l'ai rencontré après ce film au Pays basque, par le directeur de production, Benoît Pilot, qui connaissait le directeur de production avec qui j'avais fait un court primé à Clermont-Ferrand. J'avais vu le premier film d'Abdel Kechiche, *La Faute à Voltaire*, en salle. Ça m'a enchanté ! On s'est rencontré, je lui ai montré quelques courts et *Lokarri*, puis on est parti faire le long, je n'ai jamais su pourquoi moi, c'est le mystère...

EG : D'autant que La Faute à Voltaire était tourné en S16. Vous avez tourné en DV cam ?

LB : C'était son obsession : il voulait une petite caméra et le minimum d'équipe technique, pour qu'il puisse se consacrer à la mise en scène et travailler avec les comédiens. Je pense que son obsession était de ne pas être encombré ou freiné par la technique. Je n'étais pas chevronné en numérique. Je voulais bien expérimenter, mais en faisant des essais jusqu'au shoot pour voir sur grand écran, et pour être sûr de ce qu'on fait.

EG : Ça devait aussi l'intéresser de voir ses images par lui-même ?

LB : Complètement ! Pour les essais, de mémoire on a pris deux caméras, une PD150 et une PDX10 qui venait de sortir et qui remplaçait la PD100, avec

capteur 16/9. On a pris aussi une caméra où on pouvait faire le point, une DSR570, parce que c'était quand même de la fiction. Après le shoot, on a rapidement vu qu'avec les PD, même si on avait l'impression d'avoir eu le point sur l'écran d'étalonnage, au final sur grand écran il n'y était pas. C'était très compliqué, les compressions se faisaient mal, quand des personnages arrivaient du fond, à la place des têtes il y avait des carrés qui se baladaient... On ne pouvait pas tourner avec une petite caméra, donc on est parti avec la DSR570, et je pense que c'était un bon choix.

EG : *L'Esquive a été tourné à une caméra ?*

LB : A deux caméras. *La Graine et le mulet* a été tourné avec les mêmes cadreur, Sofian El Fani et moi. Sofian est un ami d'Abdel. On s'est rencontré sur *L'Esquive*.

EG : *C'était un choix qui s'est imposé dès le départ ?*

LB : Non, d'emblée seul le choix du deuxième cadreur était déjà fait. Sofian était là, ils cherchaient un chef opérateur cadreur pour la première caméra. La difficulté c'est qu'il n'y avait ni électricien ni machiniste. On allait partir sans rien, mais moi j'ai dit que ce n'était pas possible. On a pris, dans mon souvenir, deux 575 W et trois Kinoflo 4 tubes 60 cm, pour essayer de sauver les meubles.

EG : *Le succès de L'Esquive permet à Abdel de préparer un autre film qui lui tenait à cœur, visiblement, le projet était écrit bien avant. Tu le connaissais ?*

LB : Non, je l'ai découvert quand il nous a tous appelés pour faire le film. Mais le nom de *La Graine et le mulet* apparaît déjà dans *La Faute à Voltaire*, c'est quelque chose qui existait depuis longtemps.

EG : *On est sur un projet très différent de L'Esquive : c'est une fiction qui nécessitait forcément d'autres moyens de par le choix des décors, de l'histoire elle-même, mais vous décidez quand même de continuer à tourner en numérique...*

LB : Oui, mais même le choix des caméras s'est fait difficilement. Abdel voulait absolument avoir le même type de légèreté que sur *L'Esquive*, mais bien sûr avec plus de qualités que le DVcam, surtout qu'à l'époque le shoot était au stade expérimental, il n'y avait pas deux labos qui nous sortaient les mêmes images, c'était assez compliqué. On n'avait pas le choix : on devait tourner en vidéo, pour moi la HD s'imposait ; j'en ai parlé avec le producteur, et pour lui, il était évident qu'il fallait qu'on fasse un film exploitable en salle, sans difficulté technique. Après avoir fait le stage HD chez Sony, je connaissais un peu la 750 et la 900. La 900 me plaisait bien, mais elle était trop lourde pour ce qu'on voulait faire, mais même la 750 effrayait Abdel : « elle est trop lourde, vous n'arriverez pas à cadrer sur toute la longueur des scènes » nous disait-il.

Nous sommes allés chez Panavision avec Abdel, pour voir les différentes optiques. Il n'était pas question d'optique fixe, changer l'objectif prend du temps. Donc zoom HD, mais même la 750 paraissait très lourde, on pesait la caméra et les objectifs, on dévissait les poignées pour tenter d'alléger. Je me souviens que Philippe Valogne ne comprenait pas notre obsession du poids sur ce tournage. A un moment donné, on était reparti pour filmer avec des petites caméras, dans un autre format ; la HDV arrivait mais personne ne savait comment monter, ce qu'on perdait au final, ça n'était pas maîtrisable, donc on repartait en DVcam.

Pour moi il n'en était pas question, le format ne serait pas exploitable pour le film, il fallait rester en HD. Avec Fabien Pisano on a cherché une solution, à partir d'une paluche HD avec capteur quart de pouce, et voir comment mettre un viseur sur ce truc, pour faire une caméra de 3 kg. On s'est dit « c'est trop galère, il y a des câbles avec le scope derrière, ça devient plus lourd à l'exploitation ». On a compris que la 750 était le meilleur compromis, et on ne le regrette pas. On a réussi à en sortir l'optimum de ses capacités par rapport aux difficultés du tournage.

EG : On va parler un peu technique, avant de revenir sur d'autres aspects du film. Tu tournes souvent à deux caméras, ce qui est très important d'ailleurs dans le film. Quelle est la méthode que tu as choisie pour justement pouvoir contrôler ton image le mieux possible, en tenant compte de cette liberté ?

