

Mon cinéma restitue le grain du temps, un moment, une lumière et le mouvement dans la lumière.

Stéphane Breton,
commissaire général de
l'exposition *Qu'est-ce qu'un
corps* au Musée du quai Branly

n° 156
juillet -
août 2006

imago



Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne IMAGO

► Oslo Digital Cinema Conference – Workshop *par Jean-Jacques Bouhon*

Les 5 et 6 mai derniers, Matthieu Poirot-Delpech et moi-même avons assisté à ce cycle de conférences organisé par Imago et le Norwegian Film Institute. Un programme quelque peu chargé le mois dernier m'a empêché de vous en faire un compte-rendu. Le voici enfin.

Soulignons d'emblée l'extrême qualité de cette manifestation à laquelle assistaient près de 200 directeurs de la photographie européens et dont chaque intervention faisait l'objet du jeu des questions et réponses, permettant ainsi aux participants et aux intervenants de préciser un certain nombre de points.

Vendredi 5 mai

La journée était consacrée à la préproduction et au tournage. Après l'accueil par Andreas Fischer-Hansen, président d'Imago, John Graham, secrétaire général de l'EDCF (European Digital Cinema Forum) présentait les travaux de cette organisation, dont le but est d'harmoniser les normes du cinéma numérique et d'éviter que celles-ci ne soit édictées que par des instances plus ou moins américaines. Il s'agit également de faire entendre la voix européenne au sein de l'ITU, organisme de l'ONU, chargé de réaliser les normes internationales de diffusion numérique.

Lasse Svanberg (Swedish Film Institute) nous fit ensuite un historique du cinéma numérique rempli d'humour, mais aussi d'informations sérieuses. Je retiendrai les appellations qu'il attribue aux extrémistes défenseurs du tout-numérique ou du tout-photochimique : " The neophiles " pour les premiers et " The PCF " (Photo Chemical Fondamentalists) pour les seconds...

De mon côté, j'ai participé, ce matin-là au programme " Shooting on film or digital equipment ", modéré par Kommer Kleijn, aux côtés de deux directeurs de la photo: John Christian Rosenlund (Norvège) et Bjørn Blixt (Danemark). La partie intéressante de cette discussion fut que nos avis étaient très différents, l'un d'entre nous ayant détesté son unique expérience en HD...

Après une frugale collation, nous eûmes droit à la présentation de caméras numériques, accompagnées des traditionnels films de démonstration par des représentants de Sony (HDW 900 et nouvelle caméra, non présente), Panasonic (Varicam), Thomson Grass Valley (Viper Filmstream), Arri (Arri D20). Nous fûmes plusieurs à souligner que les films de démonstration des fabricants ont souvent l'effet inverse de leur propos de départ : ils n'incitent guère à utiliser les caméras dont ils vantent des mérites qui n'apparaissent pas dans les films. On pouvait, par exemple, noter dans le film Panasonic un bruit inquiétant dans les basses lumières et dans celui de Sony un effet de "lignes", que j'ai rarement vu dans aucun transfert de longs métrages.

David Reisner représentait l'ASC Technology Committee et la SMPTE. Il nous a présenté des travaux faits à l'initiative de l'ASC et de DCI (Digital Cinema Initiatives). Les buts de ces travaux :

- Etablir un consensus général de l'industrie pour une qualité des copies numériques comparable aux copies de première génération 35 mm.
- Conserver, et si possible améliorer, les options créatives.
- Préserver l'héritage existant.

Des tests et des mesures sont effectués en ce qui concerne les chartes, le contraste et la sensibilité, la compression des images.

La collaboration entre l'ASC, DCI et la SMPTE a abouti à une série d'essais, intitulés "Stem" (Standard Evaluation Material), qui ont coûté 250 000 \$.

Il s'agissait de tourner en 35 mm des scènes d'un mariage dans un décor de village français et de les reporter en numérique 2K et 4K. La salle dans laquelle avaient lieu les conférences, Filmen Hus (qui est la cinémathèque d'Oslo) est équipée d'un projecteur numérique Sony 4K. Malheureusement, nous n'avons pas eu droit à la version numérique des essais, mais seulement à leur projection dans leurs deux versions tirées sur 35 mm après passage par le 2K et le 4K. Si la projection Sony était sans reproches et même impressionnante (nous en eûmes la preuve plus tard), il n'en était pas de même de la projection 35 mm, tout juste honnête. Je n'ai donc pas vu grande différence entre les versions 2K et 4K... Dommage...

La fin de l'après-midi nous a permis d'entendre les réflexions de Kommer Kleijn sur les possibilités créatives de la haute définition, de découvrir un nouveau logiciel de prévisualisation "Kframe on set", présenté par John Christian Rosenlund. Kodak était présent en la personne de Jean-Fabien Dupont, qui travaille à Chalon et nous a fait un exposé sur les différents taux de compression des caméras numériques (un cauchemar pour opérateur amoureux d'un fidèle rendu des couleurs et de la définition).

Louis-Philippe Capelle, directeur de la photo, SBC, a ensuite parlé du tournage avec la caméra Viper de *Black Night*, film pour lequel il a reçu une Grenouille de bronze lors du dernier Camerimage et qui fut présenté le soir même en projection numérique.

Tout au long de l'après-midi et du lendemain, les participants pouvaient examiner par petits groupes les différentes caméras présentées. Les organisateurs avaient préparé un planning qui nous était remis lors de notre arrivée afin que nous puissions nous organiser pour participer à ces démonstrations. Des images furent tournées avec l'Arri D20, qui devaient nous être présentées le lendemain, reportées sur 35 mm.

La soirée était consacrée aux projections de *Black Night* et de *Sin City*. Ce dernier film prenait tout son sens avec la magnifique projection numérique, qui mettait en valeur les partis pris d'image du metteur en scène.

Samedi 6 mai

Cette journée tournait autour de la postproduction, la projection et la diffusion numérique avec un aperçu des problèmes de conservation future des œuvres. Keefe Boemer, producteur des effets spéciaux de *Sin City*, nous a décrit la postproduction de ce film d'une manière passionnante et passionnée. J'ai eu l'occasion avec Matthieu de passer la fin de la soirée en sa compagnie et j'ai été très impressionné par sa connaissance et son intérêt pour les outils et les filières de création d'un film. Il est rare de rencontrer un producteur attaché à ce genre de problèmes ; comme je lui faisais part de mon étonnement, il nous a expliqué que depuis ses premiers pas en compagnie de Roberto Rodriguez, toute l'équipe avait dû se former aux différentes techniques en raison de leur manque de moyens et participer à toutes les étapes de la création d'un film.

Peter Engleson, Nordisk Film, présentait Cinevator, qui permet de "shooter" en temps réel à partir de fichiers numériques soit sur négatif ou internégatif, soit directement sur positif, et, dans ce cas, avec la possibilité d'imprimer le son et les sous-titres. Bref, une machine d'un coût réduit, avec des possibilités très intéressantes pour les films à petit budget. Il existe deux versions du Cinevator : la première, Cinevator One, permet uniquement le transfert sur négatif ou internégatif, la seconde, Cinevator Five, ajoute la possibilité de tirage direct sur positif, avec le son et les sous-titres.

En fin d'après-midi, nous avons donc pu voir le report des images tournées la veille avec la D20, en version numérique directe, sans étalonnage, et en version 35 mm, tirée, après étalonnage rapide, sur Cinevator. Malheureusement, la projection 35 mm n'étant pas excellente se trouvait fortement handicapée face à une magnifique projection numérique. L'étalonnage effectué trop

**Sur le site*

*<http://www.cinevation.net/>
vous pourrez trouver des
informations utiles sur le
système Cinevator que
développe la société
Cinevation AS.*

rapidement n'arrangeait pas les choses et les images issues directement de la D20 et projetées numériquement étaient bien plus flatteuses, du point de vue du contraste, de la définition et de la colorimétrie. Les promoteurs du Cinevator* en étaient bien sûr fort marris et ils ont donc proposé, par la suite, à tous les directeurs de la photo présents de leur faire une démonstration-essai lors de la préparation de leurs prochains films afin de leur prouver la qualité de cet outil. Une information sur le " Cinéma du futur et les prochains standards " nous fut ensuite donnée par Peter Wilson, président de l'EDCF Technical module, information utilement complétée par David Reisner, qui a présenté la situation actuelle aux Etats-Unis.

Kommer Kleijn, de son côté, insistait sur l'opportunité à saisir de demander que, dans les normes internationales futures de projection numériques, soit prise en compte la possibilité de projeter à des cadences plus élevées que 24 ou 25 images par seconde.

Peter Doyle, étalonneur des films de Peter Jackson et des derniers *Harry Potter*, nous fit une communication sur la manière d'étalonner numériquement et de créer un " Digital Intermediate " ; son humour, sa connaissance de tous les outils de postproduction (photochimiques ou numériques) et sa compétence nous ont positivement captivés.

Le cycle de conférences s'est terminé par une communication d'Eddy Goray sur la conservation des films pour les générations futures, de laquelle il ressortait que, pour l'instant, la solution la plus fiable était... le film.

En fin de journée, deux projections numériques. J'ai assisté seulement à la seconde *The Cock and Bull Story* de Michael Winterbottom, dont j'ai seulement apprécié la qualité de la projection, trouvant le film un peu " vain "... Mais ce n'est qu'une opinion personnelle.

Le dimanche matin, les directeurs de la photo présents étaient conviés à une balade en bateau dans la baie d'Oslo, agrémentée par un lunch et d'intéressantes discussions entre collègues.

Pour conclure, je soulignerai à nouveau la qualité de ce cycle de conférences, qui avaient pour principal intérêt de permettre aux directeurs de la photo de s'informer de manière assez pointue et d'échanger leurs expériences. Je souhaite vivement que cette manifestation devienne un rendez-vous annuel et permette ainsi aux membres d'Imago de se rencontrer sur des sujets qui les préoccupent quasiment quotidiennement.

► **Digital Cinema Conference** par *Matthieu Poirot-Delpech*

Le cycle de conférence très dense qui s'est déroulé à Oslo les 5 et 6 mai derniers couvrait toutes les voies (et les complications) du cinéma numérique. Ne devenez pas conférencier si vous ne possédez pas parfaitement Power Point. J'ai l'impression que c'est obligatoire...

La plupart des fabricants de matériel étaient là. Plutôt que " fabricant ", peut-être devrions-nous à partir de maintenant préférer le terme " équipementier " comme dans l'automobile puisqu'il est clair qu'aucune de ces sociétés n'est à 100 % responsable des composants du matériel qu'il propose...

Parmi les nombreux conférenciers, Keefe Boerner qui fut en charge de la production des effets spéciaux de *Sin City* nous explique les étapes de fabrication de ce film qui fera date dans l'histoire des effets spéciaux au même titre que *Tron* en 1982 ou *2001 : l'Odyssée de l'Espace* en 1968. Projection du film en 4K : le résultat est très spectaculaire. *Sin City* a été distribué dans le monde entier à partir d'internégatifs issus directement d'un " shoot ", donc sans générations intermédiaires. Ça fait rêver !

Peter Doyle, lui, a supervisé l'étalonnage de quelques blockbusters comme *Harry Potter* et *King Kong*. Il retrace les aléas liés à la filière numérique et nous parle du besoin de réinsuffler des défauts artificiels dans une image finalement trop " propre ".

J'ai pas mal pensé à mon oncle André. Cela devait se passer aux alentours des années 1970, en pleine époque pompidolienne. Mon oncle venait d'acheter une " chaîne haute-fidélité ", ce qui se faisait de mieux en la matière. Je passais souvent mes week-ends avec mes cousins. Lorsque " l'engin " est arrivé, nous avons passé plusieurs heures à contempler les lumières vertes et rouges qui en égayaient la façade. Il y avait une multitude de boutons. Nous regardions de loin. L'oncle André ne possédait pas encore de discothèque. Il était passé directement du 78 tours au " nec plus ultra ". Comme il était alors impossible de trouver un 33 tours le dimanche, il nous fallut attendre la semaine suivante pour assister à une démonstration.

