

La photographie acquiert un peu de la dignité qui lui manque, quand elle cesse d'être une reproduction du réel et nous montre des choses qui n'existent plus.

Marcel Proust

A l'ombre des jeunes filles en fleurs.

In *Exposer une histoire* de **Ricardo Aronovich**

n° **119**
mars 2003

in memoriam

► **Notre ami André Neau** vient de nous quitter dans sa soixante-dixième année.

Nous garderons longtemps en mémoire sa discrétion, sa bonhomie et sa gentillesse, des qualités dont André ne se départait à aucun moment, comme la manière dont il portait son regard, non sans humour, sur le monde.

L'AFC présente à Jacqueline, sa femme, et à ses proches ses plus sincères condoléances.

► **André Neau par Willy Kurant**

J'ai connu André Neau dans les années soixante. Il fut mon cadreur dans une comédie musicale de la RTF (Radio Télévision Française) de Jacques Rozier, dans la série *Ni figue, ni raisin*, "éclairée" par la grâce d'Anna Karina.

Il venait de cette "école" de la RTF des studios de Joinville. Ecole "prête à tout", passant indifféremment

de la fiction au reportage et très engagée sur le front syndical (une autre époque !)

J'avais perdu sa trace en vivant aux USA, quand la qualité de la photo de *Martin Guerre* fut une véritable découverte d'un directeur de la photographie créatif et innovant.



Sa modestie, sa réserve l'ont sans doute empêché de prendre la place méritée qui lui revenait.

L'AFC perd un homme intègre et de grand talent.

AFC

Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne IMAGO

Filmographie d'André Neau

Longs métrages

- 1976 Nuit d'or,
de Serge Moati
- 1977 Un moment
d'égarement,
de Claude Berri
- 1982 Le Retour de Martin
Guerre, de Daniel Vigne
- 1986 Waiting for the Moon,
de Jill Godmilow
- 1987 De sable et de sang,
de Jeanne Labrune
- 1988 La Vouivre,
de Georges Wilson
- 1988 Comédie d'été,
de Daniel Vigne
- 1990 Alisée,
d'André Blanchard
- 1991 Sans un cri,
de Jeanne Labrune
- 1992 Voyage à Rome,
de Michel Lengliney
- 1998 Si je t'aime, prends
garde à toi,
de Jeanne Labrune

Fictions TV

- 1977 Rosse et la
commune de Paris,
de Serge Moati

► *André Neau par Serge Moati*

André va mettre des couleurs au Paradis. Il va le rendre beau. Comme il a su le faire pour la terre pendant un trop court séjour.

Son regard était bon, c'est-à-dire juste. Il aimait les gens, cela se voyait ; Il aimait la vie, elle le lui rendait bien.

J'étais jeune : André m'a appris à regarder les lumières du monde, à les aimer et à les réinventer. J'ai beaucoup rêvé et donc filmé en sa compagnie. Que du bonheur grâce à lui. C'était doux et fraternel. Très rigolo, aussi. Il savait inventer avec humilité, délirer avec douceur, et rire sans retenue.

Je lui dois les bonheurs du plateau ; je n'oublierai jamais ses gestes précis de dentellière, la douceur de ses yeux et le léger tremblement timide de ses mains.

Il était " anar " , chantait et pensait juste. Il était fou des autres et tendre parfois à en mourir. C'était un grand ami et un grand artiste. Depuis quelques jours, le monde est moins gai, moins bien " éclairé ". Salut et fraternité, André le juste.

► *André Neau par Jeanne Labrune*

Notre ami André Neau est mort et j'éprouve, comme tous ceux qui l'ont connu, estimé, aimé, beaucoup beaucoup de peine.

Nous nous étions rencontrés en 1975 pour mon premier long métrage et en quelques jours, grâce à quelques regards posés en commun sur des visages, des corps, des objets dont la nature semblait varier avec les variations de la lumière naturelle, nous avons établi une complicité qui a duré près de vingt-cinq ans et qui, d'années en années, avait de moins en moins besoin de mots. C'est l'extrême sensibilité d'André et sa grande discrétion qui, dès nos premières séances de travail, m'avaient conquise.

Il s'arrêtait devant les choses et les êtres, les regardait, toujours un peu émerveillé et s'émerveillait de ce que la lumière révélait d'eux. Bien souvent, dans un café, dans un bureau, nos regards convergeaient en même temps vers un visage. Eclairé d'une lumière douce par le soleil se réfléchissant sur un mur blanc, il nous avait paru plein de rondeur et de douceur, puis, le soleil ayant disparu, les lampes du café l'avaient marqué d'un peu de jaune et de rouge, lui donnant un air plus jovial, mais aussi plus trivial et puis le soleil revenant en direct latéralement, ce même visage, tout à coup sculpté au burin, révélait des aspérités, des rudesses

et des traits de caractère qui ne cessaient de nous interroger.

Souvent, nous nous regardions après avoir dégusté ensemble ce cheminement de la lumière sur un acteur ou une actrice qui se préoccupait de me séduire par son allure, sa conviction, sa beauté, mais n'imaginait pas ce que la lumière nous révélait d'elle ou de lui, bien au-delà de ce que son discours ou ses gestes produisaient. André et moi, nous nous regardions donc à un moment donné et cela voulait dire : voilà, souvenons-nous de ce type de lumière, non pour la reproduire mais pour l'interpréter.

Ainsi des paysages et des objets. Je lui donnais une reproduction de tableau, je ne lui disais rien, il me disait : « Oui, voilà, tu penses à ça pour la séquence des enfants sur les murs de brique ». Oui, je pensais à cela précisément et pourtant, dans ce tableau que je lui montrais, il n'y avait ni enfant, ni mur de brique. Notre complicité à travers la lumière était simple et évidente, je ne m'en étonnais pas puisque je travaillais toujours avec lui. Il m'aura fallu, en 1998, travailler sans lui, pour découvrir, non sans douleur, qu'une telle complicité était un trésor. Nous avons traversé ensemble de si nombreux paysages, à de si nombreuses heures, regardé tant de visages, manié tant d'objets dont la couleur changeante nous fascinait, pris entre nos mains, quand nous étions seuls dans les décors, tant de projecteurs que nous faisons tourner autour des choses, la nuit, dans de basses lumières, dans des décors inachevés, que la lumière était devenue comme un trait entre nous. *L'Eloge de l'ombre* de Tanizaki se glissait souvent dans nos pensées. Nous n'en parlions pas, nous le savions. On disait simplement : « L'ombre »... et c'était tout.

André était un homme contemplatif jusqu'à l'oubli du temps, doux et sensuel jusqu'à se laisser envahir, absorber jusqu'à l'oubli de soi et secret : parfois, je l'observais, perdu dans ses sensations et ses pensées et j'avais le sentiment qu'il oubliait tout, jusqu'à ma présence et ce film que nous devions faire. Sur le premier film, j'en avais été parfois étonnée, presque inquiète, et puis j'avais appris avec lui à lâcher prise. Nous étions là, assis sur une dune de l'Atlantique, dans un paysage absolument obscur, à regarder en silence le faisceau d'un phare sur le rivage et sur ses vagues, nous étions dans un décor de gare abandonnée, à minuit, un soir sans tournage, avec une torche électrique que nous laissions loin de nous dans un coin du décor et nous regardions la nuit, les trains éclairés de

1979 Madame Sourdis,
de Caroline Huppert
1980 Mont-Oriol,
de Serge Moati
1982 Les Sept jours
du marié,
de Serge Moati
1984 La Digue,
de Jeanne Labrune
1985 Music Hall,
de Marcel Bluwal
1985 Les Etonnements
d'un couple moderne,
de Pierre Boutron
1986 Une Femme innocente,
de Pierre Boutron
1992 Princesse Alexandra,
de Denis Amar
1993 Les Maîtres du pain,
d'Hervé Baslé
1995 Tendre piège,
de Serge Moati
1995 Une page d'amour,
de Serge Moati
1997 Les Filles du maître
de Chai,
de François Luciani
1999 Le Cocu magnifique,
de Pierre Boutron
2000 Les Faux fuyants,
de Pierre Boutron

l'intérieur, qui projetaient leur lumière sur notre obscurité. Nous ne disions rien. Le temps passait, nous tirions une lampe d'une panier d'accessoires. Je la mettais dans un coin, André riait. Il me disait : « Et puis ? ». Alors j'en mettais une autre ailleurs. Je lui disais : « Voilà, en gros, ce que feront les acteurs, dans quelle aire je les vois se déplacer ». Il hochait la tête et riait. Je savais alors que je le piégeais. Il commençait à tourner en rond dans le décor, auscultait tout et puis se rasseyait et disait : « Bon ». Il y avait en lui l'incroyable poésie des gens forts de leur expérience et de leur sensibilité qui acceptent avec curiosité et calme de prendre des risques majeurs et qui n'ont pas cette insupportable faiblesse de vouloir s'imposer par l'obstruction, les théories, la prise en main ostentatoire du plateau. Il était avec ses assistants, avec toute son équipe, comme il était avec moi, léger, silencieux, rêveur et amical.

Dans les circonstances les plus difficiles, celles où le temps manquait, celles où les acteurs étaient tendus, fatigués, il était toujours plus soucieux du film que du plan. Souvent d'un regard ou d'un mot, nous décidions ensemble de prendre un risque majeur. Eclairer vite, très vite, un plan, pour garder la tension du tournage et l'attention à ce que je voulais obtenir des acteurs, ou bien, très vite il venait me chercher et me montrait qu'au-dehors le ciel allait nous offrir une lumière inespérée et m'indiquait que c'était à moi de décider si je voulais interrompre le tournage avec les acteurs pour aller au-dehors, tourner un plan qui n'était pas prévu mais qui était un don. Personne dans l'équipe, hormis mes assistants et les siens, n'était témoin de cet échange, cela se faisait sans bruit, sans démonstration, sans tension. Souvent mon assistant ou moi nous cherchions André dans les décors, on le trouvait assis dans un coin, rêveur et nous lui demandions : « Alors, André ? ». Il nous disait, étonné : « C'est prêt... Mais vous étiez en train de parler... » Et puis, certaine nuit de notre dernier tournage, Nathalie Baye, à deux heures du matin, à une terrasse de café, en face de Daniel Duval, devait porter des lunettes noires, très sombres, pour dissimuler des yeux rougis par les larmes. André s'approcha d'elle, vint près de moi et de la caméra. Il ne fallait aucun reflet dans ces verres noirs, ni de la rue, ni du café, ni des projecteurs, bien entendu : deux écrans noirs, opaques, comme deux immenses yeux perdus, éblouis d'obscurité et pourtant il fallait aussi que Nathalie soit belle, lumineuse et comme transfigurée par sa douloureuse passion. Alors André sourit. Nathalie nous dit : « Je peux me

dévisser un peu par là si vous voulez »... André lui dit : « Non, c'est très bien ». Je voyais dans les lunettes mille reflets, le café, les réverbères, les projecteurs, j'allai voir Daniel et Nathalie, je leur dis trois mots, André me tapa doucement dans le dos. Je me redressai, je retournai à la caméra que je venais de quitter. Les lunettes étaient noires, absolument noires, et Nathalie était lumineuse et douce. André travaillait dans le respect. Respect du film, des acteurs et respect du monde. Il percevait la lumière comme un cadeau que le monde lui offrait, il ne lui serait jamais venu à l'idée que sa lumière était un cadeau qu'il nous offrait. Il était rare car il était d'une élégance extrême.