LB : On avait deux moniteurs 17 pouces LCD, le moniteur 24 pouces à tube nous aurait plombés. Les 2 moniteurs étaient fixés sur une base mobile, sur pieds à roulettes, et suivaient Abdel vraiment pas loin du plateau et des caméras. Le contrôle s'est fait réellement avec les 17 pouces, et j'avais un Astro oscilloscope, que je contrôlais au début des prises dans les plans les plus larges. J'attirais l'attention d'Abdel en disant que telle partie serait cramée et irrécupérable dans tel plan éventuel.

EG : Tu as utilisé des courbes particulières sur la 750 ?

LB : Ce n'était pas la version 2, qui comporte les deux courbes 105 et 110 qui se rapprochent des Hyper gamma de la 900. A l'époque il y avait cinq courbes faites par Sony, on avait choisi l'une d'entre elles. Je me souviens qu'une des courbes était corrigée dans le rouge pour la lumière au sodium de nuit, et on s'est rendu compte aux essais qu'il ne fallait pas l'utiliser, parce que ce sont des corrections qui se font facilement en postproduction. En effet, une fois la correction faite à la prise de vues, quand on veut revenir dessus, ça fait des aplats gris sur les visages. Donc on ne devait pas toucher la colorimétrie à la base. Ce sont des courbes qui aplatissent l'image au maximum, pour gagner de la latitude dans l'info. L'image est légèrement laiteuse, et il ne faut pas s'y fier, sachant qu'après on peut rapidement avoir du contraste en

postproduction. Cela m'a joué des tours plus tard, en postproduction...

EG : Abdel veut tourner léger, mais la technique l'intéresse-t-elle ?

LB : Il est très pointilleux sur la technique, mais pendant la mise en scène c'est quelque chose qui l'encombre. Il faut qu'il y ait une liberté totale pour la comédie. Les comédiens sont libres, dans les limites de sa mise en scène bien sûr : on travaille sans marques, on ne place jamais une caméra sur pied en disant au comédien « tu te retournes à tel endroit pour la caméra, etc. » Sofian et moi allons à la pêche en fait, pour fixer le moment qui intéresse Abdel à l'intérieur de la séquence. C'est une méthode que j'ai apprise avec lui et je trouve qu'elle est intéressante, vivante, pour les comédiens.

EG : Comment travaillez-vous au départ ? Faites-vous une lecture, le scénario est-il très précis ?

LB : On a tous un scénario avec lequel travailler. On est allé voir les décors avec Abdel, tandis qu'il avait déjà commencé à répéter à Paris, alors qu'on tournait à Sète. Pendant le casting, il commence déjà son travail de mise en scène, longtemps avant le début du tournage. J'assiste à certaines répétitions, pour me faire une idée des personnages et de leurs réactions. Même si les scènes ne sont pas jouées dans les décors ça donne des indices, et surtout ça ouvre l'oreille. Je suis attentif, je connais plus ou moins le texte, pendant le tournage. On est très proche du reportage, on va chercher les événements, le comédien qui va avoir sa réplique ou une action hors champ. On est vraiment au bon moment sur la réaction, alors qu'en reportage on est retard.

EG : Dans le travail du cadre, il y a beaucoup de moments où tu vas chercher des personnages assez loin, même dans des champs contrechamps. C'est toi qui le décides, ou Abdel ? Ou est ce une connivence qui s'installe parce que tu connais l'architecture des dialogues ?

LB : Je ne saurais pas dire qui décide en fait : il y a des discussions, des propositions et, au final, ça se passe naturellement, on sait ce qu'Abdel attend. Quand je n'y vais pas, il peut me dire « va chercher untel à tel endroit », mais ça se fait naturellement.

EG : Vous faites beaucoup de prises, ou c'est très répété et peu tourné ?

LB : C'est le contraire : on filme dès les répétitions, en plan très large. On poserait les caméras sur pied, si on en avait sur le tournage. Du coup, on a deux cadres larges, on voit le déroulement de toute la scène, et ça nous permet de rentrer dedans, d'entendre, de comprendre la situation, les réactions des comédiens, d'écouter le texte, petit à petit on commence à serrer, à faire les choix de mouvements, de découpage plus ou moins précis, qu'on affine petit à petit. Il fait beaucoup, beaucoup, beaucoup de prises.

sur les écarins

EG : Revenons à cette deuxième caméra. Elle doit être forcément ta complice, Sofian doit savoir ce que tu filmes et faire attention à ta lumière, ou en tout cas ne pas te mettre dans des situations difficiles, comment cela se passe t-il ?

LB : La lumière est difficile, parce que les décors sont éclairés pour qu'on puisse tourner à 360°, les caméras sont face à face quasiment tout le long du film et, en champ contrechamp, on couvre les 360°, d'ailleurs les électriciens, Lucilio Da Costa Pais, Olivier Régent, Mathieu Szpiro, se sont rapidement rendu compte qu'on n'avait pas besoin de pieds (on a dû rendre beaucoup de pieds au bout d'une semaine de tournage !). Tout était caché, la lumière était suspendue. Quand Abdel entrait sur le décor, tout était éclairé pour pouvoir travailler la scène entière. Avec Sofian on a rapidement repris nos marques, en fait. Tout le long je lui indiquais le diaphragme, tout en lui demandant s'il était d'accord, et, si quelque chose n'allait pas je regardais son cadre pour faire les corrections. Petit à petit on était complètement en accord. On avait pris deux viseurs couleurs LCD sur les 750, donc on gardait les zébras à 100%, pour savoir quelles zones étaient explosées, et on faisait attention aux contrastes de tous les moniteurs en début de journée, et dans la journée on faisait surtout le diaph à l'œil, au viseur.