Le dimanche suivant, il a acheté un disque qui, selon le vendeur, lui permettrait de comprendre le meilleur parti qu'il pouvait tirer de sa récente acquisition. Nous pûmes enfin poser une galette de vinyle sur la platine du tourne-disque et nous asseoir à l'endroit précis indiqué sur le schéma et déterminé par l'implantation des haut-parleurs.

Un bruit se fit entendre. Puis d'autres bruits. Certains étaient si aigus qu'ils nous obligeaient à nous boucher les oreilles. Ces bruits semblaient se déplacer de gauche à droite puis de droite à gauche dans le salon. Parfois ils se croisaient. Nous suivions leur parcours dans l'air comme des spectateurs de

Révész...), il avait aussi commencé à enseigner dès 1949 à l'école de cinéma de Budapest où il avait créé le département prise de vues. Il a ainsi contribué à former plusieurs générations d'opérateurs hongrois, à commencer par Vilmos Zsigmond et Laszlo Kovacs partis aux Etats-Unis en 1956, Jean Badal en France et Tamas Vamos au Canada, ainsi que la génération suivante (Janos Kende, Sándor Sára, Elemér Ragályi, Lajos Koltai...). Tous reconnaissent ses immenses qualités de pédagogue, et, recevant l'Oscar en 1977 pour *Rencontres du troisième type*, Vilmos Zsigmond remercia justement ses maîtres György Illés et Janos (Jean) Badal.

Laszlo Kovacs évoquait encore récemment György Illés comme une influence majeure dans sa vie et dans sa carrière: « Durant la première année, nous dessinions des portraits au fusain et il nous apprenait à voir les formes, la lumière, les tons, les textures et tout ce que l'on utilise d'instinct en cinématographie. György nous encourageait aussi à étudier tous les arts, y compris la musique et la littérature, l'histoire et l'architecture. Il a formé des étudiants pendant près de 50 ans. » (*Marc Salomon, membre consultant*)

.....

► **Lettre ouverte au président de l'Académie des César** par François Lartigue

Monsieur le président,

Vous trouverez, ci-joint un chèque d'un montant de 50 euros correspondant à la somme que vous m'avez réclamée dans votre dernier courrier. Grâce à l'acquittement de cette modeste somme, vous me dites que je serai en droit de voter pour les César 2006.

Permettez-moi néanmoins de vous exprimer mon sentiment en quelques points. Tout d'abord, je trouve un brin choquant d'être obligé de payer pour voter lors d'une élection " démocratique " concernant notre belle profession. Je n'aurai pas droit au vote, dites-vous, si je ne paie pas. Je perçois mal le côté démocratique du procédé. J'ignorais qu'il fallait payer une cotisation pour obtenir le droit de vote. On me dit également que le paiement de mon écot sert à graver et à acheminer les DVD des films proposés à mon appréciation. Pour être franc, j'éprouve un léger malaise compte tenu du fait que cette " participation aux frais " me donne à voir les films que vous, Académie des César, aurez présélectionnés au détriment de ceux que vous n'aurez pas jugé utile de me soumettre ou des œuvres que les producteurs ou les auteurs n'auront pas eu les moyens de faire diffuser sur support numérique. Là encore, à mon sens, la Démocratie en prend un léger coup dans l'aile.

En ce qui concerne les films... Vous êtes mieux placé que quiconque pour savoir ce que représente la fabrication d'un film en termes de moyens financiers et

Notabene

François, joint au téléphone au moment de mettre en page cette Lettre, nous précise que son courrier est à ce jour resté sans réponse. (NDLR)

humains et ce qu'il faut de passion et d'efforts pour mener à bien une pareille entreprise. Vous nous demandez, implicitement de juger les œuvres en question sur un support numérique, pas forcément soigné, sur un écran de télévision plus ou moins bien réglé. Or, il se trouve que je fais partie de cette génération de cinéphiles qui va voir les films au " cinéma " et qui n'éprouve aucun plaisir à les découvrir en télé où ils apparaissent forcément tronqués, rognés et amoindris. Pour paraphraser Jean-Luc Godard parlant du sujet qui nous préoccupe : « Une reproduction de la Joconde n'est pas la Joconde ». Un film en DVD n'est qu'un ersatz de film, or, c'est bien de " cinéma " qu'il s'agit, non ? Habitué des salles obscures, je ne vois pas pourquoi je serais obligé de payer (si modeste soit la somme) pour avoir le droit d'exprimer mon opinion à propos de films que j'ai déjà vus en salle et que je n'ai pas besoin de revoir en DVD.

Pour me résumer, je pense que l'Académie des César devrait étudier une méthode plus juste et plus démocratique afin que « les professionnels de la profession » (merci encore Monsieur Godard) puissent aller juger des films en salle grâce à un " passe " qui aurait le double avantage d'être moins coûteux pour les producteurs et les distributeurs que la gravure de DVD et qui donnerait à voir les œuvres à juger dans les meilleures conditions. Reconnaissez avec moi que ce ne serait pas plus mal de " conduire " les gens concernés à se déplacer en salle.

Une dernière précision : je serais chagriné si vous preniez ce courrier pour les élucubrations aigries d'un vieux technicien rétrograde en fin de carrière. J'ai la chance d'être directeur de la photo depuis de nombreuses années et je ne manque ni de travail ni de projets.

En espérant que vous jugerez utile d'apporter une réponse à mes remarques, je vous prie, monsieur le président, d'agréer l'expression de mes salutations académiques et distinguées.

► **Trois jours aux Rencontres d'Alençon les 8, 9 et 10 juin** par Jacques Loiseleux

Le directeur des " 17^{èmes} Rencontres Ornaises du Cinéma d'Alençon ", Thierry Delamotte, avait sollicité la présence d'un directeur de la photographie " AFC " pour assurer la fonction de " fil rouge " pendant ces trois journées, consacrées cette année aux " Couloirs de l'image ".

Il s'agissait de dialoguer, sur le thème de la Lumière et du Cadre, avec les directeurs photo des films présentés, devant un large public de cinéphiles de 7 à 77 ans, assidu et nombreux. Sont venus :

- Pierre Milon pour parler de *Cavale* de Lucas Belvaux, Ambiance polar moderne, tournage groupé avec les plans de facture différente de la trilogie *Un couple épatant*, *Cavale*, *Après la vie*. Beau travail.

- Jean-François Robin pour *Le Passager de l'été* de Florence Moncorgé-Gabin venue en voisine présenter son film en avant-première. De très belles images de corps au travail dans les champs d'un été 1950, nous racontent une histoire paysanne avec beaucoup d'amour et de sensualité. 35 mm oblige.

- Ricardo Aronovich avec lequel j'ai eu le bonheur de parler de sa magnifique image pour *Klimt* de Raul Ruiz. Des plans superbement éclairés et cadrés nous font saisir l'ambiance, les couleurs, les formes et les matières qui ont inspiré le Maître viennois dans son époque. Les dorures, les visages voilés de tulle, les robes et les chapeaux en velours aux tons rompus, les corps à peine vêtus des belles dans les salons littéraires de 1900, nous sont donnés à voir dans des Lumières que Klimt lui-même n'aurait eues qu'à recopier. Un beau moment de cinéma qui donne envie de voir ou revoir la peinture. Rare.

- Gérard Corbiau a présenté seul son film *Le Roi danse* en l'absence involontaire de son chef op' Gérard Simon. Je n'ai malheureusement pas eu le plaisir de l'assister car, dans une salle voisine et également comble, je présentais *Les Baisers de secours* de Philippe Garrel. Film tourné en 35 mm avec un certain choix de contraintes obligatoires décidées par l'auteur lui-même telles que : une seule focale d'objectif, le 100 mm pour tout le film. Absence totale de lumière d'appoint (une plaque de polystyrène et un tube fluo de 40 cm...) et en noir et blanc.

Une réelle volonté esthétique d'utiliser la lumière naturelle des décors longuement repérés pour donner du sens par l'image. Il y eut beaucoup de questions dans la salle.

J'avais aussi en charge une conférence-débat de trois heures intitulée " Eclats de lumière " (Impressionnant, j'avais le trac, je me suis fait aider).

Associé à Michelle Humbert, modératrice pertinente, auteur d'essais et d'analyse de films célèbres, enseignante à l'université d'Orléans, dont j'avais sollicité l'appui, nous avons choisi de suivre le " plan " de mon bouquin *La Lumière en cinéma* (il aura au moins servi à ça...). Nous avons jalonné un parcours dans les " lumières " des différentes époques remarquables du cinématographe, par des extraits de films.

Cet après-midi très suivi a été bien apprécié si j'en juge par les retours que j'en ai eus. Enfin, trois jours de cinématographe, avec de vrais professionnels de la profession, sans télé* et sans stars, baignés dans un public curieux, cinéphile, attentif et sympathique, et surtout nombreux malgré une météo estivale, plus propice à la baignade qu'à la salle obscure.

L'accueil de Thierry Delamotte, de Françoise Arsicaud et de toute l'équipe des " Rencontres " est si amical, et l'organisation si efficace en restant cordiale, que j'invite mes collègues de l'AFC à répondre présent l'année prochaine si l'occasion d'y participer leur est offerte.

** Il y avait une caméra France 3 très discrète.*

NB : Des projections film de très bonne qualité aux 4 Normandy. Ce n'est pas toujours le cas, et pour parler Lumière et Cadre, c'est préférable.

► **La Caméra d'or** par Jean-Louis Vialard

Jeudi 18 mai : première réunion du jury, aux allures de rentrée des classes. Nous sommes dix : Jean-Pierre et Luc Dardenne, nos présidents, à la fois faciles d'accès et impressionnants, Alain Riou, critique de cinéma redouté et pourtant charmant, Jean-Pierre Neyrac, directeur de labo bien connu des membres de l'AFC, Jean-Paul Salomé, réalisateur attentif et précis, Luis Carlos Marten, critique brésilien à l'accent chantant, Frédéric Maire, directeur du festival de Locarno nouvellement nommé et plein d'énergie, Natacha Laurent, chaleureuse responsable de la cinémathèque de Toulouse et, Morgane Le Roy, cinéphile cannoise qui aura la dure tâche de consigner nos débats sur le papier, et moi, en tant que représentant de l'AFC.

D'emblée le ton est donné : bonne ambiance, studieuse, mais joyeuse. On a 29 films à voir en 10 jours, perspective délicieuse et effrayante à la fois. Chaque jour, je devrai voir trois films (au moins), prendre des notes en vue des réunions du jury, et faire une photo pour le site Kodak (partenaire de la Caméra d'or). Une vraie rentrée des classes, excitation et appréhension comprises !

Première séance : *Hamaca Paraguaya*, de Paz Encina. Le premier film réalisé au Paraguay depuis trente ans, et une proposition de cinéma radicale : neuf plans fixes, crépusculaires, tout en voix-off, sur deux personnages dont le fils est parti à la guerre... et qui savent qu'il ne reviendra pas, mais qui ne veulent pas se l'avouer l'un à l'autre. Malgré cette distance créée par la mise en scène, une émotion forte. Si tous les premiers films présentés sont de cette qualité, on va se régaler.

La journée file, nous sommes tous les dix en permanence et nous courons d'une sélection à l'autre, échangeant nos impressions entre les séances ou au cours

de pauses déjeuner bien méritées, le rythme s'accélère et, dès le premier jour, je ne sais pas quand je vais pouvoir faire la photo quotidienne promise à Kodak !...

Ce sera de ma chambre d'hôtel, au cours d'une petite pause d'une demi-heure bienvenue : au travers des stores, le visage de Juliette Binoche, en très grand format sur la façade de l'immeuble d'en face ; elle baisse les yeux, elle est magnifique. Et je la verrai, chaque matin et chaque soir, aux deux seuls moments de calme de la journée !



Sainte Juliette veille sur la Croisette
(avec l'aimable autorisation de Kodak)

Vendredi 19 mai : c'est décidé, j'arrête de faire un compte-rendu journalier !

Alors je passe sur la terrasse de la Caméra d'or où le jury et les réalisateurs peuvent se retrouver chaque soir autour d'un verre dans une ambiance décidément très chaleureuse.