Jacqueline, sa femme, va faire planter un arbre là où il est désormais. Cet arbre, c'est lui, dans cette solidité qu'il avait au fond de lui-même mais qui toujours se nimbait de douceur et de frissons, savait capter la lumière et jouer avec ses nuances, comme les feuillages sous le soleil et dans le vent dont on regarde avec étonnement la grâce vivante. André, en quittant notre monde est retourné au monde, il a regagné le paysage et la lumière. Je pense à lui, le soir, quand j'allume mes lampes dont le jaune fait bleuir davantage encore le crépuscule de la rue et je pense à lui chaque fois que le soleil se glisse entre les nuages. Et puis je sais qu'il est là, dans les films que nous avons faits ensemble en partageant la même passion. Salut André et merci, infiniment.

► Daniel Toscan du Plantier

Le Comité directeur d'Unifrance s'est unanimement associé à l'hommage qui a été rendu à Daniel Toscan du Plantier par Jeanne Moreau : « Daniel Toscan du Plantier a choisi Unifrance en 1988. Dès cette époque, il avait fait le choix inspiré de croire au destin international du cinéma français. Patiemment et infatigablement, pendant 15 ans, il a sillonné le monde, encouragé les talents et les professionnels français à en faire de même, milité pour que l'horizon international entre dans le champ du cinéma français. C'est à Berlin, là où il voulait que l'avenir de l'Europe du cinéma s' imagine, que la mort l'a emporté. Sa force de travail était communicative. Sa lucidité sur les forces et les faiblesses du cinéma français nous aidait à réfléchir et à avancer. Il va nous manquer cruellement. Il ne nous guidera plus. Mais l'esprit de ce qu'il a construit est bien là et c'est cette vision positive et déterminée qu'il convient de préserver. »

Le Comité directeur d'Unifrance

*confie l'intérim de la
Présidence au Bureau de
l'association, aux person-
nalités suivantes :*
*Romain Goupil et Jacques
Le Glou, vice-Présidents,
Marie Masmonteil,
Trésorière, Pierre-Marie
Jouany, Secrétaire
Philippe Muyl et Nicolas
Brigaud-Robert,
rapporteurs des
commissions artistique et
économique, Catherine
Breillat et Pascal Diot,
représentants des com-
missions artistique et
économique.
Véronique Bouffard,
Déléguée générale et son
équipe de direction
prendront, sous la
responsabilité du Bureau,
toutes les décisions néces-
saires au bon fonctionne-
ment de l'association
pendant la période
d'intérim.*

**Denis Lenoir change
d'adresse E-mail:**

noloprod@earthlink.net

Micro Salon 2003

*Nouvelle collection
" Printemps-Eté " à
découvrir à La fémis
le 6 mars prochain!
Venez nombreux!*

Le programme des défilés

Rez-de-chaussée : Aaton,
Bogard, Cinécam, E-mit,
LoumaSystems,
Panavision Alga Paris,
Techni Cine Phot,
Technovision, Transvidéo.

2^{ème} étage : Air de Fête
Ciné lumières, Cininter,
Dimatec, Eclalux, Keylite,
K5600, LTM,
Roscolab, RVZ,
Soft Lights, Transpalux.

► **Compte-rendu du CA du 24 février par Jean-Jacques Bouhon**

Etaient présents : Michel Abramowicz, Jean-Jacques Bouhon, Dominique Bouilleret, Jean-Noël Ferragut, Eric Guichard, Jean-Michel Humeau, Willy Kurant, Jacques Loiseleux, Armand Marco, Philippe Pavans de Ceccatty.

Avaient envoyé un pouvoir : Gérard de Battista, Caroline Champetier, Etienne Fauduet, Agnès Godard, Pierre Novion, Pascal Ridao.

Le Conseil a d'abord examiné les propositions d'admission de nouveaux membres actifs et associés, dont les noms vous seront communiqués prochainement.

Préparation de l'Assemblée Générale du 8 mars

Pour l'instant un seul membre s'est porté candidat à la fonction de président de l'AFC : Eric Guichard.

Eric, notre trésorier, nous fait un compte-rendu financier de l'année 2002. Le rapport financier pour 2002 présente des comptes équilibrés.

Les projets qui seront proposés lors de l'assemblée générale font ensuite l'objet d'une concertation. Pour les mener à bien, nous nous rendons bien compte, une nouvelle fois, qu'il faudrait trouver une aide pour Claire en engageant une personne supplémentaire à temps partiel ; mais nos finances ne nous le permettent vraiment pas.

Voici la liste des projets retenus :

1- Site Internet : notre site est opérationnel. Quelques adaptations et améliorations sont en cours. Pour le rendre d'utilisation plus pratique, nous envisageons l'achat d'un serveur qui nous permettra d'être autonomes et de bénéficier d'une plus grande rapidité de consultation et de mise à jour.

2- Mise au point d'une Charte AFC « Image garantie »

Les films que nous éclairons sont de plus en plus diffusés par des moyens nouveaux (câble, DVD). Les conditions de leur transfert sur tout support et de leur éventuelle réédition devrait être l'objet d'un suivi attentif de notre part pour en garantir la qualité et le respect du style élaboré avec le réalisateur. L'introduction de l'étalonnage numérique amène également un nouvel élément

à prendre en considération : l'allongement du temps passé par le directeur de la photographie à contrôler cette étape incontournable. Nous souhaitons aujourd'hui définir notre rôle et notre responsabilité dans ce domaine au travers d'une charte diffusée auprès des laboratoires et sous-traitants, ainsi qu'auprès des producteurs, distributeurs et diffuseurs afin qu'ils soient reconnus.

3- Mise en chantier d'un ouvrage sur l'étalonnage numérique

Il pourrait se présenter sous une forme hybride : papier pour le texte et les entretiens et CDRom ou DVD pour les images. Ce document serait une sorte de suite au livre d'Aude Humblet *Télécinéma et étalonnage*. Il ne pourrait se faire sans une collaboration avec la CST et un soutien du CNC. La distribution de cet ouvrage fera l'objet d'une étude.

4- Table ronde avec nos associés sur l'état des conditions de production des films.

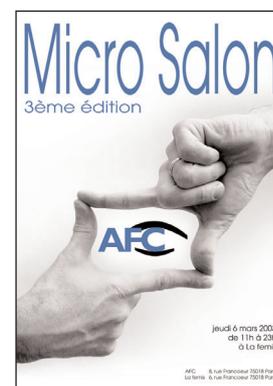
Il nous semble de la plus brûlante actualité de faire le point sur ce sujet en réunissant nos membres, nos associés, le CNC, des réalisateurs (ARP, SRF) et des représentants des productions (syndicats de producteurs, association des directeurs de production). L'étendue du sujet nous laisse penser qu'il pourrait s'agir, en fait, de plusieurs tables rondes afin pouvoir aborder certains sujets particuliers en profondeur (par exemple la postproduction numérique).

5- Edition d'un Cahier de l'AFC, réunissant différents entretiens avec des directeurs de la photographie de l'AFC.

6- Pour mémoire notre Micro Salon a lieu cette année le jeudi 6 mars. C'est devenu un rendez-vous très prisé de la profession et l'une de nos plus importantes activités.

Micro Salon

Nous avons engagé Eric Vaucher, qui avait déjà participé aux Essais Viper, comme régisseur de cette manifestation. Les derniers préparatifs sont en cours. La société Air de Fête, récemment admise comme membre associé (que nous présenterons dans une prochaine Lettre), fournira des ballons éclairants et des colonnes lumineuses pour éclairer les deux niveaux de l'exposition.



Horaires des projections

Swiss Effects
11h15-14h00-16h15-19h15
Panavision Alga
11h30-14h15-16h30-18h00
Kodak
11h45-18h15
L'EST
12h15-14h30-16h45-18h45
Fuji
12h30-19h00
Mikros Image
13h00-14h45-17h00-19h30
L.T.C.
13h15-15h00-17h15-19h45
GTC
13h30-15h15-17h30-20h00
Eclair
13h45-15h30-17h45-20h15

► Les formats et leur restitution par *Matthieu Poirot-Delpech*

La lutte pour le respect du format original du film lors de sa diffusion à la télévision semble malheureusement un combat perdu depuis longtemps. Les diffuseurs ont leurs "spécifications techniques" qu'il paraît aujourd'hui difficile de remettre en question. Il nous arrive même de finir par rire de dépit lorsque pour telle ou telle chaîne de télévision d'Amérique du Sud ou d'Asie on nous demande de faire "rentrer" un film en 2,35 dans le format carré du téléviseur.

Je me souviens d'une publicité dans la presse écrite, il y a quelques années, qui vantait les mérites du cinéma à la télévision. Elle était illustrée par la photo d'un téléviseur 16/9^{èmes} sur lequel on apercevait une image de *Citizen Kane* (tourné en 1,37)...

Nous pouvions encore nous révolter lorsque, il y a vingt-cinq ans, la Cinq désirait diffuser une version colorisée (autre dénaturation du film) d'*Asphalt Jungle*. L'affaire avait fait grand bruit et les héritiers de John Huston avaient eu gain de cause.

Pour la production contemporaine, le problème est différent. Les contrats habituellement établis par les producteurs avec les chaînes de télévision et les vendeurs à l'étranger sont des blancs-seings donnés pour toute opération de recadrage futur. Il est tout de même étrange que la notion française de droit moral de l'auteur puisse protéger l'intégrité de l'œuvre sur beaucoup d'aspect (le montage par exemple) mais pas en ce qui concerne le cadrage et le format. L'époque est à la polyvalence, au multiformat.