EG : Vous aviez chacun un assistant, j'imagine.

LB : Oui, Cécile Ancelin et Frida Marzouk, elles ont très bien travaillé d'ailleurs, parce qu'elles devaient se débrouiller sans marques et, pour aller chercher au jugé rapidement un visage, il faut être très alerte.



Photos Benoît Barouh, chef décorateur du film

La reconstruction du bateau en trois phases

EG : On voit dans le film quelque chose de beaucoup plus construit, dans la mesure où il y a une progression à la fois des personnages mais aussi des éléments de décors, le film tournant autour de la construction d'un restaurant sur un bateau. Tu as un allié dans le film, Benoît Barouh, le chef décorateur. Comment s'est passée votre collaboration ?

LB : Benoît est arrivé en cours de route : il y avait un autre décorateur qui n'a finalement pas pu faire le film. Benoît est donc venu peu avant le tournage, avec un cahier des charges relativement énorme et surtout ce bateau, qu'il fallait aménager avec le restaurant par-dessus. Benoît était conscient de la hauteur de cadre, conscient du tournage à 360°. Les

appartements sont des décors naturels et malgré cela, il y a une petite patte de décor, ce sont des décors parlants, sans qu'on ait besoin de s'arrêter sur les détails.

EG : Tu m'as dit que tu connaissais les bateaux.

LB : J'ai fait l'école de la marine, alors un projet avec un bateau, j'étais aux anges ! Je me disais que je connaîtrais tous les recoins pour cacher des caméras... Mais bon, sur le tournage c'est toujours plus compliqué que ce qu'on s'imagine au départ ! En tout cas j'étais très heureux de tourner au bord de la mer, Sète est une ville magnifique, il y a une très belle lumière et, se retrouver sur un bateau après ces trois années passées au lycée de la marine marchande en Bulgarie, le domaine m'était familier.

EG : Dans le film les femmes ont un rôle primordial, voire déterminant. Est-ce que ça se ressentait déjà à la lecture ou est-ce que ça a pris de l'importance au fil du tournage ? On a le sentiment que les femmes prennent le pouvoir...

LB : Je pense que ça sentait déjà un peu dans les lectures auxquelles j'ai assisté, mais dans les films d'Abdel les femmes sont toujours très fortes. Dans *L'Esquive*, déjà, les garçons sont effacés et laissent les filles éclore et là, les femmes prennent aussi le pouvoir. Mais je me demande si, quand on rentre dans l'intimité de cette culture nord africaine, les femmes n'ont pas réellement le pouvoir.

EG : Il y a une actrice qui se détache dans le film, Hafsia Herzi. C'était son premier rôle ?

LB : Je ne connais pas très bien son parcours mais je crois, oui. Elle était très étonnante, elle s'est donnée à fond. Elle est très photogénique, elle est facile à filmer, en même temps il y avait de grosses difficultés pour les pointeurs parce qu'elle a une peau tellement fine – c'est une peau de bébé – qu'il n'y a rien pour accrocher le point : « t'es sûr que c'est net ? », y a que les yeux, les cils qu'on pouvait aller chercher. C'est une difficulté avec les jeunes filles !

EG : On ne va pas tout dévoiler du film, mais il y a une scène superbe sur le bateau, où elle se jette à corps perdu... C'était répété ?

LB : Elle a pris des cours pour cette scène et, quand on l'a filmé, on l'a fait plusieurs fois, sur deux ou trois jours. Ça été difficile pour tout le monde, même pour les musiciens (c'est une scène de danse), qui ont joué super longtemps, moi je filmais 50 minutes d'affilée, qui est la durée d'une cassette. On recommençait après et même le changement de cassette paraissait long à Abdel, c'était vraiment à corps perdu pour tout le monde ! Et pour les techniciens, et pour les comédiens, et pour les musiciens, mais en même temps il y avait la pêche, et je pense qu'on la ressent.

film non AFC sur les écarins

EG : *Oui, ce n'est pas du désespoir, mais de l'espoir qui renaît... Mais on ne peut pas en dire plus, c'est trop le centre du film...*

Il y a une grande scène d'ouverture du restaurant et la lumière est assez crue. Est-ce que c'était une volonté de la part d'Abdel ? Parce qu'on pouvait jouer plein de lumières, on aurait pu en faire quelque chose d'intime ou de sombre, et là, vous choisissez une lumière plutôt froide, pas au sens de la couleur...

LB : *Mais au sens de remplissage... Ça relève encore de cette exigence de tourner partout sans changer de lumière, et sans changer les projecteurs. Je savais que je pourrais descendre un peu cette scène à l'étalonnage, et la rendre plus intime, tout en ayant ce vaste espace éclairé.*

EG : *Le fait, par exemple, de pas mettre de petites sources, de bougies, des choses un peu intimes qui donneraient une ambiance, c'est un choix d'Abdel de pas vouloir rendre ce lieu trop artificiel ?*

LB : *On avait des discussions là-dessus, avec Abdel, avec Benoît Barouh aussi, parce que c'est un décor qui aurait justifié des petites lumières de bougies, mais ça ne ressemble pas au personnage d'Habib, il ne fait pas un restaurant chic pour attirer les gens, c'est un ouvrier qui ouvre ça pour que sa famille s'en sorte. Il ne fait pas un petit truc à la tunisienne pour que vous vous sentiez bien...*

EG : *Je trouve que c'est ce qui fait la force de cet espace : on n'en fait pas un lieu intime, faux, mais un lieu qui lui ressemble.*