Voici les films dont j'ai eu envie de vous parler :

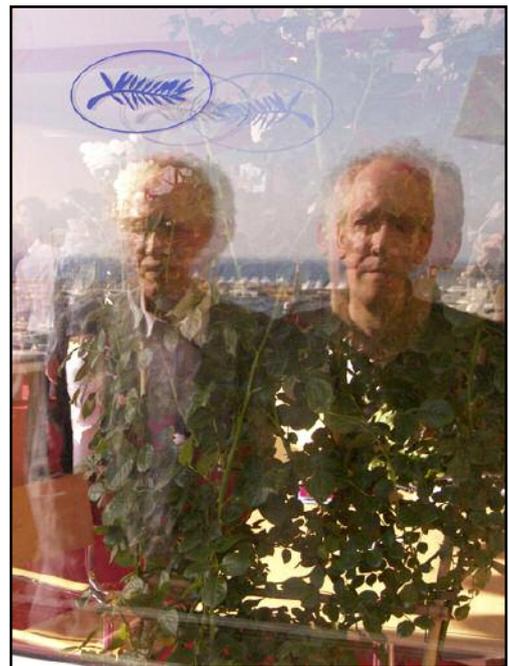
- *Fresh Air* film hongrois de fin d'étude d'Agnès Kocsis, original, brillant, sensible, tourné en S16, en seulement 20 jours... et 150 000 euros de budget !!! Une mère et sa fille vivent seules dans la Hongrie d'aujourd'hui...et rêvent d'autre chose. D'air frais.

- *Red Road* d'Andrea Arnold, le seul des 29 films à avoir été sélectionné en compétition officielle. Cette documentariste écossaise livre une première fiction à la fois réaliste et hitchcockienne, servie par une remarquable actrice (Kate Dickie).

- *El violín* de Francisco Vargas, un film mexicain nécessaire et actuel sur les Indiens en lutte contre l'armée d'état, magnifique noir et blanc intemporel et un sublime vieil acteur violoniste.

- *Anche libero va bene*, de Kim Rossi Stuart, une chronique familiale en Italie émouvante, juste et profonde, au découpage précis, très maîtrisé.

En bref, vingt-neuf films et un tour du monde des nouvelles cinématographies, où l'on voyage d'un pays à l'autre et d'un imaginaire à l'autre... Deux films d'animations, un documentaire, un film d'art contemporain, et peu de lignes communes qui se dégagent, au contraire, une belle diversité, et un dynamisme, de vraies envies d'inventer... Une tendance, peut-être, à noter par rapport aux autres années : l'arrivée de beaucoup de films en provenance d'Europe de l'Est.



Les frères Dardenne vus par Jean-Louis Vialard

Est-ce pour cela que nous avons fini par récompenser *A Fost Sau N-A Fost* ? du Roumain Corneliu Porumboiu ? Pas seulement, bien sûr, mais cette comédie hilarante, qui nous livre une vision corrosive de l'après-communisme et de l'impossible recherche d'une " vérité " historique, nous a tous réjouis au point que nous lui avons accordé le prix de la Caméra d'or... à l'unanimité.

Une expérience forte, cette participation au jury de la Caméra d'or. Et un bon cru, décidément, Cannes 2006, puisque *Dans Paris*, de Christophe Honoré, dont j'ai signé l'image, a reçu un accueil très chaleureux, et que *Première neige*, un court métrage argentin de Pablo Aguero que j'ai tourné dans de rudes conditions en Patagonie, déjà sélectionné en compétition officielle contre toute attente, a remporté le prix du jury du court métrage !

Une dernière soirée de fête en compagnie de mes acolytes, et le 29 mai, un retour à Paris... et à la réalité !

Retrouvez toutes les photos en couleurs de Jean-Louis sur le site de l'AFC sous la rubrique Festival de Cannes 2006 ou sur le site de Kodak www.kodak.com/go/cannes en cliquant sur Photo of the day.

► ***Nous avons trouvé intéressant de reproduire un article paru dans La Lettre de la CST n°106 à propos de la restitution du niveau du noir en projection (avec l'aimable autorisation de ses auteurs et de la CST).***

Restitution du niveau du noir en projection numérique par *Matthieu Sintas, responsable du secteur captation et création de la CST, et Julia Dubourg, technicienne vidéo et cinéma numérique à la CST*

Ceux qui ont assisté aux projections des essais caméras de l'IDIFF à l'Espace Pierre Cardin, le lundi 10 avril dernier (cf. *La Lettre de la CST* n° 105), ont été surpris de constater que le niveau de noir était décalé vers le gris. D'autres images projetées le même jour avaient, en revanche, un niveau de noir correct. Nous avons eu l'occasion de visionner la bande de ces essais sur deux autres projecteurs numériques (un Barco DP-100 et un Christie CP-2000) et, dans les deux cas, nous avons constaté le même décalage vers le gris. Après vérification des réglages du projecteur (optique et logiciel), nous devons rechercher la cause de ce problème sur la bande qui a été projetée.

Tout d'abord, il faut savoir que, depuis les débuts de la vidéo numérique (norme CCIR 601 de 1981), une bande vidéo (à usage de la télévision) n'utilise jamais la pleine dynamique du signal. C'est-à-dire que sur 10 bits (1024 niveaux possibles du noir au blanc), on ne va pas mettre le noir à 0 et le blanc à 1023. La norme fixe le noir à la valeur 64 et le blanc à 930. La raison est spécifique à la télévision, où le signal peut provenir d'une source analogique qui devra être filtrée. Ces contraintes créent des dépassements de niveau très brefs, mais porteurs d'informations, que l'on a souhaité autoriser. C'est pour cela qu'une "réserve" a été aménagée dans le signal. Cette réserve exclut tout de même les codes de 0 à 3 et 1020 à 1023 (toujours en 10 bits), qui sont réservés à la synchronisation.

Confusion

Lors de la rédaction de la norme HD (SMPTE 274M de 1995), le même choix a été fait avec exactement les mêmes valeurs. Et c'est là que la confusion commence. En effet, le signal HD est utilisé bien au-delà de la télévision, pour faire des masters pour le laboratoire, pour sauvegarder des restaurations numériques, pour faire de la projection numérique... Dans toutes les utilisations autres que la télévision, les contraintes sur les niveaux ne sont pas les mêmes.

Pour revenir à la projection numérique, qui nous concerne, il n'y a pas de norme qui définisse les niveaux à partir d'une bande HD. La norme sur le cinéma numérique est heureusement précise et sans ambiguïté sur le sujet, mais le signal fait 2048 x 1080 (ou 4096 x 2160) sur 12 bits par primaire. Seul un serveur peut lire un tel signal qui, en 2K, est deux fois plus volumineux qu'un

signal HD 4:2:2 10 bits.

Donc, nous n'avons aucune référence pour l'utilisation cinéma du signal HD. Il faut, pour l'instant, s'en référer à l'usage. Du point de vue des constructeurs de caméras (Genesis, D20, Viper, F900, Varicam), certains utilisent la pleine gamme du signal et d'autres la gamme réduite.

Il faut aussi, bien sûr, tenir compte de l'outil de projection, où la situation est plus simple : tous les projecteurs de cinéma numérique 2K (Barco, Christie, Nec, Cinemeccanica, Kinoton), en 4:4:4, calibrent les niveaux sur la pleine gamme du signal (noir à partir de 4 et blanc à 1020). La raison en est simple : ils sont conçus pour fonctionner avec des serveurs qui utilisent la norme cinéma numérique, et non pas des magnétoscopes. Or, pour encore quelques mois, il y a des serveurs de cinéma numérique (appelés MXFinterop) qui utilisent le signal HD (1920 x 1080) 4:2:2, en attendant que tous les constructeurs aient des modèles en 2K (fin 2006). Ces serveurs, et les copies des films qu'ils contiennent, traitent les niveaux avec la pleine dynamique, et non la gamme réduite de la télévision.

Projection de référence

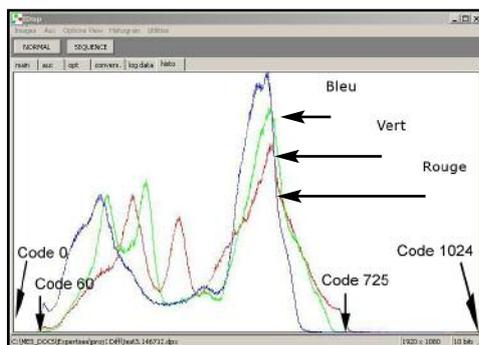
C'est bien cette confusion qui est à l'origine du problème de la projection du 10 avril, comme le montrent les histogrammes des images.

Par ailleurs, il n'existe rien de simple pour contrôler un signal 4:4:4. Les moniteurs HD sont généralement pourvus d'entrées 4:2:2, et ils sont réglés pour afficher du noir pour le code valeur 64 et non pas 4. Les oscilloscopes, comme le WFM700 de Tektronix, ne fonctionnent qu'en 4:2:2 et l'affichage en mode ligne est, lui aussi, calibré pour afficher le 0 volt au code valeur 64.

Nous sommes donc actuellement dans une période de transition, où l'utilisation de la HD 4:4:4 dans la projection cinéma numérique pose de nombreuses questions relatives au fonctionnement des projecteurs, des outils pour contrôler efficacement les images, et à l'adaptation des process de postproduction par rapport à ce nouvel outil de diffusion.

Cela ne remet évidemment pas en cause la qualité du travail effectué en postproduction sur les images de l'IDIFF. Une répétition, qu'il n'a pas été possible d'effectuer, aurait permis de détecter ce problème d'affichage avant la projection.

Mieux comprendre ces difficultés pour en informer la profession sera, à l'évidence, un des rôles de la CST dans les mois à venir.



.....

L'AFCAE,
(Association Française des Cinémas d'Art & d'Essai), qui rassemble 1 000 cinémas, soit plus de 2 000 écrans à travers toute la France, soutient une quarantaine de films par an, à travers ses 3 groupes : Actions-promotion, Jeune public et Répertoire.

Films soutenus, entre autres, par l'AFCAE en 2006 : The Secret Life of Words d'Isabel Coixet, photographié par Jean-Claude Larrieu, Flandres de Bruno Dumont, photographié par Yves Cape, 9m² pour deux de Jimmy Glasberg et José Cesarini (Partenariat AFCAE/CCAS/ACID).

Les techniciens signataires
*AFAR, assistants réalisateurs
 AFC, directeurs de la photo
 AFCE, cadres
 AFR, régisseurs
 ARDA, responsables de distribution artistique
 LSA, scriptes
 LMA, monteurs*

► **Le poste de cadreur en danger à Hollywood** par Berto, président de l'AFCE
 L'AFCE (Association des Cadres de Fictions) tient à attirer l'attention sur des événements récents aux USA. En effet, l'Association des Producteurs de Fictions et de Télévision a réussi de faire passer le nouveau " agreement (contrat) " dit " de base d'Hollywood ". Celui-ci régit la façon dont on constitue une équipe de tournage et la répartition des postes. Applicable dès le 1^{er} août, il stipule pour la première fois qu'un poste clé, celui même du cadreur, ne soit plus « obligatoire », mais au contraire « optionnel » dans le cadre de l'équipe image. Dès que ce texte a été présenté aux diverses institutions concernées, il a provoqué un tollé général. Une concertation et une entraide sans précédent ont réuni en particulier l'Association des Cadres (SOC), celle des Directeurs de la photo (ASC) et le Local 600 (Syndicat des " Cinématographes... "). Malgré les efforts hors normes dont d'innombrables réunions, mails, contacts téléphoniques, sites Internet dédiés à l'événement et des interventions de sensibilisations sur la quasi-totalité des plateaux..., le texte est passé ! Les réactions, depuis, marquent la presse spécialisée et les différentes associations poursuivent leurs efforts pour défendre et valoriser la nécessité absolue d'un cadreur au sein de l'équipe image. Une telle attitude des producteurs fait évidemment craindre des démarches similaires mettant en danger d'autres postes " obligatoires ". L'AFCE se joint à cette requête et établit en ce moment des liens avec la SOC pour exprimer sa solidarité.