Cependant, il demeure encore possible de faire preuve de vigilance lorsqu'il s'agit de la projection des films en salle et lors de la fabrication de la bande qui servira à graver les DVD. Lorsque les films sont tournés dans des formats où la fenêtre d'impression correspond au dépoli de la caméra, il n'y a pas trop de problèmes : il suffira que le projectionniste ou le technicien du télécinéma s'y conforme. Pour les films tournés en "full frame" - ce qui est notamment le cas pour les films tournés en Super 35 - le problème se pose. L'absence du "juge de ligne" que représente la fenêtre d'impression donne toute latitude à des recadrages aléatoires ou au télécinéma ou lors de la fabrication de l'internégatif à la truca.

C'est lors de ces phases de fabrication du master vidéo et de l'interpositif que

la conformité de cadre - tournée souvent un an auparavant par l'assistant caméra - devient essentielle. Il est malheureusement rare de pouvoir les comparer lors de ces étapes de fabrication. Par ailleurs, ces petits bobinos isolés auront certainement disparus s'il advient que l'on ait besoin de fabriquer de nouveaux éléments dans le futur.

Pour remédier à ce problème, nous pourrions imaginer de systématiser l'insertion de quelques images de cette conformité de cadre dans le corps de chaque bobine du négatif monté. Ces images viendraient alors tout naturellement se placer à côté de la tête de femme avec laquelle elles formeraient un indiscutable " diapason " du film.

Lorsque j'étais enfant, je me souviens d'avoir vu *Les Dix commandements* de Cecil B. De Mille dans un cinéma paroissial de Normandie. Lorsque Moïse (Charlton Heston) brandit la Table des Lois vers un ciel déchaîné, je fus très surpris de découvrir au milieu des éclairs une rangée de projecteurs de toutes les couleurs. Voilà bien démontré les ravages que peuvent produire les erreurs de format : un intermittent de plus et un paroissien de moins.

.....

► **35,14 millions d'euros collectés par les Sofica** en 2002 contre 45,1 millions d'euros en 2001.

Créées par la loi du 11 juillet 1985 pour contribuer à diversifier le financement de la production cinématographique et audiovisuelle, les Sofica incitent les particuliers, grâce à une déduction fiscale notamment, à investir dans le secteur. Soumises à l'obtention d'un agrément de la Direction générale des impôts, et, sous la tutelle du CNC, les Sofica ont obligation d'investir dans la production cinématographique et audiovisuelle 90 % du montant collecté dans les douze mois qui suivent (soit pour l'année 2003 31,62 millions d'euros).

Lors de la collecte 2002, on note la création de Millifin et d'Uni Etoile. La Sofica Charentes Images 1 est actuellement en cours d'agrément, pour un montant envisagé de 7 millions d'euros et n'entre pas dans la collecte annoncée ci-dessus.

IFCIC

46, avenue Victor-Hugo,
75007 Paris
Tél. : 01 53 64 55 55
Fax : 01 53 64 55 66
Site : www.ifcic.fr

► **L'IFCIC met en place une nouvelle ligne de garantie** en faveur des industries techniques du cinéma et de l'audiovisuel

Le conseil d'administration de l'IFCIC (Institut pour le Financement du Cinéma et des Industries Culturelles), réuni le mercredi 29 janvier sous la présidence d'Henri Paul, a adopté un nouveau dispositif de soutien aux industries techniques du cinéma et de l'audiovisuel.

Désormais, l'IFCIC pourra octroyer sa garantie, à 50 % en général, aux engagements consentis aux industries techniques par des banques ou des sociétés d'affacturage sous forme de crédits de mobilisation de créances.

Ainsi, la garantie de l'IFCIC devrait permettre d'améliorer les conditions d'intervention de ces établissements de crédit auprès des entreprises du secteur des industries techniques, dont certaines, aujourd'hui fragilisées, pourront améliorer la situation de leur fonds de roulement en mobilisant plus aisément les créances de leur poste " clients ". Le CNC a doté spécifiquement à cette fin le fonds de garantie de l'IFCIC pour 2003.

Çà et là

► **Exposition : L'image mute**

Future Cinema, l'imaginaire cinématographique après le film au ZKM de Karlsruhe (Allemagne) jusqu'au 30 mars ; site Internet : www.zkm.de/futurecinema/

A la sortie de l'impressionnante exposition Future Cinéma, l'imaginaire cinématographique après le film du ZKM, le temple des nouveaux médias de Karlsruhe, le visiteur est comme sonné : le panorama offert est si vaste qu'il donne le vertige. Parce que le passage au numérique a bouleversé les modes de production, de diffusion et de création du cinéma, via les caméras DV, l'Internet, l'image calculée (et ses effets spéciaux), l'exposition agit comme un cabinet des curiosités contemporain.

Au ZKM, ce qui frappe, sur les deux étages avec vue plongeante sur l'iCinema, sphère de 9 mètres de haut pour une projection à 360°, c'est l'hétérogénéité des pistes. Ecrans hypergéants, montages déstructurés, projection au laser ou incrustation vidéo du spectateur dans l'image, ce Future Cinema faiblement

*Le César
de la meilleure photographie
a été attribué à Pawel
Edelman pour Le Pianiste
de Roman Polanski.*

éclairé d'une lueur bleutée balaie le spectre des technologies de demain jusqu'aux œuvres les plus poétiques. Cependant, d'un dispositif d'immersion à une installation vidéo des pistes apparaissent, fragiles, parfois couvertes de ce vernis technologique auquel cède parfois l'institution ZKM.

Ces pistes convergent néanmoins vers le spectateur, envisagé comme le pivot actif des dispositifs.

Interactivité et participation, ces deux voies sont les plus fréquentées des faiseurs de nouvelles images. Dans la pratique, on titube un peu, passant à l'aveugle d'une image à l'autre, handicapé par cette proximité à l'image dérangement. Les dispositifs les plus élaborés ont cet effet sur nos cerveaux reptiliens d'être parfois trop anticipateurs.

Pas étonnant dans ces conditions que les plus aptes à en profiter soient les enfants et adolescents, qui n'ont aucun complexe à tester, soulever, sauter, faire du vélo... L'adulte est au contraire physiquement déstabilisé.

Quant aux images elles-mêmes, les artistes des nouveaux médias semblent prendre un malin plaisir à faire joyeusement implorer les principes cinématographiques.

Il en va ainsi dans ce Future Cinema : l'imaginaire des artistes est fertile, mais l'industrie du cinéma en est à des années-lumière.

Libération, 12 février 2003

Le Marburger

Kameragesprache

aura lieu les

7 et 8 mars prochains

à Marburg (Allemagne).

Cette 5^{ème} édition sera

dédiée au travail

de Robby Müller qui,

à cette occasion, recevra le

Marburger Kamerapreis 2003.

Le 25^{ème} Festival International

de Films de Femmes

aura lieu à la Maison des

Arts de Créteil

du 21 au 30 mars 2003.

Tél. : 01 49 80 38 98

Site Internet :

www.filmsdefemmes.com

.....

► **Les étudiants du département Image de La femis**, Lucie Adalid, David Chizallet, Louise Courcier, Matthieu-David Cournot, Samuel Lahu et Julien Poupard, nous propose ce mois-ci un entretien avec William Lubchtansky et Patrick Blossier.

La lumière de votre dernier film, Petites coupures de Pascal Bonitzer, nous paraît être un intéressant point de départ pour aborder votre travail parce qu'elle rassemble des caractéristiques de ce qu'on pourrait appeler votre style, votre sensibilité ou votre recherche : une image très dense, un travail d'atmosphère à partir de la lumière naturelle, qui nous plonge

progressivement dans le fantastique. Comment s'est effectuée l'élaboration de ces différentes atmosphères ?

William Lubtchansky: Dès la lecture du scénario, le film me faisait un peu penser à Hitchcock. J'ai travaillé avec cette référence en tête, notamment dans le traitement des paysages de montagne. Dans les plans de la voiture qui descend de Paris à Grenoble, on était à l'arrière, avec un petit HMI sur batterie. Puis on a mis la caméra à l'avant pour tous les plans subjectifs. On a tourné la séquence de la grande balade nocturne en voiture, avec des passages de tunnels, avec des rétroprojections, en transparence sur fond noir dans les studios d'Excalibur. C'est comme on le faisait chez Hitchcock. Pour la fin de la séquence, au petit matin, on était vraiment dans la voiture, installés à l'arrière, avec la route éclairée seulement par les phares renforcés par des Cinéking. On était posé à 1,4 en 500, et il a fallu couper les routes car les gens en face étaient totalement éblouis. Dans la scène de l'hôpital par ailleurs, j'avais envie de faire des petites taches de lumière, pour créer cette atmosphère un peu inquiétante, alors j'ai simplement fermé les rideaux métalliques dans la chambre, et on a mis un projecteur 4 kW HMI derrière, sur un toit. Parfois on se dit qu'on pourrait très bien se passer d'effets pareils, et puis on retombe dedans... Quand on veut faire une lumière "à effet", une lumière directe et précise, c'est-à-dire peu éclairer les murs, se concentrer sur les visages, on ne sait pas toujours exactement ce qui va se passer, et on se fait piéger. Je ne suis pas gêné par contre, quand on tourne dans l'ombre, qu'un rayon de soleil apparaît, et crée une surexposition. C'est une chose que je provoque parfois. J'aime bien les accidents, les projecteurs qui ne tapent pas là où il faut quand on les allume, ou quand la lumière rencontre un miroir... Ça crée des effets inattendus sur le sol et les comédiens.

Vous avez ce réflexe d'utiliser des "bricolages" sur le plateau, en direct, plutôt que les trucages en postproduction...

W. L. : Oui, j'ai toujours en réserve un minimum de matériel avec lequel je fais beaucoup de trucages en direct, à la Méliès. Par exemple, sur un film de Marco Ferreri (*I love you*, 1985), pour une scène en extérieur, tournée sur la Côte

d'Azur, on voulait du beau temps, mais il pleuvait. Alors j'ai rajouté un faux soleil avec une flood. Grâce à un miroir semi-transparent à 45 degrés, les personnages sont au bord de mer et on a un énorme soleil rouge qui se lève sur la ligne d'horizon, impeccable. C'est plus simple de travailler comme ça : on n'a pas une image de 2^e génération.

C'est avec l'expérience que vous avez appris à maîtriser ce type de trucage, et à doser les effets, pour les fondre dans la lumière naturelle ?