LB : *Oui, c'est comme leurs appartements : ce ne sont pas des endroits très chics...*

EG : *Comme le bateau se construit au fur et à mesure du film, comment vous êtes-vous organisés ?*

LB : *Dès le début du tournage on a fait les premières scènes où ils arrivent sur le bateau et commencent à le casser, puis décident de le reconstruire, cela afin que la déco puisse construire le resto. Ils étaient très pressés par le temps. Avec Benoît on a déterminé comment faire pour installer les lumières, de sorte qu'on puisse arriver, allumer, filmer, sortir et éteindre, comme en studio. Les toiles au plafond cachent les emplacements de projecteurs. Nous avons tourné cette scène de bateau en trois semaines, tout compris.*

Abdel voulait que les caméras puissent sortir sans

qu'on voie de structure autour du bateau. On ne pouvait pas du tout en mettre. Il y a juste un peu de lumière sur deux tours quand les gens arrivent, et quand c'est éteint dans le bateau. Abdel est très attaché à ce que ça reste réaliste, que

Photo Benoît Barouh, chef décorateur du film



L'intérieur bateau. Au plafond, les toiles cachant les emplacements de projecteurs

la machinerie soit camouflée, que ça paraisse réel. Si on pouvait même cacher les branchements et faire fonctionner un vrai interrupteur actionné par le comédien, c'était mieux.

EG : On a toujours l'impression qu'il y a une espèce d'urgence, comme si les choses étaient filmées non à la va-vite, mais au contraire dans une espèce d'énergie permanente, comme si le temps manquait.

LB : C'est dû à la mise en scène d'Abdel, parce que les caméras sont attachées aux comédiens. La grosse difficulté dans la fabrication de la lumière c'est que toutes les scènes sont en plan-séquence, en fait. Des personnages entrent dans un couloir, traversent l'appartement, vont sur le balcon, et on rentre avec eux, on suit, et comme dans les vrais appartements, on ne peut pas éclairer l'intérieur comme l'est le balcon, à la lumière du jour, ni éclairer le couloir de l'immeuble. Donc on fait le diaph au fil du déplacement et des changements de lumière. Il y a quelques scènes sur le balcon, vu que le montage est très découpé, où on se dit qu'il aurait été facile de mettre deux réflecteurs, un projecteur, de cacher un peu, et d'avoir la même luminosité derrière que devant... mais ce n'était pas possible, on traversait trois pièces avant d'arriver là avec les comédiens.

EG : Abdel sait que ton image va forcément avoir des contrastes très élevés, avec des plans brûlés derrière. L'accepte-t-il malgré tout ?

LB : Oui, il l'accepte complètement, parce que le plus important pour lui c'est l'émotion qui sort des comédiens. Les scènes sont jouées dans la longueur et les acteurs sont pris par leur personnage. L'arrière-plan est cramé, mais peu importe puisque l'émotion est là. Un jour de tournage en intérieur, j'ai anticipé avec les électros le fait qu'on serait face aux fenêtres, et qu'on aurait une découverte très forte au soleil de midi, on a mis un peu de gélatine sur les fenêtres, et on les a descendues de 2 diaph. En arrivant, je lui ai dit, « voilà s'il y a une sortie sur les balcons, on va découper, sinon on va voir la gélatine. – Ah bon, y a des gélatines ? Mais je préfère qu'ils puissent sortir sur le balcon... – Mais est-ce qu'ils vont sortir ? – On ne sait pas, mais il vaut mieux qu'ils puissent sortir, enlève les gélatines. – Mais ça va être cramé ! – Ce n'est pas grave... » Et on a enlevé les gélatines. Mon anticipation n'a servi à rien ! En même temps je me suis posé la question : on se dit que la qualité de l'image dépend de la lecture maximale qu'on peut faire de l'information qu'elle contient. Mais est-ce vrai ? La qualité d'un film dépend-elle de la lecture maximale de son image ? Je me pose des questions, en rencontrant différents réalisateurs : pour certains c'est très important, pour d'autres absolument pas, il y a des éléments différents dans chaque mise en scène et chaque film.

EG : Le fait d'avoir tourné en HD, par rapport aux difficultés dont tu parles, cela

t'a quand même permis de faire un étalonnage numérique, ce qui finalement t'offre une meilleure souplesse au regard d'un étalonnage film traditionnel ?

LB : L'étalonnage en HD est une étape quasiment indispensable et plus longue qu'en traditionnel où, pour un film d'1h30, on en a pour une semaine, dix jours. Alors qu'en numérique, en moins de deux semaines, on n'a même pas la vision des rushes, on est juste enfermé dans une salle pour essayer de récupérer le maximum d'info. On savait que ce serait une étape importante, que beaucoup de choses pourraient être reprises alors et finalement, on a travaillé pendant longtemps, mais pour garder une image qui est très lisible. On n'a pas cherché à faire de l'ambiance qui parle d'elle-même, une image expressive. On est resté dans la lecture maximale, je n'y étais pas forcément très attaché, contrairement à Abdel. Cela vient peut-être du fait qu'il a passé un an au montage, avec des images très délavées et qu'il avait en tête son film construit avec ces images brutes de la caméra 750, avec ses courbes. Au début je me disais que ça me jouait des tours que les courbes soient très plates, puis on se fait à cette image-là. En même temps elle raconte quelque chose, c'est un parti-pris.

EG : Je trouve le film cohérent de ce point de vue là, on ne bascule pas...