► **Manifeste des associations, suite...**

Le 23 juin dernier, une réunion s'est tenue pour établir le contact entre le CNC et les associations de techniciens et de réalisateurs du cinéma et de l'audiovisuel. Lors de cette réunion, le CNC était représenté en la personne d'Anne Durupt, sa directrice générale adjointe, d'Alain Lameyre, service des professions, et de Michèle Davalon, service des procédures de contrôle. Du côté des associations, Pascal Salafa représentait l'AFAR, Jacques Loiseleux et Armand Marco l'AFC, Yves Agostini et Berto l'AFCE, Marc Guidetti et François Pulliat l'AFR, Marie-Christine Schwartz l'ARDA, Catherine Coste et Dominique Piat LSA, Anita Perez et Jean-Pierre Bloc LMA.

A lire également ci-dessous le soutien de la SRF et celui du Conservatoire libre du cinéma français (CLCF).

Nous vous rappelons que le Manifeste des associations de techniciens du cinéma et de l'audiovisuel sur les stages conventionnés est paru dans la Lettre de mai et qu'il est téléchargeable sur le site de l'AFC.

Nous publions ci-dessous un condensé du compte-rendu de la réunion du 23 juin que nous a fait parvenir Jean-Pierre Bloch, LMA.

Après avoir expliqué qu'elle était arrivée récemment à ce poste et qu'il lui avait fallu le temps nécessaire pour se mettre au courant, Madame Durupty a affirmé la volonté nouvelle du CNC de traiter les questions du droit du travail qui avaient été jusque-là un peu délaissées.

Sur le plan des contrôles et des sanctions, le nouveau service des procédures de contrôle attend la validation d'un décret au Conseil d'Etat. Ce décret circule actuellement en interministériel et il y aura le 7 juillet une consultation des syndicats de salariés. L'objectif est d'amener à une plus grande rigueur dans les conditions d'emploi.

L'un des objectifs de cette réunion était d'exposer le problème du recours abusif aux stagiaires sous convention. Les associations ont expliqué de façon concrète ce qui est établi dans le Manifeste. En particulier le nombre croissant de stagiaires, la multiplication des écoles et centres de formation, le remplacement de postes salariés, l'impossibilité de transmettre son savoir-faire dans ces conditions, la raréfaction du travail pour les assistants, les préoccupations d'ordre déontologique.

Le problème des écoles privées a également abordé, écoles dont le diplôme est reconnu par l'Etat, sans contrôle réel sur le contenu éducatif. D'autre part, il a été rappelé que si la négociation de la Convention collective du Cinéma aboutissait, il y aurait de la place pour des stagiaires conventionnés en cas d'équipe complète.

Selon Mme Durupty, « des actions sont envisageables à plusieurs niveaux : les écoles, les employeurs, les contrôles ».

Les associations présentes ont réitéré la nécessité de la table ronde demandée dans le Manifeste. Mme Durupty a affirmé que le CNC peut agir au niveau du recours abusif aux stagiaires (en particulier le remplacement de postes salariés), mais pour ce qui concerne la composition des équipes, cela ressort de la négociation de la Convention collective.

Pour préparer cette table ronde, la directrice adjointe du CNC propose de se revoir quand ce dernier aura pu mener une expertise au plan juridique sur les points suivants :

- La notion de label pour les écoles et organismes de formation, les procédures de contrôle et de labellisation
- Les cas où le recours aux stagiaires est illégal
- Les pouvoirs précis du CNC en matière de contrôle de constitution des équipes et du respect de la Convention Collective.

Un prochain rendez-vous avec les mêmes participants est fixé à l'issue de cette expertise, le mercredi 27 septembre à 9h30 au CNC.

ENS Louis-Lumière
Promo Cinéma 2006

Antoine Aybes-Gille

06 70 13 26 64

antoine.ag@free.fr

Renan Boucard

06 64 77 26 74

renanboucard@yahoo.fr

Patrick Boujard

06 82 28 42 10

patrickboujard@yahoo.fr

Daniel Burdzelian

06 62 03 09 68

dimitriburdzelian@yahoo.fr

Frédéric Dano

06 87 26 17 29

dano.f@voila.fr

Guillaume Gibout

06 64 54 06 30

kinokronika@yahoo.fr

Kevin Hovsepian

06 64 32 24 81

hovsepiankevin@hotmail.fr

Charlie Lenormand

06 25 58 04 97

augustolewiking@yahoo.fr

Ines Leraud

06 98 03 35 31

inesleraud@yahoo.fr

Rémi Mestre

06 70 11 82 77

remi.mestre@wanadoo.fr

Sidonie Moulart

06 63 91 52 67

sidonie.moulart@aevll.org

Anna Pazen

06 30 07 99 62

ana.pazen@wanadoo.fr

Anthony Sharpe

06 24 48 44 92

a_sharpe2003@hotmail.com

Jérémy Vial

06 30 48 98 89

hecatonchûres999@hotmail.com

LaSRF

*a une nouvelle déléguée
générale en la personne
de Laure Tarnaud qui
remplace Catherine
Legave à ce poste depuis
le 12 juin.*

CLCF

*9, quai de l'Oise, Paris19^{ème}
Tél. : 33(0)1 40 36 19 19
Fax : 33(0)1 40 36 01 02
E-mail : infos@clcf.com
Site Web : www.clcf.com*

La femis 2006

17^{ème} promotion image

Lucie Adalid

06 88 79 13 88

lucie.adalid@orange.fr

David Chizallet

06 60 75 73 27

dachizallet@voila.fr

Louise Coursier

06 13 13 41 21

louisebe@centroin.com.fr

Mathieu David Cournot

06 73 30 96 20

latveria@noos.fr

Julien Poupard

06 08 81 61 05

julien.poupard@wanadoo.fr

Samuel Lahu

06 61 71 56 74

samuel.lahu@laposte.net

Communiqué de presse de la SRF

Préoccupée par le recours abusif aux stagiaires conventionnés issus des écoles dans les équipes de tournage en lieu et place de jeunes professionnels, la SRF partage le souci manifesté par les associations de techniciens et réalisateurs de cinéma et de l'audiovisuel de voir ainsi mettre en péril l'équilibre des équipes et, au-delà, des métiers.

Elle partage leur inquiétude concernant l'avenir professionnel de ces stagiaires, la transmission des savoirs et le respect des conventions collectives.

La SRF réaffirme son attachement à la transmission des savoirs, garantie d'une cinématographie pérenne. S'effectuant à la fois dans le cadre professionnel et scolaire, elle ne saurait toutefois remettre en cause l'équilibre des équipes et les rémunérations des professionnels.

Aussi, la SRF demande au CNC d'organiser une table ronde des professions du cinéma et de l'audiovisuel afin de mettre fin aux abus, de préserver l'équilibre des professions et de permettre aux jeunes gens qui désirent intégrer nos métiers d'y entrer dans les meilleures conditions possibles.

Paris, le 22 juin 2006

Conventions de stage, (réponse au manifeste des associations de techniciens)

par Patrick Zampa, directeur général du CLCF

En tant que directeur du CLCF je ne peux que m'associer à votre manifeste.

J'ai moi-même constaté depuis quelques temps cette dérive et l'ai signalée auprès d'organisations professionnelles tant patronales que salariales. J'ai mis en place un contrôle au sein de notre école afin d'éviter qu'un étudiant ne remplace à aucun moment un professionnel. Le stage entre dans le cadre de la formation que l'étudiant doit accomplir mais ne peut en aucun cas et sous quelque forme que ce soit devenir " un emploi déguisé gratuit ".

Un étudiant en fin de stage doit fournir à l'école un rapport contresigné par le maître de stage sous peine de se voir refuser la validité de celui-ci.

Former c'est avant tout transmettre un savoir-faire par des professionnels auprès de futurs professionnels.

► Nouveau bureau à la SACD

Lors de son assemblée générale annuelle, la SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques) a procédé à l'élection de son nouveau bureau.

Sophie Deschamps a été élue présidente du Conseil d'administration.

Georges Werler est premier vice-président, Bertrand Van Effenterre, vice-président Cinéma, Louis Dunoyer de Segonzac vice-président Musique, Christine Miller et Luc Béraud vice-présidents Télévision et Christian Rullier vice-président Théâtre.

Ont été élus administrateurs délégués :

Annabelle Perrichon à l'animation, Guy Carrara aux arts du cirque, Frédéric Michelet aux arts de la rue, Daniel Larrieu à la danse, Yves Nilly à la radio, Georges Werler à la mise en scène. Didier Cohen et Michel Sibra sont élus à l'action sociale.

Ont été élus administrateurs :

Bruno Allain, Didier Cohen, Jean-Paul Farré, Robert Favreau, président du Comité canadien, Jean-Claude Grumberg, Philippe Hersant, Laurent Heynemann, Luc Jabon, président du Comité belge, Marie-Anne Le Pezenec, Eduardo Manet, Claude Miller, Charles Nemes, Dominique Probst, Michel Sibra, Christiane Spiéro, Bertrand Tavernier, Anne Valton.

Gilles Carle est au Comité canadien des auteurs et président d'honneur.

► **Exposition *Cézanne en Provence***, jusqu'au 17 septembre 2006 au musée Granet d'Aix-en-Provence, à l'occasion du centenaire de la mort de Paul Cézanne (1839-1906).

► **Exposition *L'île et Elle*** d'Agnès Varda à la fondation Cartier jusqu'au 8 octobre 2006.

Cette exposition regroupe des installations pour la plupart créées pour l'occasion et ayant toutes pour point de départ l'île de Noirmoutier, où l'artiste séjourne régulièrement.

Depuis quelques années, avec notamment la présentation en 2003 de *Patatutopia* sur trois écrans à la Biennale de Venise, elle poursuit sa création à l'aide de nouveaux supports, remettant en jeu sa pratique de cinéaste...

► **Retour de Flamme**

Le prochain spectacle aura lieu en plein air, le 7 juillet 2006 à 22 heures au pied de la Butte Montmartre. Serge Bromberg (Lobster films) présentera et accompagnera au piano, les films qu'il a retrouvés et restaurés.

► **16 nouvelles aides du Fonds de soutien de la Région Ile-de-France** aux industries cinématographiques et audiovisuelles. Ces 16 œuvres représentent un montant total de productions de plus de 59,8 M d'euros et seront aidées par la Région Ile-de-France à hauteur de 3,582 M d'euros.

Depuis 2001, la Région Ile-de-France soutient la production d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles utilisant de manière significative les prestataires des industries techniques franciliennes. Depuis la création du Fonds de soutien, la Région Ile-de-France a participé au financement de 172 films pour un montant global de 46,3 M d'euros.

Daniel Borenstein **nous écrit**

Après presque 10 ans à GTC, j'ai décidé de partir pour de nouvelles aventures en m'installant dans la toute jeune société Def2Shoot où, d'ici peu, je serai en mesure de proposer les prestations dont j'ai fait ma spécialité : scan film, étalonnage numérique, retour sur film et plus encore...

Mes nouvelles coordonnées sont :
Def2Shoot
24 - 26 rue Notre Dame
des Victoires
75002 Paris
Tél. : 01 44 82 00 82
www.def2shoot.com
bordan@def2shoot.com
A bientôt.

► **Call Me Agostino** de Christine Laurent, photographié par Pascal Poucet
Avec Jeanne Balibar, Hélène Fillières, Martin Wuttke, Jean-Pierre Cassel
Sortie le 12 juillet

« Je suis entré à l'AFC en décembre 2004, mes parrains sont Robert Alazraki et Christophe Beaucarne. Ce film est un cadeau de Christophe qui n'était pas libre. Ecrit par Christine Laurent et Georges Peltier, *Call me Agostino* est une comédie dans l'esprit de Rivette, mettant en scène les rapports entre un garçon et deux femmes. L'une, Jeanne Balibar évolue dans un univers lumineux et clair, l'autre, Hélène Fillières, dans un univers plus baroque et plus contrasté. Christine tenait à ce qu'elles soient donc photographiées en fonction de leur personnalité. Quand Jeanne Balibar et Hélène Fillières se rencontraient dans une scène, il fallait retrouver cet esprit sur chaque visage. Cependant, l'éclairage général est plutôt clair, ce n'est pas un film sombre. N'ayant pas beaucoup de moyens, on éclairait le moins possible. J'ai choisi la Kodak 5218 pour être constamment dans les meilleures conditions avec la lumière du jour qui arrivait par les fenêtres, avec ce que l'on pouvait utiliser du soleil. Nous faisons peu de prises, nous avons peu de pellicule.