W. L. : Quand je suis arrivé sur un plateau pour la première fois, en étant second assistant, je ne voyais pas ce qui se passait. Même sur les deux ou trois premiers films, je ne comprenais rien à la lumière. C'était trop. C'est seulement après en étant un premier bien rodé dans mon propre travail, que j'ai pu commencer à m'intéresser à la lumière. Je faisais des petits coups de mains pour régler les projecteurs, maintenant je le fais faire aussi à mes assistants...

Patrick Blossier : Moi je n'ai pas appris la lumière en étant assistant. J'étais vraiment concentré sur mon boulot, et je n'ai pas eu le temps de voir ou d'apprécier la lumière des opérateurs avec lesquels je travaillais, qui n'étaient pas très intéressants, à l'exception de Luciano Tovoli. C'est lui qui m'a donné le goût de faire de la lumière. Je n'avais pas le temps de voir comment il faisait, mais c'est juste le plaisir qu'il avait l'air de prendre dans son travail qui m'a donné envie de le faire... Après quoi j'ai fait des courts métrages, j'ai filmé des plates-formes de forage dans la mer du Nord, des mines de charbon... Je devais mal m'y prendre, mais arriver à peu près à une image que j'attendais. En fait, je ne devais pas être tout à fait prêt quand j'ai commencé, et puis j'ai continué... C'est en faisant que j'ai appris...

W. L. : Mais ça prend beaucoup de temps. C'est pour ça qu'il ne faut pas trop en demander aux metteurs en scène. Beaucoup ne voient pas vraiment la lumière que l'on construit sur le plateau... ou alors sur le combo s'il est à peu près bien réglé...

P. B. : Il y a beaucoup de malentendus qui viennent aussi du combo. L'image qu'il produit reste quand même une abstraction.

W. L. : Ça donne seulement une idée de ce qu'il y aura, une idée d'une image qui va ressembler un peu à ce qu'il y aura au final... Les metteurs en scène sont moins étonnés maintenant avec cet outil. Quand tu fais un effet de nuit, ils peuvent le voir sur le combo, parce que sans, comment veux-tu qu'ils comprennent quelque chose à un effet de nuit sur deux personnages dans un lit, avec plein de projecteurs autour, de la lumière dans tous les sens ?

C'est-à-dire qu'une partie de votre travail est en fait la traduction des intentions du réalisateur, dans un langage que vous ne partagez qu'à moitié.

P. B. : *Maintenant je me suis habitué, mais j'ai été surpris au départ. Je pensais que les metteurs en scène parleraient de la lumière, mais en fait ils ne le savent pas bien. C'est difficile, on n'a pas beaucoup de vocabulaire pour la décrire...*

W. L. : Je pense que le mieux, c'est d'aller voir des films ensemble, puis de discuter des plans, de ce qu'on voit. Il faut procéder comme ça, par approches... Mais moi je ne crois pas aux tableaux.

P. B. : A chaque fois c'est la même chose : les tableaux, ça marche pour les bougies, à chaque fois, c'est de La Tour... C'est toujours les mêmes clichés.

W. L. : Exactement, et puis de toute façon c'est nul, parce qu'on n'y arrive pas.

P. B. : Il y a des films où il n'y a même pas de discussion. Quand on a préparé *Music box* avec Costa-Gavras, il nous a convoqué l'ingénieur du son, Pierre Gamet et moi. A Pierre, il a dit qu'il aimerait qu'il lui trouve une couleur, et à moi qu'il voulait que je lui trouve un ton. Il avait utilisé un terme de son pour moi, et d'image pour lui, et débrouillez-vous avec ça...

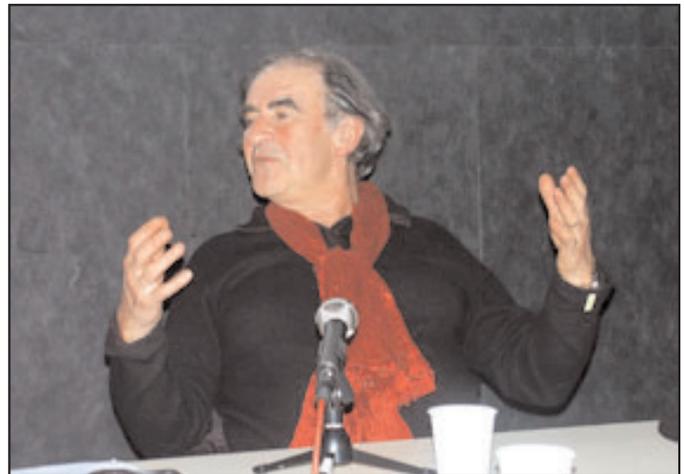
W. L. : D'autre part, avant on allait voir les rushes tous les soirs. Maintenant je

suis habitué à ne pas les voir parce que je travaille avec des cinéastes qui n'aiment pas ça, ils dépriment en les voyant... Mais c'est un vrai problème. Généralement, les trois premiers jours, je vais contrôler l'image directement au labo, et si tout se passe bien, c'est fini.

P. B. : Les rushes, ça restait quand même une base de discussion, et ça rassemblait l'équipe. Le lendemain, on disait : « Tes nuits sont trop denses... » Alors on pouvait corriger. Mais sans rushes, on navigue au radar.

Les essais d'émulsions et de pose en labo vous permettent tout de même d'avoir une idée de ce que vous recherchez...

W. L. : Les essais, je les fais dans mon coin. C'est le rite. Quand je commence un film, je fais toujours les mêmes choses depuis 20 ou 30 ans : on prend un minimum de matériel et on va chez moi. Dans une pièce, il y a une table en bois, et dessus, une lampe. Je me débrouille pour que le personnage soit éclairé par la lampe, un peu en clair-obscur, puis je mesure toutes les zones sur les murs. On fait ensuite un plan large de la pièce, un gros plan et un petit pano qui passe devant la lampe, pour voir les problèmes de "flare". Ensuite je vais dans la pièce d'à côté, éclairée par la lumière du jour et je refais un plan large puis un gros plan. C'est tout. Je fais ça sur tous les films. Ça permet de vérifier quelle est la lumière de tirage, de savoir si on est bien posé. C'est ce qui compte : faire une image. J'ai toujours été contre les essais avec les comédiens car on n'est jamais dans les vraies conditions de tournage.



P. B. : Moi je déménage trop souvent pour pouvoir filmer la même table. Je fais en général les essais chez le loueur avec les assistants. J'aime bien les essais avec comédiens, même si ça ne sert à rien. Tourner un bout de pellicule avant le tournage, ça décontracte tout le monde parce que les débuts d'un film sont souvent poussifs et maladroits. La lumière que je fais aux essais, c'est du

photomaton. S'il y a une comédienne un peu star dans le film, tout le monde est tendu là-dessus : on sait tous comment s'y prendre pour faire un éclairage correct, mais moi j'aime bien faire l'image la plus triste ou la plus sobre possible, car je sais qu'au cours du tournage on va être confronté à des conditions pas idéales, un décor où l'on ne peut pas faire grand chose entre la demande du cadre et les possibilités du lieu. J'aime bien voir cette limite aux essais. Mais après, je suis parfois obligé de faire d'autres essais pour rassurer tout le monde... Je crois de toute façon que le travail se fait sur le plateau, le



reste n'est que des mots. J'ai du mal avec la préparation des films, même si elle est nécessaire, parce que c'est très théorique : on dit beaucoup de choses, et on n'en fait rien au tournage, ça manque de pragmatisme.

Vous ne faites pas de films chers, est-ce que cela limite vos possibilités d'éclairage, est-ce que vous avez le désir de travailler sur des plus grosses productions, avec des gros moyens financiers ?

W. L. : Non parce que je m'aperçois que plus les productions sont grosses et moins le travail de lumière devient intéressant. Il y a des exceptions évidemment, mais dans toutes ces grosses machines on s'aperçoit qu'il y a encore moins de temps pour éclairer, on ne peut plus attendre 5 minutes un nuage parce qu'il y a 2000 figurants en costumes...

Dans des films d'auteur, avec un minimum de moyens, on peut prendre un peu de temps et faire des choses intéressantes...

P. B. : Pour les films qui se tournent beaucoup en extérieur, le luxe, c'est le temps.

W. L. : Si on regarde bien les extérieurs de *Barry Lindon* de Kubrick, on

remarque qu'il n'y a pas deux plans qui raccordent. Ils n'avaient pas le temps d'attendre une seconde, avec tous les figurants à habiller, à coiffer... C'est un vrai travail de Romain. En France, on n'est peut-être pas à la hauteur, on n'a pas l'habitude. Ça devient tellement gros qu'on n'oserait même pas demander. Si on tournait gare de Lyon par exemple, et que je disais : « Bon on fait installer un velum au-dessus des voies, une cinquantaine de 12 kW. » C'est trois jours de préparation, quarante électros... On n'y pense même pas. Storaro peut-être pourrait y penser. C'est effectivement tentant de modifier vraiment une atmosphère, de ne pas filmer ce qui est là au moment où on y est pour tourner, et qui ne correspond pas forcément à ce qu'on désire. J'avais vu dans *Le Sicilien* de Cimino, une scène où on quittait le port de Naples, tournée dans un hall immense avec une lumière magnifique. Je me demandais comment ils avaient pu faire ça... Puis j'ai vu des photos de plateau, il y avait une installation monumentale. Quelque chose comme 90 arcs surplombaient le hall, un tous les cinq mètres, avec deux vélum de 100 m de long de chaque côté. C'est presque le budget d'un petit film français, alors bon, là ça payait, c'était autre chose que la réalité. Tu arrives à influencer sur le bon Dieu, mais c'est lourd, c'est très lourd.

Pourriez-vous évoquer votre travail avec Otar Iosseliani, qui tourne avec une méthode et dans un contexte tout à fait particulier... ?