LB : Dans la lecture du film on est proche du reportage, de quelque chose de très lisible, de très palpable, on n'a pas de filtre pour nous dire « attention, c'est de la fiction ». La proximité vient du fait qu'on n'utilise pas de filtre, les optiques sont nues, les scènes sont tournées à 360° et on a un étalonnage qui donne le maximum de lisibilité.

EG : La scène de fin se passe de nuit, vous l'avez tournée en combien de temps ?

LB : C'est la cité de Thau à Sète qui a la particularité d'être une cité au milieu de l'étang. C'était important qu'on sente l'eau, les bateaux, les voitures et les immeubles en arrière-plan. Je me suis demandé si j'allais mettre des lumières au-dessus des immeubles, mais connaissant Abdel, je savais qu'il faudrait qu'on puisse tourner toute la nuit en faisant le tour du quartier sans changer les projecteurs et éclairer les grandes surfaces. Je me suis creusé la tête longtemps, et finalement on a adopté la solution d'utiliser les lumières sodium qui existaient, et j'ai pris une quarantaine de projecteurs sodium posés au sol pour éclairer les immeubles, qui se reflétaient dans l'eau. Du coup la cité était visible et on gardait la même teinte sodium, qu'on a essayé de corriger un peu à l'étalonnage : elle reste chaude et les peaux sont lisibles.

EG : Je trouve que ce qui est très réussi dans le film c'est la géographie du lieu, par rapport à ce qui se passe.

Le héros se fait voler sa mobylette par des ados qui vont jouer avec lui sans se rendre compte des conséquences et, on n'est jamais perdu dans l'espace,

alors qu'on est à 360°. Est-ce que ça s'est dévoilé au montage, ou c'était déjà là au découpage ?

LB : Je crois que ça vient de la manière de filmer : on a deux caméras, mais souvent on avait un Steadicam pour les scènes de poursuite, la seule machine-rie qu'on ait eue avec nous. Les courses sont vraies, elles existent quasiment en intégralité, donc c'était possible de retrouver au montage une compréhension.

EG : Abdel part en montage pendant un an...

LB : Je n'ai pas vu le film pendant presque un an.

EG : Il monte lui-même ?

LB : Il monte avec sa femme, Ghalia Lacroix, et ils ont une assistante. Au départ ils montaient à Paris, puis ils sont partis en Tunisie et sont revenus avec le film.

EG : Les producteurs n'étaient pas inquiets ?...

LB : Je pense que ça s'est fait avec leur accord, quand même !... J'ai vu un montage quasiment final, mais bien plus long, qui me permettait de me faire une idée de l'étalonnage, pour préparer le terrain chez Eclair.

EG : C'est toi qui as choisi Eclair ?

LB : C'est la production et le directeur de production, mais c'est mon choix aussi, j'avais eu de très bonnes expériences avec eux. J'ai étalonné avec Philippe Boutal, avec qui on avait fait les essais. Comme Abdel en était content, on a fait en sorte d'étalonner quand Philippe était disponible !

EG : Quand on sort d'une expérience comme celle-là, qu'est ce qu'on a envie de vivre après ?

LB : C'est curieux, parce qu'après ce film on avait envie de se reposer, après six mois de prépa, plus de quatre mois de tournage six jours par semaine, dont beaucoup de nuits, le tout caméra à l'épaule... On a envie de partir en vacances. Mais j'avais un autre projet que je voulais faire avec un réalisateur avec qui j'ai fait deux courts, David Oelhoffen (dont *Sous le Bleu* a été nommé aux César, il y a deux ans). Son long était en prépa et je voulais absolument le faire avec lui, du coup on a fini le tournage de *La Graine*... fin janvier, et mi-février on tournait *Nos Retrouvailles*... Le repos s'est reporté à plus tard et, en sortant de ce film, les producteurs de Julie Delpy m'ont appelé, et j'ai fait *Two Days* in Paris. J'ai tourné un an et demi sans m'arrêter, donc après je me suis reposé...

(Merci à Hélène de Roux pour sa précieuse collaboration dans la retranscription de cet entretien.)

.....

► **Les rencontres de la CST** par *Eric Dumage*

En ces moments de conflits sociaux, aux transports incertains, le succès des Rencontres CST du lundi 19 novembre 2007 se mesurait au sourire de ses organisateurs (Christian Archambeaud et Laurent Hébert).

Accueillis par la magique musique de la triumphe de son président (Pierre-William Glenn), et par un agréable thé ou café chaud, la projection de *All about Yvonne*, court métrage de Karine Arlot (fémis 2007) ouvrait cette journée par 9 minutes de plaisir argentique 35 mm, nous permettant d'apprécier sa maîtrise de L'Orwo noir et blanc... ..

Rip Hampton O'Neil, ingénieur technique, CST, s'appuyait sur un brillant exposé, pour la présentation de la nouvelle mire CST d'essais des caméras numériques et son logiciel d'analyse.

Pascal Buron, Mikros Image, entouré d'Angelo Cosimano et Juan Eveno, Digimage, évoquèrent les étapes techniques et économiques du travail effectué ce printemps par Digimage pour Gilles Jacob, sur son projet *Chacun son cinéma*. L'approche pragmatique d'Angelo, l'explication limpide de Juan leur valurent, à mon avis, l'admiration d'une assemblée captivée.

Chacun son cinéma est un film voulu par Gilles Jacob, projeté en numérique à Cannes 2007, et tourné par 34 réalisateurs différents, sur des supports tous différents (35 mm – S16 mm – HD444 - HD442 - HD422 – HDV – fichiers Quick Time), et livrés à Digimage sur des supports numériques différents. La conclusion technique d'Angelo fut éblouissante !