Malgré le petit budget, nous l'avons fait dans les temps (six semaines) et dans la bonne humeur. Christine Laurent, réalisatrice, scénariste et dialoguiste a été également comédienne, décoratrice et costumière. Le fait d'avoir travaillé à plusieurs postes implique qu'elle connaît bien le cinéma, qu'elle sait ce qu'elle veut et l'exprime parfaitement. Elle réfléchit beaucoup, mais n'est pas butée. Que ce soit les contraintes de lumière ou autres, elle a contourné facilement les difficultés dues au manque de moyens de ce film. Le travail avec Christine s'est donc passé d'une très belle façon.

Call Me Agostino

*Postproduction classique
chez GTC, étalonnage
Jean-Marc Gréjois
Caméra Moviecam et
objectifs Zeiss de chez
Panavision Alga
Eclairage de chez
Ciné Lumières*



Photo Pierre Hemon

Le décor de l'aéroport

Son œil pour les cadres est assez étonnant. Les cadres, définis au moyen d'un chercheur de champ équipé d'une optique, sont précis, structurés, esthétiques sans être esthétisants. Elle a une culture picturale impressionnante et c'est un plaisir de travailler avec quelqu'un qui sait où placer sa caméra. Ce fut un tournage simple et sans friction.

Le film est tourné à Paris, en décor naturel excepté ceux de la boutique et de la chambre d'enfant que nous avons tournés dans un atelier de costume transformé en studio pour l'occasion.

J'étais entouré de ma fidèle équipe : Pierre Hemon, premier assistant opérateur, Jérôme Saldes, second assistant, Michel Foropon, chef électro et Etienne Saldès, chef machino et opérateur Steadicam. »

(Propos recueillis par Isabelle Scala)

Sorties en juillet

► *La Raison du plus faible* de Lucas Belvaux, photographié par Pierre Milon
Avec Eric Caravaca, Natacha Régnier, Lucas Belvaux, Patrick Deschamps,
sortie le 19 juillet.

Vous lirez ci-dessous un entretien accordé par Pierre à Brigitte Barbier et paru dans la page quotidienne du site de l'AFC mise en ligne au moment du Festival de Cannes.

Après avoir collaboré avec Lucas Belvaux sur la Trilogie (Cavale, Après la vie, Un couple épatant) et deux téléfilms, Pierre Milon retrouve le genre polar avec La Raison du plus faible.

Un polar qui commence comme un film de Ken Loach, plutôt à caractère social. Liège est le lieu unique de ce film. D'anciens hauts-fourneaux vont disparaître, les ouvriers se retrouvent au chômage et vont organiser un casse pour voler l'argent de la vente de l'acier faite aux Polonais. Un univers âpre, une image stylisée... Pierre nous parle de son expérience sur ce film. (B. B.)

Qu'est ce qui t'a le plus inspiré pour imaginer la lumière du film ?

Les décors. Dès les premiers repérages, les décors ont imposé un univers visuel très fort. Lorsque nous avons fait des essais filmés dans les hauts-fourneaux, tout de suite une image contrastée et assez sombre nous est apparue. Le parti pris était là, naturellement. Quant on est à l'intérieur de l'usine, l'enchevêtrement des tuyaux d'acier, des cheminées, les zones très fortes d'ombre et de lumière, les couleurs rouges et dorées de l'acier donnent complètement le ton. Naturellement nous sommes restés dans ces tons chauds pour les nuits aussi bien les intérieurs que les extérieurs.

Vous avez beaucoup tourné dans les quatre tours désaffectées au centre de Liège...

Liège est vraiment un des personnages du film. Ces tours sont un repère tout au long du film et à partir d'elles, se dessine toute la géographie de la ville à travers le déroulement de l'histoire. Depuis l'intérieur des tours, Lucas voulait que la ville soit très présente. Cela n'a pas été simple d'équilibrer l'intérieur et l'extérieur. On tournait au quatorzième étage, on a imaginé plusieurs solutions : des échafaudages qui viendraient du toit pour placer les projecteurs, percer les plafonds car les appartements étant tous vides, on pouvait casser comme on voulait. Puis finalement, on n'a rien fait, j'ai éclairé très simplement, de manière naturelle et ça marche bien...

Ton expérience en documentaire influence-t-elle ta manière de travailler ?

Mon passé dans le documentaire me permet d'aborder les contraintes comme

autant de possibles surprises qui vont enrichir l'image. Prendre les choses telles qu'elles arrivent, pouvoir intégrer ça dans une fiction. Par exemple dans *La Raison du plus faible*, le casse se passe en aube. La préparation, le départ, les déplacements en voiture, tout ne pouvait pas être tourné en vrai aube. Alors dans la voiture, on est en plein après-midi, plein soleil. Même si ce n'est pas la lumière désirée au départ, c'est finalement mieux car l'image est plus vivante, plus surprenante. Une image grise et bleutée aurait été plus linéaire, moins dynamique. A l'étalonnage, qui s'est effectué en photochimie chez Arane, je me suis aperçu que les imperfections que je présentais au tournage prenaient corps dans le film et que c'est cela qui lui donne sa personnalité. C'est ce que j'aime dans l'étalonnage photochimique, on voit le film dans sa durée, on ne peut pas tout maîtriser. Et si, dans une partie de l'image, la lumière est trop forte, et bien ça reste comme ça et le film est vivant. Cette imperfection, en numérique, sera facilement gommée, on arrive à une image un peu formatée, moi j'aurais presque envie de l'accentuer...



C'était la première fois que vous tourniez en Scope ?

Pour Lucas oui. Cela lui a permis de découvrir une autre manière de mettre en scène, de pouvoir moins découper et avoir deux ou trois personnages à la fois dans le cadre. Nous avons tourné avec la nouvelle Arri Lite, en Super 35. J'ai utilisé les Kodak 500 ISO 5218 et 200T 5274.

Lucas joue dans le film, était-ce plus lourd pour toi ?

Non, Lucas sait très bien se diriger lui-même. Il se décharge de l'image et me fait totalement confiance à partir du moment où l'on s'est mis d'accord. Nous avons une connivence qui nous permet, d'un simple regard, de savoir s'il faut refaire la prise ou non.

Nous travaillons dans une grande simplicité !

(Propos recueillis par Brigitte Barbier)

► ***Call Me Agostino*** de Christine Laurent, photographié par Pascal Poucet
Avec Jeanne Balibar, Hélène Fillières, Martin Wuttke, Jean-Pierre Cassel
Sortie le 12 juillet (lire le texte de Pascal ci-dessus sous la rubrique *film en avant-première*)

Sorties en août

► *Flandres* de Bruno Dumont, photographié par Yves Cape

Avec Adélaïde Leroux, Samuel Boidin, sortie le 30 août.

Lire ci-dessous un entretien accordé par Yves à Brigitte et paru sur le site de l'AFC lors du Festival de Cannes.

À la fois film d'amour et de guerre, Bruno Dumont nous emmène à nouveau dans son univers d'une grande sensibilité avec Flandres. Pour son deuxième film, L'Humanité, il avait obtenu le Grand prix du Jury à Cannes en 1999. En 2006, son quatrième film, Flandres est en compétition de nouveau sur la Croisette. Yves Cape, son directeur de la photographie, a partagé cette nouvelle expérience avec lui et parle avec émotion de cette aventure... (B. B.)

L'histoire (racontée par Yves Cape)

Demester est le voisin de Barde. Elle habite la ferme d'en face. Ils se connaissent depuis longtemps et ont leurs habitudes : promenades dans les champs, bars et parfois elle s'offre à lui. Barde est libre et s'offre à ceux qui lui plaisent. Demester n'a pas le choix et n'est pas jaloux. Il est envoyé à la guerre avec quelques gars du coin. Ils vont se retrouver là-bas loin de chez eux dans cette guerre dans le désert et vont disparaître l'un après l'autre, même Blondel qui a mis Barde enceinte. Barde écrit des lettres et devient folle en les attendant. Au retour Demester, seul survivant, doit raconter l'horreur, mais les mots ne lui viennent pas, a-t-il, tout fait pour les sauver ?

Après L'Humanité, c'est ta deuxième collaboration avec Bruno Dumont.

Oui. Bruno ne m'avait pas contacté pour faire *29 Palms*. Il avait dit dans plusieurs entretiens qu'il aimait changer, à chaque film, de collaborateurs artistiques, que ça l'aidait à se renouveler et à avoir d'autres échos à son travail. Je pensais donc ne plus avoir la chance de travailler avec lui. Et puis j'ai fait un film, *Le Gardien de buffles*, avec 3B production qui a produit *Flandres* (Jean Bréhat, Muriel Merlin et Rachid Bouchareb), au Vietnam dans des conditions très difficiles. Le film fini, Jean Bréhat, m'a appelé pour me dire combien il avait apprécié mon travail. Quelques jours plus tard, huit mois avant le tournage, Bruno m'a contacté pour me demander de lire le scénario de *Flandres* et me dire qu'il serait ravi de refaire un film avec moi. Le scénario m'a complètement bouleversé par sa poésie mystique et par l'horreur de l'histoire. J'ai oublié de l'appeler (tellement ça me semblait évident) pour lui dire que je serais ravi moi aussi de faire le film et c'est lui qui, quelque peu inquiet, m'a rappelé en me demandant des nouvelles !

Ce film a-t-il, comme L'Humanité, un univers très particulier ?

Pour ce film, Bruno voulait des changements par rapport à *L'Humanité* qui, finalement, est très classique : des mouvements caméra à hauteur d'homme, peu visibles et sans effet, et une lumière réaliste. Pour *Flandres*, nous avons essayé certaines choses : de la caméra épaulement, des mouvements caméra en hauteur, des effets de flare, le mélange de textures pellicule 16-35 mm. Bruno voulait aussi plus de liberté avec la caméra, pouvoir plus décider sur le moment avec les comédiens. Souvent Bruno me disait que je faisais plus du " Bruno Dumont " que lui ne voulait en faire !

Comment as-tu alors appréhendé ces changements avec le réalisateur ?

Flandresse compose de quatre parties distinctes : l'hiver, le printemps, l'été et la guerre. On a tourné pendant ces trois saisons à Bailleul, dans le nord de la France, et, entre ces trois saisons, la guerre en Tunisie. Quarante-cinq jours de tournage étalés sur une période de sept mois. Le film souffrant d'un gros problème de financement, après de longues hésitations et avec beaucoup de regret, on a dû choisir de tourner la partie tunisienne en 16 mm et les Flandres en 35 mm. Avant chaque tournage des trois saisons, j'ai fait des essais avec différentes pellicules. Finalement, on a décidé de garder la même pellicule et de laisser les saisons œuvrer sur elle. Bruno aime les images neutres, légèrement froides avec des peaux blanches limite magenta, la 250 Daylight de Kodak (avec laquelle on avait fait *L'Humanité*) est parfaite pour ce genre de choses et offrait la possibilité de tourner dans toutes nos situations : intérieur jour, extérieur jour et fin de jour. Pour la guerre, on a fait un gros travail de recherche documentaire sur les guerres contemporaines dans des lieux arides (Afghanistan et Iraq). Après discussion avec Excalibur et GTC numérique, on a déterminé un type d'image qui nous plaisait au niveau de la matière (poussière et grain) et de la couleur. Je suis parti avec une A-Minima faire des essais filmés avec plusieurs pellicules. On a choisi la 100 ISO tungstène pour des raisons de granulation et de couleur qui matchait bien avec nos décors ocre de désert. Pour toute la période en France j'ai beaucoup travaillé avec KLMS (le logiciel de prévisualisation de Kodak) pour communiquer avec le laboratoire. Je l'ai également utilisé en préparation pour créer des styles d'image différents et orienter mes essais filmés. Pour ce qui est de la préparation avec Bruno sur le découpage et l'organisation du tournage, cela s'est passé en quatre temps. On a, pour chaque période, reconduit ce rituel très agréable :

- Bruno m'a présenté les décors et expliqué les différentes scènes qui allaient s'y passer. *Flandres* se passe entre deux fermes. Tout à été tourné dans la chronologie dans un périmètre de 2 000 m².
- J'ai reçu le découpage, avec des dessins de chaque plan faits par Bruno.

- Nous avons parlé du découpage autour d'une table et l'on a vérifié si tout était réalisable techniquement et dans le temps qui nous était imparti.