W. L. : Otar est quelqu'un qui a un vrai sens de la caméra, du mouvement, des chassés-croisés entre la caméra, les comédiens. Il compose des sortes de ballets, qu'il organise tout seul. Moi, ce que je fais, c'est installer un rail de travelling qui sert de base à tous les mouvements. Je sais ce qui va se passer en gros, donc j'éclaire et ensuite, on attend. Il ne se passe rien. C'est une impression, car en fait, il va voir chaque personne, pour lui expliquer le mouvement. Comme il y a souvent beaucoup de monde, ça peut prendre trois ou quatre heures. Et d'un seul coup, on fait une première répétition. Otar a un sifflet, il règle tout comme ça. Et lorsque tout se met en route, ça marche merveilleusement bien... Par contre, la lumière ne l'intéresse pas du tout. Dans *Brigands chapitre VII*, on arrivait à huit heures du matin sur place - la nuit

tombait vers 20 heures - à 18 h 30, je commençais à me fâcher, parce qu'on n'avait même pas encore tourné la moindre prise. Je disais à l'assistant de commencer à charger un magasin de 500, parce qu'on allait être marron à la dernière prise, ce qui ne manquait pas... Il ne veut pas se rendre compte des problèmes de lumière.

Vous avez dit qu'il ne s'intéresse pas à la lumière, mais il a une grande présence sur le cadre, d'autant qu'il monte lui-même ses films. Comment parvient-il à concilier ces deux choses ?

W. L. : Les scénarios des films d'Otar sont des bandes dessinées, c'est une sorte de story-board dessiné de façon naïve par sa fille et son gendre. C'est joli comme tout : des petits personnages, des canards. Le film, c'est ça, lui il voit ça. Des dessins en deux dimensions... Il aime bien les scènes où la lumière ne prend pas d'importance dramatique. Idéalement, je pense qu'il aimerait qu'il n'y ait pas d'ombre, ce qu'il veut, c'est bien voir... Alors je fais quelque chose qui me plaît, mais en pensant à lui, je mets un peu d'eau dans mon vin disons... Mais sur le plateau, il y a beaucoup de metteurs en scène qui ne savent absolument pas ce qu'on fait.

P. B. : Moi, à part Zulawski, j'en connais aussi très peu qui sont capables de parler de la lumière sur un plateau. C'est un type très visuel. C'est donc facile et agréable de bosser avec lui, parce qu'il pense en image, ce qui est très rare. Il demande des choses compliquées, avec beaucoup de mouvements, de nombreux personnages qui bougent dans tous les sens, avec des focales très courtes... C'est très baroque, et pour que tout soit bien, à la fois l'ambiance dans le décor, et les comédiens, il n'y a pas beaucoup de solutions... Mais il y en a toujours une avec lui, c'est toujours faisable. Il pousse les gens à travailler bien. Il pousse ses techniciens à la limite.

N'avez-vous pas plus de plaisir à travailler avec des cinéastes qui ont cette sensibilité particulière, notamment par rapport à la lumière naturelle, comme aussi Agnès Varda, Godard, les Straub, où elle semble à la fois très "pure" et pourtant stylisée ?

P. B. : Dans *Sans toit ni loi*, il doit y avoir 90 % d'extérieurs, c'est la Provence en hiver, c'est un décor magnifique, à travers le regard d'une photographe... Moi j'étais simplement là pour l'aider à faire son film, c'est elle qui voit. Je n'ai pas fait un travail énorme, si le film a vraiment des qualités esthétiques, c'est à cause du temps : on pouvait rester une demi-journée à attendre. On l'a tourné un peu tard, à la fin de l'hiver, au début du printemps, donc ça commençait à bourgeonner et notre principal travail, toute l'équipe s'y mettait, c'était d'enlever toutes les petites fleurs, toutes les petites taches de couleur qu'il y avait partout, et puis par temps gris, on attendait. Si on n'avait pas ce qu'on voulait, on revenait le lendemain, parce que l'équipe, c'était douze personnes. C'était ça faire la lumière de ce film, c'était du jardinage et de l'attente...

W. L. : Avec les Straub dans *Trop tôt, trop tard*, on filmait en extérieur, un peu partout en France. On avait à peu près deux plans par jour et on filmait la même chose du matin au soir. La lumière évoluait au cours de la journée, et ensuite, ils choisissaient au montage. Il y a 15 jours de tournage qui auraient pu être faits en 3 si un autre avait fait le plan de travail. On a eu des instants formidables, des ciels noirs en Bretagne... Mais c'est une demande du metteur en scène, qui en l'occurrence est son propre producteur. Dès qu'il y a des effets de lumière un peu riches dans un film, c'est généralement d'abord la volonté du metteur en scène qui pousse l'opérateur à aller dans un certain sens. Il y a des décisions que tu ne peux pas toi, opérateur, prendre à sa place.

P. B. : On se rend compte que généralement, on subit la lumière en extérieur. Moi, j'essaie de ne pas rééclairer en extérieur, parce que je me rends compte que tout ce que j'essaie de faire est assez minable, on ne lutte pas contre le soleil.

W. L. : Godard non plus n'aime pas qu'on éclaire. Très souvent, je n'ai même pas le droit de mettre une Mandarine. Un poly c'est interdit, mais un drap on a le droit, parce que c'est plus naturel. Mais c'est le seul que je connaisse qui vous met un personnage devant une fenêtre, sans demander à ce que l'on compense le contre-jour. Il y a une partie noire, mais tout marche très bien parce qu'il sait vraiment ce qu'il demande. Il y a d'autres metteurs en scène pour qui venir à 9h

du matin pour tourner uniquement à cause de la lumière est impensable.

P. B. : Vraiment, on gère la crise en extérieur. Moi, dans un film traditionnel, où la lumière est " naturaliste ", j'éclaire au fluo. Je les fabrique moi-même, je suis habitué à travailler comme ça. C'est né du fait que je n'ai jamais aimé la lumière des HMI, et comme je les utilise seulement très diffusés, ou en réflexion, jamais en lumière directe, ça fait des installations compliquées, difficiles à bouger. Le fluo ne prend pas de place, c'est léger. Entre deux prises, sans que personne ne s'en rende compte, je peux corriger la position d'un fluo de 10 cm. J'aime bien la qualité de lumière de certains fluos sur les visages. Au début, je les utilisais comme tout le monde, dans le métro, au supermarché, et puis j'ai continué sur d'autres décors, et maintenant même les films d'époque, les éclairages bougie, je les fais au fluo. Un danger avec les fluos, c'est de se laisser aller à la facilité : si on place mal un projecteur classique c'est la catastrophe. Tandis que si on place mal un fluo, ça peut passer. Les jours où on a un petit coup de mou, on peut facilement se laisser aller. Les gens pensent que les fluos font une image plate. Il n'y a pas de raison... C'est un peu compliqué à couper, mais il y a des vraies directions de lumière. Et puis la manière de travailler des réalisateurs a beaucoup évolué : il y a de moins de marques au sol, les comédiens se sont habitués à être beaucoup plus libres, donc on peut difficilement leur demander de venir se placer pile dans leurs marques pour être sous un projecteur. Avec les fluos, je fais plutôt des zones. *Amen*, je l'ai fait entièrement ainsi. Il en faut des quantités invraisemblables, parfois des centaines. C'est difficile à manier, mais ce n'est pas cher. Le problème, c'est qu'ils sont toujours un peu forts, il faut les diffuser ou les " dimmer ".

W. L. : Moi ce qui me pose problème avec les HMI, ça n'est pas tellement la lumière, que je trouve plutôt pas mal, c'est la couleur. On est quand même obligé de vérifier toute la journée et de mettre des gélamines pour les rendre tous pareils. Tu baisses ton voltage d'un volt et clac, tu te prends cinq de magenta dans les dents... Mon chef électro passe son temps à faire ça : mesurer, mettre un cinq de magenta, un cinq de vert. Et si tu ne le fais pas, ça t'embarrasse vraiment à l'étalonnage. En plus ça ne se voit souvent pas à l'œil. J'utilise parfois des

fluos, mais plus rarement. Mon chef électro s'en est fabriqués, mais ils ne sont pas d'un très bon rendement. Les meilleurs rendements que j'ai vus, c'est dans le tunnel qui passe sous les Halles, à la sortie du Pont-Neuf. Sur la gauche, tout le long, il y a des tubes néons, des anciens modèles, un seul à chaque fois. Ils ne sont pas très forts, font 1 m 20, avec un réflecteur arrondi d'une trentaine de centimètres. Pour un tube, on en voit dix. A chaque fois que je passe là en bagnole, je les regarde parce que je suis vraiment séduit...

Vous faites tous les deux le cadre sur vos films...

P. B. : Tout le temps. Il m'est arrivé de refuser des films parce qu'on m'imposait un cadreur. D'abord c'est un plaisir, puis le cadre et la lumière sont tellement liés pour moi que je ne comprends pas comment on peut faire autrement. Quand je suis arrivé dans la profession, c'était quelque chose qui se faisait, et j'ai pris cette habitude... Maintenant, j'aurais du mal à voir la lumière sans viser. Une image est faite de tellement de petits détails qu'on règle au dernier moment, c'est un travail assez intuitif, qui est assez difficile à partager à deux...

W. L. : Quand j'ai commencé à travailler dans ce métier, il y avait des équipes caméra qui étaient faites de quatre personnes, dont le cadreur bien sûr. C'étaient des équipes immuables : si tu prenais tel opérateur, tu savais que tu avais tel cadreur, tel premier et tel second. Tu ne pouvais rien changer. Lorsque metteurs en scène ont commencé à dire : « Moi, je veux tel cadreur », on les a enlevés des équipes, et c'est devenu quelqu'un plus du côté de la mise en scène que de la lumière, alors qu'au départ, il était chargé par l'opérateur de surveiller les problèmes de lumière, entre autres. Il m'est arrivé une fois ou deux d'avoir un cadreur, j'étais très malheureux et très gêné à chaque fois, parce que je ne vois la lumière que quand je tourne. J'ai un peu compensé le problème de double poste, qui prend beaucoup de temps et d'énergie en prenant un gaffer. Ça fait 18 ans qu'on travaille ensemble, je ne lui parle même plus de projecteurs, ça l'énerverait d'ailleurs. On prépare le soir, je lui dis : « Tu me mets un contre-jour assez fort de là-haut... Il choisit le projecteur et fait l'installation, le matin quand j'arrive, tout est déjà installé au plafond. Il est plus qu'un chef électro, il a

vraiment l'œil. Evidemment, il ne prend pas la cellule.

P.B. : C'est une différence avec les Etats-Unis, là-bas, le " gaffer " a la cellule. J'ai été un peu perturbé au début, parce que j'ai plutôt l'habitude de travailler à la louche : pas assez de lumière ? J'en remets un peu... Et lui me demandait : « Tu veux combien ? ». J'en avais aucune idée.