Pierre-William Glenn, CST, excusait Jean-Pierre Beauviala, Aaton, de son absence, pour sa présentation prévue du Techniscope 2 perfs, au travers de sa nouvelle caméra Pénélope. Christian Lurin, Eclair Lab le remplaça au pied levé et nous rappela que tout Spirit peut lire le 2 et 3 perfs. Jean-Pierre Beauviala annonce la disponibilité de la Pénélope, pour l'été 2008.

L'après-midi, Thierry Beaumel, Eclair lab, Patrick Leplat, Panavision-Alga-Techno, et Vincent Galot, assistant opérateur, nous projetaient les essais comparés (même sujet : ext. nuit, Paris) entre la 5218 Kodak (poussé d'1 diaph) issue de Primos (T :1,9) et filtrés par Black promist, contre la Genesis à +6db, vu au travers des mêmes Primos, filtrés de la même façon. La 5218 fut scannée pour rejoindre les fichiers 2K, à l'étalonnage Lustre, puis le tout fut shooté sur 83.

A l'Espace rez-de-chaussée, les caméras RED One, Panasonic AJHPX3000, Sony F23, Panavision Genesis, et la Phantom HD exposaient leurs caractéristiques aux questions de nombreux étudiants cinémas et utilisateurs potentiels...

A l'Espace Niveau -1 : Le Colorus d'Eclair, le Lustre de Post-Logic, et le Chrome Imaging de Magic Hour dévoilaient leurs secrets... ..

A 19h30 ces Rencontres CST, s'achevaient par la projection (HD encodée JPEG 2000, norme DCI) de *Chacun son cinéma*.

Mes préférés : *Anna* d'Alejandro González Iñárritu, *Where is my Romeo?* d'Abbas Kiarostami (HDV), *A 8 944 km de Cannes* de Walter Salles (S16).

► Fujifilm

Fuji Tous Courts

La prochaine séance de Fuji Tous Courts (et la dernière de l'année) se déroulera le mardi 11 décembre 2007 à 18h au Cinéma des Cinéastes.

Au programme :

Bleu horizon de Philippe Meyer, photographié par Christophe Richert, produit par Apparences.

Dans leur peau d'Arnaud Malherbe, photographié par Jako Raybaut, produit par R ! Stone productions.

Le Mal sacré de Grégory Boutboul, photographié par Elizabeth Prouvost, produit par Koumrane Productions.

Soleil bas de Vincent Drouin, photographié par Yoann de Montgrand, produit par La fémis.

Pour tout renseignement, vous pouvez contacter le Département Cinéma de Fujifilm, 63 avenue de Villiers 75017 Paris Tel : 01 47 63 97 68

laure.hermant@fujifilm.fr ou consulter notre site www.fujifilm.fr

25° Festival Tous Courts d'Aix-en-Provence du 3 au 8 décembre 2008

Pour la 25° année consécutive, Aix-en-Provence accueillera le monde du court métrage. Une riche programmation, des tables rondes...

Révéléateur de jeunes talents, ce festival illustrera encore une fois la richesse et la diversité de la production cinématographique internationale.

Partenaire fidèle de ce Festival, Fujifilm remettra un prix de 4 000 euros TTC en pellicule au vainqueur du prix Fujifilm.

Sur place n'hésitez pas à contacter Isabelle Piedoue : 06 80 35 00 57 et Annick Mullatier : 06 85 93 41 04.

Pour plus de renseignements et pour consulter le programme détaillé vous pouvez vous rendre sur le site officiel du festival :

<http://www.aix-film-festival.com/>

L'industrie du Rêve du 4 au 8 décembre 2007

Pour la première fois Fujifilm sera partenaire de l'Industrie du Rêve. Cette année c'est le thème de l'après-tournage qui sera abordé, avec ses techniques et ses modes de fabrication. Des avant-premières, des tables rondes, des conférences ... Un programme intense pour ces 5 jours.

Si vous souhaitez des pass pour cette manifestation, n'hésitez pas à nous contacter au 01 47 63 97 68.

Pour plus de renseignements et pour connaître le programme des tables rondes consulter le site officiel du festival : <http://www.industriedureve.com>

Toute l'équipe de Fujifilm vous souhaite d'excellentes fêtes de fin d'année.

► Kodak

Kodak soutient la coproduction en Europe à l'occasion du Festival Images en régions de Vendôme en partenariat avec ACE (Ateliers du Cinéma Européen) et du pôle Centre Images du 3 au 5 décembre 2007

Dans le cadre de ce partenariat, Kodak organise le huitième atelier de coproduction européen. A cette occasion, Kodak France et Kodak Allemagne permettront aux producteurs de ces deux pays de participer à cet atelier. Ces producteurs présenteront sous forme de " pitching " un projet de long métrage pour lequel ils sont à la recherche d'un coproducteur. La nouveauté de cette année permettra de mettre l'accent sur tous les aspects liés à la coproduction entre nos deux pays, à savoir, les financements, les barrières juridiques, la diffusion... Les présentations seront agrémentées de l'intervention de spécialistes qui prodigueront leurs conseils aux producteurs présents.

Le 11 décembre, tenez vous prêts !

A ne pas manquer le 11 décembre, un nouveau champion fera son entrée sur le " ring ". Assurément, nous vous annonçons une petite révolution avec un nouveau venu qui vous offrira de meilleures performances dans les basses et les hautes lumières. Ce nouveau champion toutes catégories se défendra aussi bien dans le cadre d'une postproduction traditionnelle que numérique.