- Nous sommes retournés sur les décors et, avec le viseur, chaque plan a été répété avec des doublures. Ensuite, je suis retourné sur les décors en repérage technique et le plan de travail a été adapté aux différentes contraintes de soleil et de temps de préparation (beaucoup de travelling de 40 mètres dans des champs en pente).

Et ensuite, au tournage ?

Une fois cette préparation faite (à peu près autant de temps de préparation que de temps de tournage en ce qui me concerne) le tournage s'est fait avec beaucoup d'anticipation par l'équipe sur les plans à venir et une sorte d'autogestion du plan de travail. Tous les plans prévus ont été tournés, quoi qu'il arrive, alors autant ne pas traîner en chemin ! Avec Bruno, c'était le moment d'ajuster le découpage aux comédiens : un peu plus haut, un peu plus vite, un peu à gauche. Rarement plus de 10 % de différence avec ce qui était prévu en préparation ! Pour l'équipe et pour moi, c'était la découverte des comédiens et de leurs particularités : pas précis, à l'écoute, souples, instinctifs, bref de petites choses qui allaient fortement influencer notre travail respectif. J'ajouterai qu'en accord avec la production et Bruno et pour des raisons économiques, nous avons travaillé en équipe assez légère : un chef machiniste et son assistant, un chef électricien. Ce dernier aidait bien souvent les machinistes car nous avons utilisé chaque jour plus de 100 mètres de rails sur des terrains difficiles, des champs en pente ou des montagnes rocailleuses en Tunisie. J'ai utilisé peu de projecteurs : un 6 kW, un 1 200 Cinépar avec Chimera, des réflecteurs 4 par 4, 4 Joker 400 W et 4 Kino Flo 4 tubes pour les intérieurs.

Tu avais dit, en parlant de L'Humanité dans un texte pour l'AFC : « Je me suis vraiment rendu compte qu'il est primordial de ne pas chercher à faire ce que l'on sait faire (et aussi ce que les autres pensent que l'on sait faire) mais au contraire tenter de faire ce que l'on croit ne pas savoir faire et donc ce que l'on croit ne pas aimer, pour se protéger ! Ne pas toujours faire la même chose avec les mêmes trucs ». As-tu le même sentiment aujourd'hui ?

Mon sentiment n'a pas changé. Avec la production et tous les techniciens, nous avons réussi à faire exister cette 3^{ème} partie de ce que l'on pourrait appeler la trilogie de Bailleul. Si je fais du cinéma, c'est, entre autres, pour vivre ce genre d'expérience qui est autant une expérience humaine que cinématographique. Notre conscience humaine a été mise à rude épreuve, mais si nous avons participé jusqu'au bout à cette aventure, c'est pour faire vivre ces 90 minutes de poésie et de rêve brutal.

Flandres

Matériel caméra :
Arri Lite et Hawks V pour le 35 mm Scope d'Iris
Caméra
Arri SR 3 et Ultra Prime pour le 16 mm Scope d'Iris
Caméra
Pellicules : Kodak 5246 et 5205 pour le 35 mm, 7205 et 7212 pour le 16 mm
Effets spéciaux effectués par Alain Leroy chez Excalibur
Laboratoire : GTC
Etalonneur de la copie 35 mm : Christophe Bousquet
Etalonneur des rushes DVD et du transfert numérique du 16 mm en 35 mm Scope : Carine Suquet
Assistants caméra :
Antoine Gueugnoux et Benoît Deleris (Tunisie)
Chef machiniste :
Emmanuel Van Wambeke et Réginal Desy
Chef électricien :
Eric Avirol.

► ***J'invente rien*** de Michel Leclerc, photographié par Pascal Lagriffoul
Avec Kad Merad, Elsa Zylberstein, Claude Brasseur, Patrick Chesnais
Sortie le 16 août

Nouvelle sortie

► ***Ali Farka Touré, le miel n'est jamais bon dans une seule bouche*** de Marc Huraux, photographié par Jean-Michel Humeau
Avec Ali Farka Touré, Affel Bocoum, sortie le 23 août.

« Nous avons tourné ce film, d'une durée d'une heure et demie, fin 99, en équipe réduite, Marc Huraux, Julien Cloquet au son et moi, sans assistant ni lumière (une blonde et deux mandarines).

Super 16 mm, Telcipro, Ex Machina, gonflage 35 mm à partir d'un interpositif, étalonnage Angela Pascu.

Pellicule Kodak 7245, 46 et 79.

Pendant un mois à Niafunké et Bamako, nous avons suivi Ali Farka, personnage riche et mystérieux, proche des esprits.

Approche singulière, poétique et musicale. Les esprits correspondent d'un continent à l'autre. Quant à nous, nous ne correspondions pas avec Paris et d'ailleurs, assez peu entre nous.

Marc est un être déroutant, imprévisible et tyrannique, mais nos images impressionnent ce passé, cette vie. Il a su donner une dimension merveilleuse aux répétitions et aux êtres qu'il croise au bord du fleuve dans le sillage de cette personnalité hors norme. »

(*Texte de Jean-Michel paru dans la Lettre 112 de juillet-août 2002*)

► ***Selon Charlie*** de Nicole Garcia, photographié par Stéphane Fontaine
Sortie le 23 août

Nous publions ci-dessous l'entretien accordé par Stéphane à Brigitte et paru sur le site de l'AFC à l'occasion de Cannes.

Cinquième long métrage de Nicole Garcia, Selon Charlie est un film d'hommes, des histoires d'hommes. Avec une distribution époustouflante, Jean-Pierre Bacri, Vincent Lindon, Benoît Magimel, Patrick Pineau, Benoît Poelvoorde, Arnaud Valois... et Ferdinand Martin qui interprète le petit Charlie, Nicole peint une fresque psychologique où ces hommes vont changer. Le film se déroule sur trois jours, leurs vies vont basculer, ils ne seront plus les mêmes... Stéphane Fontaine a photographié ces hommes, les a filmés et a cherché, pour chacun d'eux, un univers visuel. Il nous parle de Selon Charlie. (B. B.)

« C'est ma deuxième rencontre avec Nicole. J'avais travaillé sur *Le Fils préféré* en tant que premier assistant caméra (Eric Gautier à la photo). La préparation de *Selon Charlie* a duré assez longtemps, nous avons échangé sur l'aspect visuel du film surtout par le biais de photographies que Nicole appréciait pour leurs ambiances, elle avait une envie précise par rapport à la sensualité, au caractère vivant de l'image. Elle voulait une image charnelle, chaleureuse, pas pour la " couleur " chaude mais plutôt quelque chose de caressant, avec une certaine rudesse, voilà : une image à la fois rude et élégante... (*Rires... Stéphane dit qu'il est bien difficile de trouver les mots justes pour parler d'image...*)

Alors, partant de ces envies, comment as-tu abordé la lumière lors du tournage ?
Pour chaque personnage, j'ai essayé de construire un univers particulier, suivant son lieu d'habitation, son caractère ; ce qui représente pas mal d'univers différents puisqu'il y a sept personnages qui s'entrecroisent ! Ce ne sont pas des changements radicaux d'un personnage à l'autre, mais il y a des variations sur un même thème... Dès la fin de la première journée du récit, c'est tout de suite établi. Chaque ambiance raconte qui est qui, enfin j'espère, sinon c'est raté !!! Même si ça n'a pas été énoncé comme ça, il m'a paru évident qu'il fallait tenter de le faire ainsi. Les lieux sont très différenciés : ça va du HLM à la maison bourgeoise, au centre sportif, cela aide à créer un univers particulier pour chacun.

Concrètement, pour l'image « élégante et rude » ?

Nicole ne voulait pas d'une image " lisse ", alors j'ai essayé d'avoir un peu de grain, du contraste. La lumière est plutôt douce, mais les objectifs un peu durs, pas du tout diffusés. J'ai utilisé pour tout le film de la 500 ISO (Kodak 5279/5218) car avec une pellicule moins sensible, je risquais d'avoir une image trop lisse. Je l'ai même un peu poussée parfois pour avoir plus de grain. Nous avons retravaillé l'image à l'étalonnage chez Eclair avec Isabelle Julien, l'étalonneuse. Ce fut un travail à trois, avec Nicole, et le plus difficile est de trouver un langage commun. On avance pas à pas, on affine au fur et à mesure, j'aime bien ce travail car c'est assez subtil. Au final, l'image a changé et tu ne t'en es presque pas aperçu ! Concrètement, on a travaillé sur l'interpositif et l'internégatif, du sans blanchiment partiel, juste assez pour ramener une texture particulière. Pour aller au-delà de l'image (bien) exposée et pouvoir dire (si possible !) que cette image-là est un peu différente, que ce film a son image qui ne ressemble qu'à lui... Enfin, idéalement !

Avez-vous tourné d'une façon particulière ?

A priori, Nicole n'aime pas les images tournées à l'épaule, mais elle me l'a demandé pour pas mal de scènes. C'était pour accompagner l'idée que beaucoup de personnages sont fragiles, au bord de la rupture, ils sont tous arrivés à un endroit où leur vie va changer au cours de ces trois jours. Tourner à l'épaule est une manière d'exprimer cette bascule d'un état à un autre, quelque chose d'assez inconfortable pour chacun...

Le film se passe dans un seul lieu, une station balnéaire ?

Oui, mais cet endroit n'existe pas ! A la lecture du scénario, c'est bluffant car on a vraiment l'impression qu'il existe tellement les détails sont là ! On a tourné dans trois lieux différents : Dinan, Dinard et sa région, Dieppe et la région parisienne. C'est vraiment très éclaté et c'est pourtant une seule ville. Cela n'a pas toujours été facile de raccorder ces lieux, notamment pour des problèmes de météo...

Est-ce que Nicole a été très accaparée par la direction de tous ces acteurs ?

Nicole est très concernée par tous les départements, elle est très exigeante, mais en même temps elle est dans une telle énergie, un tel enthousiasme qu'on est tous entraînés dans un mouvement. Elle a une manière incroyable de fédérer tout le monde autour de son projet, de ne jamais laisser les choses au repos. C'est vraiment très agréable et très stimulant de tourner avec elle. »

.....

► **Plus de 91 millions d'entrées en salles** du 1^{er} janvier au 31 mai 2006, soit 22,2 % de plus que sur la même période en 2005. Pour le mois de mai 2006, les entrées dans les salles sont estimées à 18,48 millions, soit une hausse de 34 % par rapport au mois de mai 2005. Sur les douze derniers mois écoulés, la fréquentation est estimée en hausse de 2,1 % pour atteindre plus de 190 millions d'entrées.

La part de marché des films français est estimée à 49,3 %, contre 45,5 % sur la même période en 2005. La part de marché des films américains est estimée à 41,2 % contre 44,9 % sur la même période en 2005.

Sur les douze derniers mois, la part de marché des films français est estimée à 39,4 % et celle des films américains à 44,2 %. (*Source : CNC*)

.....

► Fuji

De retour de Brive...

La 3^{ème} édition du Festival du moyen métrage s'est tenue du 14 au 18 juin 2006. Fujifilm, partenaire pour la 3^{ème} année consécutive, remettait le Grand Prix – 5 000 euros sous forme de pellicule Fuji ; cette année deux gagnants ex-aequo : *Cache ta joie* de Jean-Baptiste de Laubier, photographié par Charles Wilhelem et Stéphane Coujard et produit par La fémis, et *Les Enracinés* de Damien Fritsch, photographié par de Damien Fritsch et produit par Dora productions. Bravo aussi à Sophie Letourneur qui a reçu le prix du jury pour *Manue Bolonaise*, photographié par Nicolas Letourneur et produit par Ecce films ; et au film *La Couleur des mots* de Philippe Blasband qui a reçu le prix du public (photographié par Virginie Saint Martin et produit par Climax Films).

Festival du court métrage en plein air de Grenoble

La 29^{ème} édition aura lieu du 4 au 8 juillet 2006.

Cette année encore Fuji sera à Grenoble, lieu de rencontre incontournable des " courts métrages ".