W.L. : Ceci dit, moi, j'ai un diaph. Quand je peux, disons idéalement en intérieur, entre 4 et 5,6, au pire 4 moins un tiers mais c'est très rare que je descende en dessous, à 2,8. Pour moi 4, c'est la base, c'est là où les objectifs réagissent le mieux. Il y a un peu plus de profondeur, c'est plus facile pour le point.

Est-ce que vous utilisez parfois les traitements particuliers de la pellicule en labo, ou les filtres de correction, tout ce qui modifie la nature des couleurs ou de la texture des images ?

W.L. : Je n'en fais pas, parce que je n'en ai pas besoin et parce que mis à part le sous-développement, qui peut améliorer la qualité des noirs, tout le reste amène du grain, détruit l'image. On arrive à très bien travailler avec les pellicules qu'on a aujourd'hui, sans faire de surdéveloppement. Même dans les villes, ce n'est pas la peine d'avoir du surdéveloppement. Ou alors tu te retrouves avec des nuits qui sont comme du jour.

P.B. : Il y a eu la mode du " sans blanchiment " , j'y suis passé, c'était amusant de désaturer les couleurs, augmenter le contraste. Je sais qu'il y a beaucoup de collègues qui font des développements très particuliers, très pointus, moi non. Je n'aime pas trop mettre des choses devant les objectifs, ni les tripatouillages de labo. Je n'utilise pas non plus de filtre sur la caméra : par exemple, je ne diffuse pas les femmes. S'il y a une comédienne un peu difficile, je fais en sorte que la lumière soit douce sur elle. Je n'aime pas diffuser une comédienne, après le contre-champ n'est pas diffusé...

W.L. : On a certains objectifs qui sont parfois trop nets, on voit trop de choses.

C'est pour ça que je travaille maintenant, depuis plusieurs années, exclusivement en Panavision, à cause des Primo, j'adore ces objectifs. Mais je trouve qu'ils sont trop nets, alors je travaille plus volontiers avec le petit zoom 17,5-75 (dommage qu'il n'aille pas jusqu'à 100) qui donne un rendu qui se rapproche des Cooke.

P. B. : Il y avait des Cooke qui étaient parfaits dans le temps, plus maintenant, alors j'ai travaillé avec une série Canon pendant 10 ans, qui m'allait bien parce qu'elle n'était pas trop piquée. Maintenant, ils les ont réformés parce que c'étaient des objectifs peu pratiques pour les assistants : les objectifs photographiques avaient très peu de latitude de point. J'ai fini par céder.

Avez-vous déjà travaillé avec l'étalonnage numérique ?

P. B. : J'ai fait 2 films qui ont été numérisés en 2K. C'était les débuts de la numérisation à Eclair, donc tout le monde cherchait. On a fait des projections de copie extraite du "shoot", avec copie sans "shoot". On passait les deux bobines en alternance et sans savoir ce qu'ils nous projetaient, on s'est fait avoir. Pour un plan large, qui pour une raison ou une autre cotonne un peu, la qualité chute un peu, mais sur des plans techniquement bons, ça va. On perd de toute façon moins qu'avec la tireuse optique... On est dans une période un peu intermédiaire, mais très vite tous les films seront numérisés systématiquement. C'est un outil intéressant, mais compliqué, qui demande de nouvelles habitudes. On voit l'image étalonnée projetée en direct sur un écran, alors qu'avant, c'était une abstraction. Ce qui est compliqué, c'est que tout le monde donne son avis, le réalisateur, le producteur, le monteur, alors qu'on est les seuls à être les garants de l'ensemble. Ça ne sert à rien d'étalonner une image particulière, c'est la continuité du film qu'il faut faire. Et puis c'est une nouvelle extrapolation à laquelle il faut se faire parce que c'est une image électronique, après il va y avoir le "shoot", on va retrouver une image chimique, qu'il faut parfois réétalonner : sur *Amen*, le "shoot" a été entièrement repiété pour étalonner une seconde fois plan à plan, parce qu'à l'époque on ne retrouvait pas en projection ce qu'on étalonnait en numérique. Par contre, ça libère certains aspects : moi je fais

énormément de changements de diaph sur le plateau, parfois ils ne sont pas pile dans le mouvement ou, d'autres fois, tu démarres un plan sur une porte, vers une fenêtre, tu passes du chaud au froid, et dans un pano, tu peux faire ces réglages très simplement avec l'étalonnage numérique. C'est une palette d'outils plus vaste que l'ancienne, on peut être un peu plus précis.

Comment le documentaire nourrit-il votre travail sur l'image de fiction ?

P. B. : Pour les documentaires, je n'éclaire pas du tout. Ceux que j'ai faits n'étaient pas du tout mis en scène, il faut capter les choses, et donc la lumière aussi. Il y a toujours un axe où c'est mauvais, il y en a un autre où ce n'est pas mal, et je crois qu'inconsciemment je me mets à l'endroit où la lumière est sympa. Je pense de toute façon qu'on apprend tout le temps. Même avec les mauvais films, peu importe, on apprend en tournant. Je ne saurais pas l'expliquer. Je prends un énorme plaisir à travailler, je suis bien dans mes baskets quand je bosse... Des fois, je pense à ça, je me dis : « C'est dément, j'aurai passé ma vie à faire des images », ce qui peut paraître absurde... Aider un metteur en scène à faire son film, c'est une position qui me va parfaitement.

W. L. : Ce qui motive le plus pour moi, c'est quand même le metteur en scène, c'est ça qui détermine tout. Ce n'est même pas le scénario, tu pourrais ne pas le lire à la limite. Si tu vas avec Godard, tu ne vas pas lui demander qu'il t'envoie le scénario, tu dis oui ou non. C'est aider quelqu'un à faire le film. On est une grande roue dans le circuit. Et puis c'est satisfaire une recherche latente en nous. On est toujours à la recherche de la même chose. Je n'arrive jamais à éclairer comme j'en aurai envie, je suis toujours un peu déçu. Idéalement, j'aurais des draps de 10 m sur 10, et j'aurais dedans l'équivalent de 50 arcs, pour avoir un petit peu de lumière qui revienne, qui soit jolie, douce et dirigée. Quelquefois, on y arrive un petit peu... Le metteur en scène avec lequel j'ai pris le plus de plaisir, et pourtant j'ai travaillé avec des gens intéressants, celui avec lequel c'était le plus du cinéma, c'est Truffaut. Tout était en fonction de la caméra. Il visualisait ce qu'il y aurait sur l'écran. Il m'a toujours bluffé... Sur *La Femme d'à côté*, on a fait un plan subjectif à la main. Pour pas trop bouger j'étais sur un travelling. On a vu

le plan aux rushes, et il a dit : « Jamais Hitchcock n'aurait fait ça », et on l'a refait. C'était une leçon de cinéma toute la journée.

P. B. : A chaque fois que je commence un film, je me dis : « Celui-là, ça va être formidable, 100 % de réussite ». Et puis il y a des déceptions, on est en-dessous de nos rêves. C'est ça qui est passionnant sur un film, parce que ça dure 2 mois, et on se plante plusieurs fois sur cette durée. Faire une belle image c'est assez facile, ce n'est pas ça l'important ; l'important c'est de donner une cohérence au film.

Est-ce qu'il y a aussi l'envie d'une transmission d'un sentiment esthétique, d'un regard qu'on peut avoir sur les choses, est-ce que c'est quelque chose qui va au-delà d'aider le metteur en scène ?

P. B. : Parfois c'est un plaisir qu'on partage avec très peu de gens. Des fois, je réussis un plan sur une comédienne, je suis peut-être tout seul à être content, je ne saurais jamais combien de gens vont partager ce plaisir. C'est ça qui est un peu bizarre, je ne sais pas combien de gens apprécient vraiment le détail de notre travail.

W. L. : Je pense qu'il n'y a que les opérateurs qui sont à même d'apprécier notre travail, non tu ne crois pas ?

P. B. : Oui, je ne suis pas pointu en peinture, ni en musique, mais il y a des gens qui sont très pointus dans leur domaine et en voient les nuances. Nous, c'est pareil, on se fait plaisir avec des nuances que nous seuls voyons. Il y a des plans dans *Petites coupures*, avant qu'il arrive dans la grande maison, des lumières entre chien et loup, quand il marche dans les sous-bois et des nuits pour lesquels je sais que tu as dû te dire : « Ah, c'est pas mal... ! »

W. L. : C'est le décor qui fait les choses, il faut bien comprendre ça. Ce qui remplit la surface d'une image, ce qu'on voit, c'est généralement le fond, sauf dans les très gros plans... Il faut accorder énormément d'importance aux choix

de la couleur, aux murs, à l'espace dans lesquels tu tournes. C'est ça qui détermine l'atmosphère d'un film.

Vous devez faire avec toutes les éthiques et les tics de chacun.

W. L. : Oui, il faut le savoir, pour ne pas faire de conneries. Truffaut lui, détestait tout ce qui était clair, dans l'image. Il ne voulait jamais voir de ciel, il disait que les ciels attiraient l'attention, éblouissaient et qu'on ne voit plus les comédiens alors en extérieur, on était toujours sur un praticable de 2 mètres. Il ne voulait jamais rien derrière les comédiens qui brille ou qui attire l'œil, donc on passait notre temps à virer tout ce qu'il y avait derrière, ça donne des faux raccords monumentaux. Truffaut était le roi du trucage cinématographique, comparé aux autres de la Nouvelle Vague. Le principe de Truffaut, c'est qu'il veut toujours être près des gens, et quand il y a des accessoires qui gênent, parce qu'ils sont trop bas, il les remonte, tout simplement. Une valise n'est jamais à bout de bras, elle est posée sur un cube. Comme ça on peut cadrer la valise et le personnage sans avoir à reculer trop pour les avoir ensemble. Alors qu'avec Rivette ou Godard, on ne mettra jamais quoi que ce soit sur un cube !

P. B. : Ce sont deux sortes de travail différentes : travailler avec un metteur en scène que l'on connaît déjà, ou en découvrir un autre. Dans le deuxième cas, les premiers jours sont vraiment compliqués. Il faut faire une lumière qui nous convient tout en ne sachant pas vraiment ce que l'autre veut, c'est une expérience particulière. Moi, j'aime bien les nouveaux. On recommence à partir de zéro à chaque fois.

W. L. : Moi, j'ai décidé de tourner un peu moins, alors j'arrive à faire avec les "vieux", entre Rivette, Losselliani, les Straub. Cet été je vais faire un film avec Haneke, c'est un nouveau, un nouveau vieux...