Pour en savoir plus, rendez-vous sur notre site : www.kodak.fr/go/cinema

Kodak partenaire officiel du 7^e Festival du Film Publicitaire de Méribel

Kodak se met au service de la production de films publicitaires en favorisant l'éclosion de jeunes talents. Pour la 6^e année consécutive Kodak co-parrainera avec le magazine professionnel CB News, le Short film Corner et le mensuel Profilm, le Forum des jeunes réalisateurs :

Véritable tremplin, le Forum des Jeunes Réalisateurs de Méribel initié par Kodak a permis de révéler de nombreux jeunes talents. Cet événement est devenu l'un des moments phares du Festival du Film Publicitaire de Méribel. L'idée est restée simple : Kodak met en relation de jeunes talents issus du court métrage (réalisateurs) ou ayant tourné des fausses pub. Chaque réalisateur ainsi sélectionné présente son travail à un auditoire de producteurs et de " TV producers ". Ces derniers, toujours à la recherche de nouveaux talents les intègrent ensuite dans leur " écurie " de réalisateurs.

Pour les professionnels présents, un passage s'impose entre les verres de vin chaud et les pistes enneigées de Méribel le vendredi 14 décembre.

Pour plus d'informations, rendez-vous sur le site du Festival :

<http://www.festivalpub.com/FR/rdvprod.html>

Notre équipe sera présente et vous accueillera durant le festival qui se déroulera du 12 décembre au 16 décembre 2007. Contact sur place pendant toute la durée du festival : Fabien Fournillon au 06 61 90 58 67

Vous avez déménagé(e) et/ou vous avez un nouvel e-mail !

Si vous souhaitez être informé(e) régulièrement de nos actions, communiquez-nous vos coordonnées en précisant votreadresseélectronique au :
01 40 01 46 15 ou par mail à annemarie.servan@kodak.com

Toute l'équipe Kodak vous souhaite de très bonnes fêtes de fin d'année et vous donne rendez-vous l'année prochaine !

► **Quantel** présente les 4 et 5 décembre prochains à l'Espace Cap 15, 1-13, quai de Grenelle, 75015 Paris, la nouvelle génération de 3D Stéréoscopique.

Ouvrant ainsi une incroyable opportunité pour les acteurs de l'audiovisuel, la technologie Quantel de traitement d'images fera gagner du temps en postproduction, en simplifiant le processus créatif et technique de la 3D relief.
Réservations : france@quantel.com, fax : 01 46 99 05 10, tél. : 01 46 99 92 00

.....

► **Le cinéma, pour aider à vivre**, par Cédric Klapisch (point de vue). Extraits Monsieur Sarkozy, vous demandiez récemment à Mme Albanel, ministre de la culture et de la communication, de relancer la démocratisation culturelle en la définissant ainsi : « La démocratisation culturelle, c'est veiller à ce que les aides publiques à la création favorisent une offre répondant aux attentes du public. » Cette petite phrase anodine cache en fait le drame qui touche depuis quelques années le secteur du cinéma. [...]

Un député européen me demandait récemment : « Pourquoi n'y a-t-il pas d'*Harry Potter* européen ? » Est-ce réellement ce que vous attendez tous ? Est-ce là votre seul rêve culturel : un film absolument sans auteur et sans saveur dont la seule valeur est d'être un succès ? Je comprends que, dans d'autres domaines, vous soyez en attente de résultats industriels. Mais, dans le cinéma, nous préférons que les personnalités politiques nous incitent à être originaux ou audacieux, plutôt qu'à faire du chiffre.

Aujourd'hui, ce qui nous inquiète, nous, réalisateurs, c'est d'assister à la lente et insidieuse disparition de ce qui pourrait surprendre ou éveiller le public. Il y a de fait un appauvrissement culturel dans notre pays et les élites n'envisagent même plus de travailler à le ralentir. Je m'inscris ici dans la même démarche que Pascale Ferran aux César. Avec la Société des réalisateurs de films (SRF), nous remarquons, comme elle, à quel point la situation se dégrade rapidement, et il devient urgent de réagir.[...]

Woody Allen m'a averti des paradoxes du couple. Federico Fellini m'a éclairé sur les mystères de la masculinité, Jane Campion sur les mystères de la féminité. Jean Renoir m'a parlé de ce qui dépasse les classes sociales, Charlie

Chaplin de ce qui n'échappera jamais aux classes sociales, Abbas Kiarostami de l'intelligence contenue dans la simplicité, Jean-Luc Godard de la simplicité contenue dans l'intelligence, Martin Scorsese de la beauté de la violence, Alain Resnais de l'horreur de la violence, Pedro Almodovar du fantasme contenu dans le réel, Alfred Hitchcock du réel contenu dans le fantasme...

Tous ces cinéastes m'ont aidé à vivre. [...]

En matière d'environnement, on sait aujourd'hui que seule l'audace politique peut infléchir les effets pervers de l'industrie. En matière culturelle, il devient indispensable de contrebalancer les effets pervers du marché. Nous ne voulons pas une culture assistée, nous voulons une culture protégée.[...]

Il est difficile d'inventer une politique qui aide la création, mais le manque d'idées politiques mène à l'acculturation. Se borner à laisser faire le marché en matière de culture, c'est tuer la culture.

Le Monde, 6 novembre 2007

► **Le " 9-3 ", un Hollywood à l'échelle de la France**

Avec plus de 310 entreprises, soit 10 000 emplois à temps plein et plus d'1 milliard d'euros de chiffre d'affaires, selon les statistiques 2006 du Pôle audiovisuel nord parisien (association qui regroupe les principaux acteurs de la filière), le " 9-3 " concentre une offre exceptionnelle : 75 % des plateaux de télévision et 50 % des plateaux de cinéma français. Une proportion que l'installation, prévue en 2010, des 65 000 m² de la Cité du cinéma de Luc Besson à Saint-Denis devrait renforcer.