En compétition, *La Leçon de guitare* de Martin Rit avec Serge Riaboukine, photographié par Hoang Duc Ngo Tich et produit par Sunday Morning - (issu de la collection Canal + 2006), pellicule utilisée : Eterna 500 / 8673

Poids plume de Nolwenn Lemesle, photographié par Fabien Lamotte et produit par le GREC, pellicule utilisée : F-400 / 8682.

Dans la Section Regards, hors compétition :

L'Autode de Nicéphore Tsimbidaros, photographié par Pierre Weité et produit par le GREC, pellicule utilisée : F-250 D / 8652

Les Gens dans mon lit de Victoria Cohen avec Vincent Desagnat, photographié par Pascale Marin et produit par Sunrise Films, pellicule utilisée : Eterna 500/8673

Seul de Corinne Garfin, photographié par Stéphane Patti et produit par Tara Films, pellicules utilisées : Eterna 500/8573 et F-250 D/8552.

Comme chaque année Fujifilm soutient le Festival et remet le Prix Fuji : 4 000 euros en pellicule. D'autre part 8 bobines de pellicule 16 mm seront remises au gagnant (ou à la gagnante) de la " Bourse d'aide à la création ".

► Kodak

Kodak est de la fête pour la 29^{ème} édition du Festival du Court Métrage en Plein-Air de Grenoble du 4 au 8 juillet

Kodak parraine ce rendez-vous désormais bien connu de toutes et tous en soutenant le " Prix d'Aide à la Création ". Toute notre équipe accueillera les réalisateurs présents à cette nouvelle édition lors du traditionnel cocktail dînatoire du vendredi 7 juillet à 22 heures au restaurant Le Montecristo.

Contacts sur place

Annick Mullatier :

06 08 22 35 65

Sandrine Taisson :

06 15 22 40 17

Toutes les infos sur :

[http://www.chez.com/](http://www.chez.com/festivalcinema/)

[festivalcinema/](http://www.chez.com/festivalcinema/)

Pour ceux ou celles d'entre vous qui seront de passage, n'hésitez pas à contacter sur place Nathalie Cikalovski au 06 07 17 16 82.

Toute notre équipe vous souhaite un très bon été !

Nous vous donnons rendez-vous dès le mois de septembre.

► **Eclair**

Les laboratoires Eclair Group décidés à améliorer la qualité de leurs prestations : Afin de garantir en permanence des prestations de qualité optimale à leurs clients, les laboratoires du groupe Eclair (Eclair Laboratoires, GTC) ont entamé la mise en place d'un système d'assurance qualité.

Ce travail de fond s'appuiera initialement sur le programme Imagecare de Kodak et se focalisera dans un premier temps sur la qualité du développement et du traitement des films négatifs 35 et S16, tant en terme de rendu d'image que d'absence de défauts physiques. L'objectif est l'obtention de l'accréditation Imagecare pour les laboratoires photochimiques du Groupe en décembre 2006.

En parallèle, ce système d'assurance qualité sera progressivement étendu à toutes les autres activités fabrication du groupe, tant photochimiques que numériques.



► **Les professionnels du cinéma ont réussi à esquiver une nouvelle offensive de Bruxelles**

La directive sur les services d'intérêt général, plus connue sous le nom de directive Bolkenstein, qui a fait l'objet d'un accord de principe des eurodéputés à Bruxelles lundi 29 mai, a finalement exclu le cinéma et l'audiovisuel de son champ d'application.

Le compromis, qui doit être soumis à une deuxième lecture au Parlement européen cet automne, précise toutefois que la directive ne modifie rien sur les aides nationales accordées au cinéma, qui restent soumises aux règles communautaires en matière de concurrence.

En excluant le cinéma de cette directive, la création d'un multiplexe en France restera, par exemple, toujours soumise à autorisation. En revanche, l'emploi d'un ingénieur du son polonais en France ou d'un cadreur tchèque en Belgique renvoie à la directive sur la mobilité des travailleurs en Europe.

Thierry de Segonzac, coprésident de la Ficam, critique le caractère « très cavalier » de la Commission : le texte voté par l'Assemblée n'est, selon lui, pas

le même que celui adopté par le conseil des ministres.

« La prochaine échéance importante est la négociation, d'ici à la fin de l'année, de la directive télévision sans frontières (TSF) » et son extension à des services non linéaires comme Internet, souligne Yvan Thiec, délégué général d'Eurocinéma, l'association de producteurs de cinéma et de télévision qui représente les intérêts français à Bruxelles. « L'idée est d'éviter tout conflit d'intérêts entre les deux directives, sur la TSF et sur les services », explique-t-il. Pour Michel Gomez, délégué général de l'ARP, « l'enjeu, pour la TSF, est de réguler la vidéo à la demande comme les autres médias traditionnels. Dans la mesure où toute idée de quotas est systématiquement rejetée à Bruxelles, nous avons préféré demander en France une contribution financière de ce nouveau média, la vidéo à la demande, au cinéma, qui peut atteindre jusqu'à 10 % du chiffre d'affaires de ces services en pré-achats et en achats de films français et européens ».

Contrairement aux communiqués victorieux du ministère de la culture français sur le feu vert donné par la Commission de Bruxelles à l'ensemble des mécanismes hexagonaux de soutien au cinéma et à l'audiovisuel de mars 2006, le coprésident de la Ficam tempère l'optimisme ambiant par un sérieux bémol.

« Dans cette autorisation donnée par Bruxelles, les industries techniques du cinéma ont été exclues du périmètre des industries culturelles », souligne Thierry de Segonzac. « Si bien que la vidéo mobile (les cars techniques, par exemple) ne pourra plus recevoir d'aides. Les laboratoires et les sociétés d'effets spéciaux ou de postproduction perdront aussi une grande partie des dotations qu'ils reçoivent aujourd'hui au titre des aides à l'innovation. »

Il prévoit que ces aides vont fondre de 6 millions d'euros cette année à 3 millions en 2007. « Cela risque d'avoir pour conséquence de fragiliser tout l'édifice, et notamment l'aide apportée par les industries techniques à la faisabilité des courts métrages », indique encore Thierry de Segonzac. « Voire de précipiter la concentration des entreprises de laboratoires ou d'effets spéciaux dans l'Hexagone. »

Il redoute surtout que les aides régionales ne soient remises en cause. En France, elles permettent depuis deux ans au CNC d'ajouter 1 euro quand une région en apporte 2 à une production cinématographique. Un tel effet de levier a permis de créer rapidement une nouvelle source de financement importante pour le septième art. Dès juin 2007, la Commission de Bruxelles pourrait procéder à une remise à plat de ces aides régionales. Toutefois, la France bénéficierait alors d'alliés de poids, comme l'Allemagne ou l'Espagne, qui ont toutes deux presque exclusivement basé leurs aides au cinéma sur ce système d'aides régionales. (*Philippe Ricard, Bruxelles, et Nicole Vulsen*)

Le Monde, 7 juin 2006

► **L'aide au cinéma en France : « La vérité si je mens »**

Comme chaque année depuis vingt ans, la sélection française quitte le Festival de Cannes sans Palme d'or. Comment expliquer cette triste performance ? Le cinéma de l'Hexagone est pourtant massivement soutenu par les autorités publiques puisque les aides frôlent 30 % de la production du secteur. Mais si ces soutiens génèrent une production abondante – 240 films ont été agréés en 2005 –, elles ne contribuent que peu à la qualité et à l'originalité de notre cinéma. La politique cinématographique française affiche deux objectifs : le soutien des ambitions culturelles du cinéma et le renforcement des structures industrielles du secteur. Au premier répond le " soutien sélectif " qui veut favoriser le renouvellement des talents, la diffusion des cinématographies peu diffusées... Au second répond le " soutien automatique " qui lie le montant des aides au succès en salle, en vidéo ou lors des diffusions télévisuelles. Depuis 1959, la cohabitation entre ces deux objectifs fait l'objet d'un singulier consensus sous la bannière de l'exception puis de la diversité culturelle. Or l'analyse montre que les visées industrielles ont largement pris le pas sur la préoccupation culturelle.

En 2005, le soutien automatique s'impose comme la principale aide à la production cinématographique française : 75 millions d'euros, soit 59,8 % du total des subventions octroyées y ont été affectés. L'attribution du soutien automatique s'accompagne d'une forte concentration. Les dix plus gros bénéficiaires en reçoivent 61 %, alors que les 115 plus petits bénéficiaires se partagent seulement 10 % du montant. En 2005, les firmes mobilisant le plus le soutien automatique sont les filiales de production des chaînes de télévision hertziennes (TF1 Films Production, France 2 Cinéma, France 3 Cinéma, StudioCanal), flanquées de quelques firmes intégrées oligopolistiques : EuropaCorp (la société de production de Luc Besson), Gaumont, UGC ou encore Pathé. Ces firmes sont presque des abonnées aux subventions publiques : huit des dix principaux bénéficiaires du soutien automatique en 2005 faisaient partie des récipiendaires en 2004 et cinq l'étaient déjà en 1995. Cette concentration et cette constance de la manne publique sur les firmes les plus puissantes du secteur, révèlent combien la politique cinématographique française est en porte-à-faux par rapport à l'objectif culturel affiché.

Le calcul détaillé des taux de subvention pour Gaumont et EuropaCorp confirme la capture de la politique française par ces firmes bien insérées dans les circuits commerciaux, français et internationaux. En 2002, l'assistance directe ou indirecte représente 48 % de la valeur ajoutée produite par EuropaCorp, 46 % de celle produite par Gaumont - en clair, près de la moitié de ce que produisent ces firmes vient de ressources administrées. Les films de la Gaumont et d'EuropaCorp ont bénéficié respectivement de 9,1 millions d'euros et de 10 millions d'euros de soutien automatique en 2002, mais ne

touchent pratiquement aucun soutien sélectif, ce qui révèle leurs faibles prétentions culturelles.

Loin d'œuvrer pour la diversité culturelle, la politique cinématographique française actuelle amplifie des effets négatifs potentiels du marché (concentration abusive, uniformisation d'une partie de la production, clonage des œuvres américaines, etc.) alors que, si le soutien public cherchait seulement à corriger les défaillances des marchés du cinéma, à soutenir les œuvres difficiles et la qualité, il serait largement légitimé par l'analyse économique. De plus, au fil des années, le système de soutien au cinéma est devenu illisible. Les aides nouvelles se sont multipliées, se superposant et s'enchevêtrant aux dispositifs existant sans guère de rationalité. La complexité est aujourd'hui telle que peu d'acteurs de la filière savent s'ils sont des gagnants ou des perdants nets du système, ce qui renforce l'inertie en matière de réformes. La seule façon d'échapper à ce lent enlèvement est une évaluation du système de soutien actuel encore plus détaillée que celle présentée ici. Le cinéma français mérite mieux que la politique actuelle, tant du point de vue de l'efficacité économique que de la diversité culturelle. (*Fabrice Lalevée et Florence Lévy-Hartmann, chercheurs au Groupe d'économie mondiale de Sciences Po*)

Le Monde, 6 juin 2006

► **Le nombre d'entrées des films d'animation** a triplé depuis 1997, passant de 6,7 millions à 18 millions et dépassant, depuis trois ans, 10 % de part de marché. Le record a été atteint en 2004, en nombre d'entrées (25 millions), comme en recettes (136 millions d'euros) grâce aux succès de *Shrek 2* et des *Indestructibles*.

En 2006, le cap des 20 millions d'entrées devrait à nouveau être franchi en France, selon une enquête menée par le CNC et le Syndicat des producteurs de films d'animation.

Les films américains représentent trois quarts des entrées de l'animation en 2000-2005, devant le Japon (9 %), la France (8 %) et le reste de l'Europe (8 %). Pour la première fois en 2005, huit longs métrages français d'animation ont été agréés par le CNC et ont attiré 2,7 millions de spectateurs.

D'une manière générale, les devis augmentent : sur 12 films agréés en 2004 et 2005, cinq ont un devis supérieur à 7 millions d'euros et deux sont au-dessus de 15 millions. Et les films d'animation sortent, comme les autres, en un nombre de copies de plus en plus élevé : plus 58 % entre 2000 et 2005.

L'étude met en lumière le redémarrage « d'une industrie fragilisée par une crise brutale entre 2001 et 2004 », notamment grâce aux politiques de relance qui passent par un recours au crédit d'impôt, la part plus importante des

financements issus du marché hexagonal ou encore l'influence grandissante des auteurs, des scénaristes et des réalisateurs français. Toutefois, la moitié des financements proviennent du marché international.