P. B. : On ne maîtrise pas vraiment non plus sa carrière. Mon CV n'a ni queue ni tête. Ça va d'Alain Cavalier à Gérard Lauzier, des personnes qui ne risquent pas de se rencontrer dans la vie. Mais ça m'a amusé de faire des comédies, un film

de cape et d'épée. C'est un métier où il faut qu'on ait envie de nous. On ne peut pas forcer la main. Mais parfois on a envie de nous pour des raisons très bizarres, très fumeuses...

Vous êtes un peu comme des mercenaires...

W. L. : C'est ce que Godard disait.

P. B. (souriant) : On a un petit côté mercenaire, oui.

.....

► **Ni pour, ni contre (bien au contraire)** de Cédric Klapisch, photographié par Bruno Delbonnel

« J'aurais préféré répondre de vive voix à vos questions ; veuillez excuser mon absence.

Que dire ?

Je ne crois pas à ces petits paragraphes qui ne peuvent qu'être, au mieux réducteurs, au pire simplistes vis-à-vis de notre travail d'opérateur. Nous utilisons tous les mêmes émulsions, les mêmes objectifs... L'image d'un film résulte donc de notre personnalité, de notre culture de l'image et comme le résume Antonioni de « ce que nous sommes et l'état de notre pensée au moment où nous faisons le film. »

Ni pour, ni contre s'inscrit dans la continuité d'*Amélie Poulain* et de *The Cat's Meow* de Peter Bogdanovich, en cela qu'il s'agit d'une même recherche sur la couleur, les densités et les contrastes de l'image, sur l'esthétique d'un film. Sur ces trois films, j'ai filtré à la caméra et gélatiné les projecteurs d'où l'utilisation d'émulsions sensibles (5279 et 5246). *Amélie* ne se déroulait que dans une ambiance " doré-jaune-vert ", j'ai cherché sur *Ni pour, ni contre* à alterner les ambiances pour aller jusqu'à une forme de " monochromatisme ". Il s'agissait pour moi de densifier le film au cours de la progression de l'histoire et de faire en sorte que ces personnages deviennent des ombres, des silhouettes, que leur visage soit la seule partie claire de l'image.

Je n'ai pu, comme je le souhaitais, étalonner numériquement le film. Vous verrez donc ce soir une copie étalonnée de manière classique et tirée sur Kodak Vision. Je tiens à remercier l'équipe qui a bien voulu travailler avec moi : Michel Sabourdy (chef électro) et ses cousins, Bruno Dubet (chef machiniste) et ses collègues, Berto (cadreur), Eric Vallée, Julien Bullat et Caroline Massicart (assistants caméra), je vous les recommande tous... Et Béatrice Mizrahi qui m'a remplacé sur la séquence à Miami.

Et enfin merci à Olivier Chiavassa pour son soutien et bien sûr Yvan Lucas et Fabien pour ce très bel étalonnage. »



► ***Pas si grave*** de Bernard Rapp, photographié par Gérard de Battista

« Bernard Rapp avait demandé pour ce film une image plus souple et plus fluide que pour *Une affaire de goût*. Une caméra mobile et une photographie « parfois désinvolte ». On a essayé.

Pellicules : Kodak 5245 (souvent utilisée en développement grain fin, très efficace contre le soleil d'Espagne) et 5279 (la 5218 n'existait pas encore !)

Caméras : Moviecam Compact et Aaton 35

Optiques : Série Cooke S4 et 25-250 Angénieux HR

Laboratoires : Studio l'Equipe (Bruxelles), Madrid Film (Espagne), Eclair (tournage France et postprod). Etalonneur Alain Guarda.

Un grand merci à l'équipe : Stéphane Degnieau et Luis Armando Arteaga (assistants opérateur), Jean-Pierre Lacroix et Roberto Borjas (chefs électriciens) et Dominique Legueux (chef machiniste). »

► ***Le Pacte du silence*** de Graham Guit, photographié par Patrick Blossier

► ***Ni pour, ni contre (bien au contraire)*** de Cédric Klapisch, photographié par Bruno Delbonnel (lire le texte de Bruno ci-dessus, sous la rubrique *avant-première*)

► ***Effroyables jardins*** de Jean Becker, photographié par Jean-Marie Dreujou

► ***Chouchou*** de Merzak Allouache, photographié par Laurent Machuel

► Fuji

Festival du Film de Paris 2003

La prochaine édition du Festival du Film de Paris aura lieu cette année du 24 au 31 mars prochain. Comme chaque année, le Festival accueille un pays et sa communauté cinématographique. Après les Etats-Unis, l'Italie et l'Espagne, la Grande-Bretagne sera mise à l'honneur lors de cette 18^{ème} édition.

Et dans le cadre de l'année de l'Algérie en France, un hommage sera rendu au Cinéma algérien.

Des " pass " donnant accès à l'ensemble des projections du Festival seront disponibles au bureau. Contactez nous au 01 47 20 76 90 si vous en désirez.

Rencontres ENSLL

Suite au succès du Club Fuji des Directeurs Photo du 10 décembre dernier, l'Ecole Nationale Louis Lumière nous a demandé de présenter une partie de la séance à ses étudiants le 5 mars de 17 à 19h au sein de son établissement.

Au cœur des débats : l'étalonnage numérique. Les directeurs de la photographie qui souhaitent assister à la projection-débat sont les bienvenus.

Rencontres Internationales Henri Langlois

Du 10 au 16 mars, se dérouleront à Poitiers les Rencontres Internationales Henri Langlois, rendez-vous international des écoles de cinéma.

Une conférence-débat sur le métier de chef opérateur aura lieu le jeudi 13 mars en présence de Pierre Lhomme et Michel Coteret, directeur des productions à l'Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière.

Coup de chapeau

Sous la houlette de Jacques Manier et en collaboration avec Alain Derobe, un voyage à la découverte des grands formats cinématographiques est organisé chaque année vers le Futuroscope de Poitiers.

Cette année, 77 participants des principales écoles de cinéma (section image) sont attendus. La transmission des savoirs a de l'avenir.

Fuji Tous Courts

La prochaine séance de Fuji Tous Courts aura lieu le mardi 18 mars prochain à 18 h 15 au Cinéma des Cinéastes.

Au programme :

Troubles d'Amaury Voslion, photographié par Jean-Paul Agostini, produit par Maia Films

Chaussée glissante de Pierre-François Brodin et Pascal Letenneur, photographié par Andréa Chiozotto, produit par Mercure Création

Pensée assise de Mathieu Robin, photographié par Benoît Feller, produit par Les Films du Cygne

Et reprenez déjà la date d'avril : le mardi 8 !

► **Kodak**

Sortie de la 6^{ème} édition du Guide Kodak du Jeune Cinéaste

La 6^{ème} édition du Guide Kodak du Jeune Cinéaste disponible dès la fin du mois de mars.

Notre objectif n'a pas varié, aider les jeunes de la profession dans l'ensemble de leurs démarches pour mener à bien leur passion : réaliser un film de court métrage.

L'esprit du guide est toujours le même. Un véritable outil concret, des rubriques faciles à consulter, des informations aisées à trouver et des contacts nominatifs.

Edition après édition, cet ouvrage s'est imposé comme étant la bible des jeunes cinéastes et de l'ensemble de la profession.

Cet ouvrage sera disponible au comptoir Kodak, à la Fnac, dans les librairies spécialisées, à l'agence du Court Métrage et à la Maison du Film Court au prix de 15 euros.

Kodak et le Micro Salon de l'AFC du jeudi 6 mars

Toute notre équipe sera à votre disposition pour répondre à vos questions et vous montrer nos dernières nouveautés le jeudi 6 mars.

Bogard
*La nouvelle génération de
caméscope
"Haute Définition" Sony
HDW-750 P est disponible
en 3 exemplaires avec un
choix d'objectifs
et zooms HD.*

Vous avez dit Super 8 ?

Kodak parraine " Straight 8 " chez Cinéalternative le jeudi 20 mars à 20h00.

Importée de Londres, la première " Straight Night " au Cinéalternative.

Cette manifestation, comme son nom l'indique, fera la part belle au format Super 8. Le principe est simple : des jeunes réalisateurs ainsi que créatifs de la maison de production Les Producers se voient remettre une pellicule de Super 8 en Kodachrome 40. A l'issue, tous les participants projetteront leurs petits chefs-d'œuvre. Kodak soutient cet événement. Une façon de redécouvrir et de continuer à explorer ce format qui est loin d'avoir dévoilé toutes ses qualités et ses mystères !

Nous vous y attendons nombreux.

Renseignement au 01 48 05 44 90

www.cinéalternative.org

Cinéalternative

18, rue du Faubourg-du-Temple

75011 Paris

Kodak partenaire de la 12^{ème} édition du Festival de Pantin Côté Court du 28 mars au 6 avril

Kodak parraine le traditionnel déjeuner des réalisateurs qui se tiendra le samedi 29 mars. C'est l'occasion unique de rencontrer les jeunes talents en compétition. Si vous souhaitez participer à ce déjeuner, n'hésitez pas à contacter Anne-Marie Servan au 01 40 01 46 15 (date limite de réponse le lundi 24 mars). Le Grand Prix Côté Court est à nouveau soutenu par Kodak grâce à une dotation en pellicule prise de vues pour le lauréat.

► **TechnoVision**

Pour compléter les propos de Pierre Aïm, le tournage *Monsieur N.* était, en fait, en deux parties. Trois semaines de tournage (du 22 juillet au 10 août 2002) ont eu lieu à Paris après le tournage sud-africain. Le matériel caméra provenait alors de TechnoVision, soit trois caméras, une Arri 535 B, une 435 ES, une Moviecaml SL + une série Cooke S4 et longues focales Leitz 135 et 180 mm.

.....

► **Réactions critiques au rapport Leclerc sur le cinéma**

Pour sortir le cinéma de l'ornière dans laquelle l'entraîne la crise de Canal+, le rapport Leclerc, remis le 3 février au ministre de la Culture, propose une large palette de mesures. Elargissement de l'assiette de la taxe vidéo, durcissement des obligations des chaînes, création d'outils fiscaux, financement par les régions, internationalisation du secteur... Il isole les facettes d'un système complexe, entièrement structuré depuis une quinzaine d'années autour de Canal+. Il en propose des adaptations, en vue de l'assainir et d'aboutir à un supplément de recettes estimé de « 55 à 60 millions d'euros en régime de croisière » (par rapport à un total de 860 millions d'euros investis dans les films agréés par le CNC en 2002).