L'histoire industrielle de l'audiovisuel en Seine-Saint-Denis est ancienne avec la création, par Georges Méliès, d'un studio de production à Montreuil, ou l'installation, il y a tout juste un siècle, des laboratoires Eclair à Epinay-sur-Seine. Mais le développement de la filière remonte aux années 1980 avec la hausse des prix de l'immobilier sur Paris et les Hauts-de-Seine.

Les anciens entrepôts et magasins généraux de Paris (EMGP), à Aubervilliers, en particulier, ont servi de vitrine. Une filière s'est mise en place, couvrant la quasi-totalité des activités audiovisuelles avec des opérateurs prestigieux : Panavision (location de matériel), Dubbing Brothers (doublage), Titra Films (sous-titrage), Endemol (production), Attitude Studio (" motion capture "), etc. Des PME ont suivi le mouvement ou ont été créées dans des secteurs émergents, comme le film d'animation ou les logiciels spécialisés. A Montreuil-sous-Bois, de nombreuses sociétés ont vu le jour dans le domaine de la production de contenus. [...]

La création « banlieue »

Les élus ont vu dans le développement de la filière une opportunité en matière d'emplois. Mais également en termes d'image pour le " 9-3 ". [...]

L'audiovisuel en Seine-Saint-Denis a également bénéficié de l'existence de filières de formation et de recherche (Le lycée Suger de Saint-Denis, l'ENS Louis-Lumière à Noisy-le-Grand). [...]

Les acteurs de la filière voudraient aller plus loin. Avec un objectif de long terme : que l'audiovisuel et le cinéma opèrent comme la musique et la mode et viennent se nourrir de la création « banlieue ». *(Luc Bronner)*

Le Monde, 3 novembre 2007

► **CGR bascule ses 400 salles en numérique**

CGR est le premier circuit français à miser sur le tout numérique en signant avec l'investisseur anglais Arts Alliance Media.

C'est donc un circuit indépendant qui donne le la à la projection numérique en France. L'annonce de CGR d'équiper ses 400 cinémas d'ici à un an et demi a certainement cloué sur place ses concurrents majeurs, comme tous ceux qui travaillent sur le sujet, de la FNCF au CNC.

EuroPalaces n'a en effet jamais caché son penchant pour la projection numérique, mais reste, à ce jour, au stade des équipements tests. UGC, en revanche, continue de camper sur sa position : Guy Verrecchia sera le dernier à se lancer dans la course. Même retard à l'allumage du côté institutionnel où l'on continue à chercher la meilleure piste à suivre, plus d'un an après le rapport de Daniel Goudineau.

Résultat : non seulement Jocelyn Bouyssy est le premier exploitant français – et européen – à se lancer dans le tout numérique, mais il dessine aussi le premier modèle économique jouable dans l'Hexagone. Une mini-révolution qui rappelle l'avènement des multiplexes déclenché, à Bruxelles, par Kinopolis. Une initiative qui, à l'époque, avait laissé sceptiques les circuits historiques français. On connaît la suite...

Le choix d'un tiers-investisseur européen apparemment capable d'adapter le modèle du Virtual Print Fee (VPF) aux besoins des exploitants et distributeurs européens pourrait bien faire école. D'ailleurs, Arts Alliance Media ne cache pas discuter déjà avec d'autres exploitants en France et vouloir équiper rien moins que 7 000 salles en Europe.

Reste un enjeu de taille. Le basculement au tout numérique ne doit pas mettre en péril l'indispensable diversité de l'offre en films, défendue par les salles Art et essai et les distributeurs indépendants. On le sait, l'image commerciale colle à la peau de CGR et Jocelyn Bouyssy annonce vouloir passer des accords avec les distributeurs. Espérons qu'il ouvrira la porte aux indépendants tout autant qu'aux majors américaines. Ces dernières ne peuvent qu'être acquises à CGR, elles qui ont donné " l'assaut numérique " sur le parc américain.

(Sophie Dacbert)

Le film français, 23 novembre 2007

.....

► **L'AFC a participé**, le 27 novembre dernier, à une réunion de la naissante Inter-association des Techniciens du Cinéma*, représentée par quatre de ses Membres : Etienne Fauduet, Dominique Gentil, Eric Guichard et Jacques Loiseleux. L'ordre du jour proposait :

- Le compte-rendu du questionnaire largement diffusé sur " l'emploi des stagiaires conventionnés sur nos tournages " (environ 300 réponses à ce jour).
- De décider de notre présence au " Salon du Cinéma " qui nous " offre " un Espace collectif de 25m², mais pour quelle activité et à quelles conditions? (nous avons refusé une parodie de tournage, mais proposé des tables rondes sur nos métiers)
- Un début de réflexion au sujet du délicat problème des " cartes professionnelles " en concertation avec les syndicats concernés et en direction du CNC. Avec cette inter-association, un très intéressant lieu de débats et de partage est en train de naître, qui a déjà prouvé sa légitimité en intervenant très efficacement lors des négociations récentes concernant la reconduction de la Convention Collective du cinéma auprès du CNC et des organisations de producteurs...

(*Jacques Loiseleux*)

* AFAR, ADC, AFC, AFCF, AFR, ARDA, LMA, LSA

sommaire

une image en v.o	p.1
billet d'humeur	p.8
festivals	p.11
Imago	p.13
film en avant-première	p.14
films AFC sur les écrans	p.15
film non AFC sur les écrans	p.16
la CST	p.28
nos associés	p.29
revue de presse	p.31
dernière minute	p.34