Globalement inquiète, la profession ne semble pas avoir trouvé dans le rapport le projet alternatif qu'elle espérait. Les critiques se concentrent aux deux extrémités du spectre, chez les producteurs indépendants et les groupes de télévision. Selon le SPI (Syndicat des producteurs indépendants), rien n'est proposé pour consolider la production, de plus en plus précaire, de premiers et de deuxièmes films. Au contraire, la clause de diversité qui impose à Canal+ de consacrer une partie de ses investissements à des films dont le budget n'excède pas 5,3 millions d'euros est remise en cause.

La direction du cinéma de TF1 relève la contradiction entre le constat selon lequel le cinéma fait de moins en moins recette à la télévision et des propositions destinées à durcir les obligations légales des chaînes hertziennes. Ces mesures ont toutefois la faveur des producteurs les plus puissants, ceux de la nouvelle Association des producteurs indépendants (API), soit Pathé, UGC, Gaumont et MK2, et du Blic. Quant à l'Association des réalisateurs-producteurs (ARP), elle reproche au rapport de ne pas s'être attaqué à ce qui, selon elle, constitue la menace la plus importante pour la diversité culturelle, « les phénomènes de concentration horizontale et d'intégration verticale ».

Avant de proposer des mesures concrètes, le ministre de la Culture attend les conclusions du directeur du CNC, qui s'apprête à s'entretenir avec les différentes parties. *(Isabelle Regnier)*

Le Monde, 22 février 2003

► **Pour l'avenir de la création** par Jean-Jacques Aillagon, ministre de la Culture et de la Communication

Les partenaires sociaux réunis au sein de l'Unedic se sont donné jusqu'au 30 juin pour renégocier les annexes qui régissent le régime d'assurance chômage de l'audiovisuel, du cinéma et du spectacle. Cette renégociation suscite l'inquiétude des artistes et des techniciens. Je partage cette inquiétude. Depuis dix ans, en effet, chaque nouvelle négociation des règles de l'assurance chômage donne lieu, de la part de certains, à une remise en cause brutale. Je la condamne.

Il est en effet clair que la production de spectacles répond à des règles propres, et qu'elle est caractérisée par la discontinuité de l'emploi et la multiplicité des employeurs... Ce qui justifie l'existence d'un régime de protection qui soit propre à ces professions... Le gouvernement ne peut transiger sur ce point.

L'existence de ce dispositif n'est pas étrangère à la vitalité de la création dans notre pays, et elle a permis le formidable essor de collectifs d'artistes en dehors des institutions...

Ma conviction est cependant qu'aujourd'hui la pérennité du régime spécifique d'assurance chômage de l'audiovisuel, du cinéma et du spectacle nécessite une réforme de fond des règles qui le caractérisent, dans le respect bien sûr du principe de solidarité entre les professions.

Un constat est largement partagé : dans son fonctionnement actuel, le système rencontre des difficultés, et il est nécessaire d'en éradiquer les abus. L'Unedic estime que le déficit du régime d'assurance chômage des professions du spectacle s'élevait à 753,5 millions d'euros pour 96 000 allocataires, soit un rapport de 1 euro à 8,37 euros entre cotisation et prestation avant le doublement des cotisations décidé par les partenaires sociaux le 19 juin dernier. Ces chiffres sont parfois contestés. Mais la tendance lourde, celle d'une aggravation constante et ininterrompue du déficit depuis plusieurs années, est hélas indéniable.

De la même façon, tout le monde reconnaît que la porosité du système a autorisé des abus. Des dispositions imprécises, des mécanismes peu

Manifestation massive des intermittents

Lancé il y a un mois par la fédération CGT du spectacle, l'appel à la grève générale des intermittents a été très largement suivi. Hier, à 18 heures, place de la Bastille, 5 000 à 10 000 personnes (3 000 selon la police) ont attendu le départ de la manifestation en direction de l'Olympia. Pour Jean Voirin, secrétaire général de la fédération, l'intermittence n'avait « pas connu une telle mobilisation depuis vingt-cinq ans ». Avant de fustiger la tribune de Jean-Jacques Aillagon publiée dans Libération d'hier : « Le ministre de la Culture ment par omission.

(Suite page 34)

(Suite de la page 33)

Il oublie que nous ne sommes pas pour le statu quo mais pour une réforme des annexes 8 et 10. Nous sommes par ailleurs enclins au dialogue. Des négociations doivent avoir lieu, dans lesquelles ne seraient pas seulement retenues les recommandations du Medef. »
La province n'a pas été en reste. A Nantes, près de 1 500 personnes ont défilé en fin d'après-midi dans le centre-ville. A Marseille, l'ensemble des théâtres a voté la grève. A Montpellier, Tours, Rennes, Toulouse, Bordeaux ou Dijon, des manifestations ou occupations de locaux ont également été organisées.

(Bruno Masi)

Libération, 26 février 2003

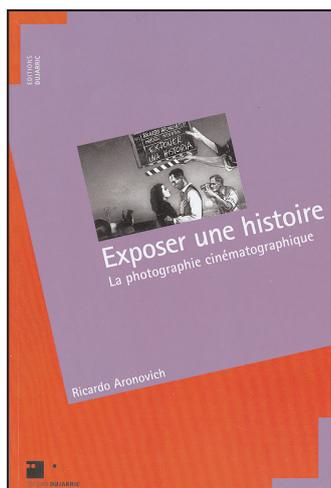
rigoureux, des contrôles insuffisants ont fini par chasser l'emploi permanent, et cela même lorsque le recours à des contrats pérennes était légitime. Par conséquent, l'ensemble de l'économie du secteur s'est peu à peu reposé sur le système d'assurance chômage, ce qui a conduit aux déséquilibres actuels.

La fixation des règles d'indemnisation du chômage et la gestion du régime d'assurance ressortissent à la compétence des partenaires sociaux réunis au sein de l'Unedic. Il ne saurait être question pour l'Etat de remettre en cause ces principes qui constituent le fondement de l'ensemble de notre protection sociale. Mais si le gouvernement ne peut pas se substituer aux acteurs naturels du dialogue social et imposer ses solutions, il prend ses responsabilités à la mesure des compétences qui sont les siennes. C'est ainsi que, conjointement avec François Fillon, ministre des Affaires sociales, du Travail et de la Solidarité, j'ai pris l'initiative de commander un rapport d'expertise sur le sujet, de façon à éclairer le débat. Ce rapport réaffirme la légitimité d'une protection particulière des professionnels du spectacle, dresse un état des lieux exhaustif des dysfonctionnements et propose un certain nombre de pistes de réformes. Le 18 février dernier, j'ai présidé une réunion du Conseil national des professions du spectacle, réunion au cours de laquelle j'ai proposé que soient mis en place des groupes de travail sur les questions du contrôle du régime d'assurance chômage, de l'emploi dans le spectacle et de la professionnalisation des employeurs. Ces groupes réuniront les représentants des organisations professionnelles qui souhaitent s'y associer et les services des deux ministères de la Culture et des Affaires sociales. Ces groupes, qui seront mis en place dans les jours qui viennent, devraient permettre d'identifier et de préparer les mesures que l'Etat pourrait mettre en oeuvre pour accompagner à la fois la réaffirmation et la réforme des annexes VIII et X.

Les organisations professionnelles représentatives de l'audiovisuel, du cinéma et du spectacle doivent rapidement reprendre le dialogue, car - faut-il le rappeler ? - c'est à elles d'agir, et il s'agit là de leur responsabilité. Les constats et les propositions sont sur la table. Elles doivent s'en saisir. La base de la discussion est fournie par les négociations passées entre les partenaires de la branche, éclairées par les différents rapports que l'Etat a diligentés. Il dépend de leur volonté que des solutions durables soient dégagées. Les industries

culturelles et le spectacle vivant sont des secteurs dynamiques dans l'économie du pays, dont l'importance, notamment internationale, n'est pas suffisamment reconnue à sa juste valeur. L'enjeu de la réforme dépasse donc la seule question de l'équilibre comptable. C'est un enjeu majeur, car il concerne des dizaines de milliers d'emplois et la vitalité de la création dans notre pays. C'est la raison pour laquelle j'appelle de mes vœux l'ouverture de discussions entre les partenaires sociaux dans un climat constructif et responsable de part et d'autre. L'Etat y sera attentif et veillera à ce que l'intérêt général soit respecté et préservé.

Libération, 25 février 2003



► **Exposer une histoire, la photographie cinématographique** de Ricardo Aronovich aux éditions Dujarric

« L'art de l'éclairage cinématographique est une question de discipline intérieure... Les ornithologues n'ont pas le temps, en voyant passer une bande d'oiseaux migrants, de les compter un à un. Ils doivent se contenter d'un chiffre approximatif. Pour s'exercer, ils passent des

mois à lancer une poignée de grains sur une table afin d'en estimer la quantité de façon globale dont ils vérifient, par la suite, l'exactitude...

D'où l'utilité des tentatives d'évaluation des différentes plages de lumière qui nous entourent. Ce système d'analyse nous incite à observer avec une plus grande finesse ce qui nous entoure, nous ouvre les yeux à toutes sortes de situations d'éclairage que nous mémoriserons et reproduirons plus tard... »

Cette idée d'exercer sa mémoire visuelle (à la manière d'un œnologue ou d'un " nez ") se traduit par l'apprentissage d'une technique basée sur le principe de plages de lumière impliquant l'utilisation du spotmètre.

En quatre chapitres (*Approche de la photométrie, Utilisation du spotmètre, Changer le diaphragme ou régler la lumière, Interprétation photographique du scénario*), Ricardo présente des principes techniques qui, une fois expliqués, conduisent à une réflexion plus personnelle permettant d'exposer une histoire. (I.S.)

► **Dans le technicien du film de février**, Pierre Aïm revisite, en compagnie de François Reumont, le tournage de *Monsieur N.* d'Antoine de Caunes, en revenant sur son travail dans un long entretien accordé à la revue.

► **Philippe Rousselot** était à l'honneur dans l'*International Cinematographers Guild* de décembre 2002 pour *Antwone Fisher* de Denzel Washington qui fait, ici, ses débuts de réalisateur.

sommaire

| | |
|---------------------------------|------|
| in memoriam | p.1 |
| activités AFC | p.6 |
| billet d'humeur | p.8 |
| le CNC | p.9 |
| ça et là | p.10 |
| entretien | p.11 |
| avant-première | p.27 |
| films AFC sur les écrans | p.28 |
| nos associés | p.29 |
| revue de presse | p.32 |
| côté lecture | p.35 |