« La situation du long métrage français d'animation s'inscrit dans un marché extrêmement porteur, mais très concurrentiel », affirme l'étude, qui souligne, optimiste, que « l'industrie française est parvenue à relever son premier défi, celui d'exister dans les salles avec une offre régulière de films ». Pour continuer son développement, elle devra trouver « les financements nécessaires ». Une problématique somme toute très commune à tout le cinéma français. *(Nicole Vulser)*

Le Monde, 14 juin 2006

► Crise de croissance à la Cinémathèque

La Cinémathèque française se remet de son premier mouvement de grève depuis vingt ans. La crise, liée à une mésentente, somme toute banale, entre une salariée et sa chef de service a déclenché un mouvement dont la radicalité a surpris. Elle a dévoilé, par ricochet, les inquiétudes sur la difficile mise en place de la fusion entre la Cinémathèque et la BiFi, prévue sur le papier en janvier 2007.

La Cinémathèque devrait voir ses effectifs gonfler de près de 70 employés, qui s'ajouteront aux 110 actuels. Les syndicats et les représentants des salariés ont peur d'une réduction des effectifs. Serge Toubiana, le directeur de la Cinémathèque, écarte totalement une telle hypothèse : « Les métiers exercés par la Cinémathèque et la BiFi sont globalement complémentaires, et il n'est pas du tout envisagé de supprimer des postes. »

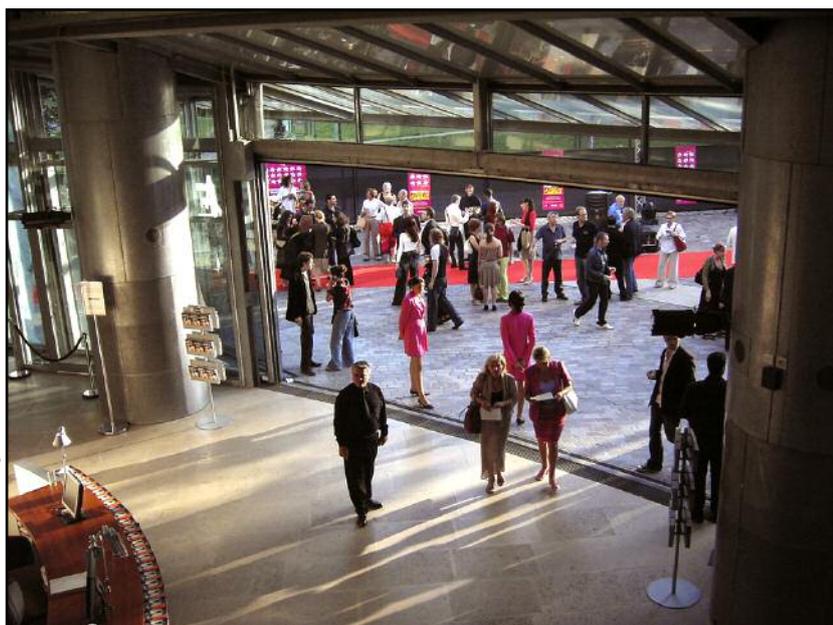


Photo Jean-Noël Ferragut

Derniers rayons de soleil à la Cinémathèque française lors de la réception donnée à l'occasion de la Fête du cinéma

La Cinémathèque a réussi la première étape de sa métamorphose : son déménagement, fin septembre 2005, rue de Bercy. Ce changement s'est accompagné d'une forte augmentation de ses activités et d'un accroissement de ses publics. Le lieu a attiré 350 000 visiteurs en neuf mois. Avant de déménager, on comptait 115 000 spectateurs par an. Ce pari d'élargir la base de la fréquentation grâce à des expositions temporaires a fonctionné en un temps record [...] *(Nicole Vulser)*

Le Monde, 22 juin 2006

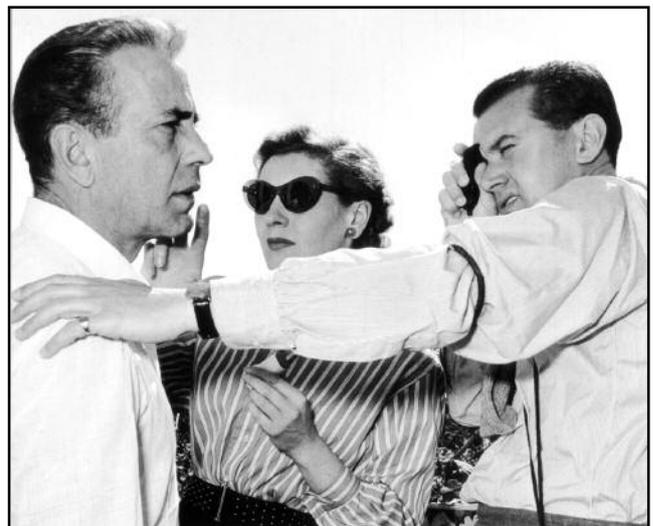
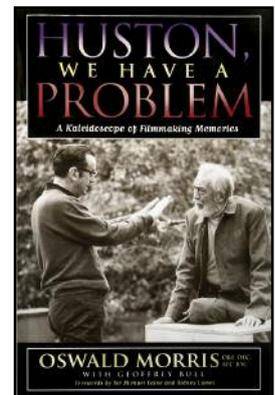
► *Huston, We Have a Problem – A Kaleidoscope of Filmmaking Memories*, Oswald Morris et Geoffrey Bull, (Scarecrow Press, Filmmakers Series N° 124 / 2006) par Marc Salomon

Le célèbre chef opérateur britannique Oswald Morris, oscarisé en 1971 pour *Un violon sur le toit* (Norman Jewison), vient de publier son autobiographie sous un titre ironique qui pastiche le message d'alerte lancé par l'équipage d'Apollo 13, en avril 1970 : *Houston, we have a problem!*

Ossie Morris revient d'abord sur ses débuts avant-guerre aux studios de Wembley, dès 1932, et sur ses années d'apprentissage aux côtés d'opérateurs comme Eric Cross, Otto Kanturek et Ronald Neame. La déclaration de guerre le voit intégrer la RAF où il suivra une formation de pilote de bombardier. Il servira six ans durant, multipliant les raids au-dessus de la France (en octobre 1942 il bombarde une usine de roulement à billes au Creusot) et de l'Allemagne aux commandes de son "Lancaster" avant d'être muté dans le transport et de voler vers l'Afrique du Nord aux commandes d'un "Albemarle" puis d'un DC3 "Dakota". Après un tour du monde avec Lord Alanbrooke d'octobre à décembre 1945, Morris est démobilisé et rejoint les studios malgré un palmarès impressionnant (il totalise 2 600 heures de vol) et l'offre alléchante de la RAF.

Morris travaille alors comme cadreur avec les chefs opérateurs Wilkie Cooper, Ronald Neame et Guy Green jusqu'à ce qu'en 1949, Ronald Neame, passé à la réalisation, lui donne sa première chance comme directeur de la photographie. Plutôt que la chronologie, Morris préfère aborder sa carrière par réalisateur : Ronald Neame (6 films), Carol Reed (3 films), John Huston (8 films) et Sidney Lumet (4 films) auxquels viendront s'ajouter des collaborations plus ponctuelles avec René Clément, Tony Richardson, Stanley Kubrick, Martin Ritt... Ce qui oblige le lecteur à quelques allers et retours dans le temps.

Il ressort de la lecture de cet ouvrage – riche de souvenirs professionnels et personnels, de rencontres et d'anecdotes – que la première partie de sa carrière reste la plus variée et la plus originale : du Technicolor "pastel" de *Moulin Rouge* (à grand renfort de brume et de filtre Fog) à l'approche néo-réaliste de René Clément (*Monsieur Ripois*), des couleurs brillantes de *Beau Brummell* (un des premiers films anglais en Eastmancolor) au gros travail de laboratoire pour obtenir un rendu proche des eaux-fortes (*Moby Dick*, tiré à partir d'un master aux couleurs désaturées et un master noir et blanc), Ossie Morris a toujours fait preuve d'une technique irréprochable, à la fois classique dans son inspiration et inventive dans les moyens techniques mis en œuvre au cas par cas. A partir du milieu des



Humphrey Bogart, Conie Reeve et Ossie Morris sur le tournage de *Plus fort que le Diable* de John Huston, 1953, dans *Out Standing Stills*, édité par nos amis de la BSC

années 1960 sa filmographie égrène les adaptations théâtrales (*La Mégère apprivoisée*) et les adaptations de succès à Broadway hautes en couleurs et riches en kW (*Oliver*, *Scrooge*, *Un violon sur le toit*, *Equus*, *The Wiz*), période qui lui rapporte néanmoins ses trois nominations aux Oscars. Deux grands films émergent pourtant : *L'Espion qui venait du froid* (Martin Ritt), « un des plus beaux films en noir et blanc que l'on puisse voir » déclarait Roger Deakins et *L'Homme qui voulut être roi* (John Huston).

Cinq pages expéditives et cinglantes sur Kubrick (*Lolita*) dans lesquelles Morris décrit ses rapports orageux. Il s'appliqua à maintenir contre vents et marées le style voulu par Kubrick : s'inspirer de l'esthétique des films MGM des années 1930 (Morris parvient à récupérer des diffuseurs Scheibe qu'utilisaient les opérateurs MGM) et faire en sorte que les sources de lumière " claquent " (fenêtres, lampes).

« Il semblait dépourvu de toute courtoisie parce que je ne l'ai jamais entendu dire une seule fois « S'il vous plait » ou « Merci ». Mais d'ajouter : « Bien que ce fut une relation de travail difficile, j'ai essayé d'être tolérant avec son comportement capricieux parce que j'admirais beaucoup son énergie et son intelligence. »

Enfin, un long chapitre au vitriol rapporte ses démêlés avec David O. Selznick et ses légendaires " Mémos ". Morris fut d'abord appelé par le producteur afin d'assurer les gros plans de Jennifer Jones dans *Station Terminus* (Vittorio De Sica en 1952) puis sur *L'Adieu aux armes* de Charles Vidor en 1957. Exaspéré par les critiques de Selznick, Morris finira par jeter l'éponge, laissant à Piero Portalupi le soin de finir le film. Cependant, un des Mémos de Selznick qui scella leur rupture (Mémo reproduit dans le livre) nous semble résumer assez justement toutes les qualités et les " limites " du travail de Morris : « Tous les autres opérateurs avec lesquels j'ai travaillé, y compris Toland et Joe August, prenaient tellement moins de temps à éclairer et obtenaient de très beaux effets, parce qu'ils éclairaient ce qu'il fallait voir dans la scène, et c'est tout. Votre méthode semble consister à éclairer tout le décor, ce que l'on veut voir et ce que l'on veut ne pas voir, et ensuite à modifier cela en mettant un peu plus de lumière sur ce que l'on veut accentuer. Le résultat c'est que l'on obtient une lumière d'ambiance partout, nous n'obtenons pas l'atmosphère recherchée, non plus le modelé sur les visages, les acteurs ne ressortent pas si bien et nous n'avons pas d'effets non plus. »*

On peut regretter, mais c'est le cas de bien des autobiographies d'opérateurs, que l'auteur ne s'attarde pas plus sur son propre travail – Ossie Morris s'était déjà expliqué quant à certains de ses choix techniques dans les quelques entretiens qu'il a donnés depuis les années 1970 dans les revues anglo-saxonnes – préférant se faire le rapporteur privilégié des tournages auxquels il a collaboré : conditions de production, rapports avec les interprètes et les

***NB:**

On notera au passage que Selznick, grand pourfendeur d'opérateurs, se contredit lui-même puisqu'en 1939 il rédigeait le Mémo suivant à l'attention de Lee Garmes avant de le renvoyer du plateau d'Autant en emporte le vent : « Nous ne pouvons simplement plus tolérer une image aussi sombre qui pourrait désorienter le public et, si l'on ne peut avoir une lumière à effet sans éviter ce risque, il faut oublier les effets et tout éclairer comme un documentaire. Si l'on ne peut obtenir l'art et la clarté, oublions l'art » !!!

réalisateurs, le tout ponctué par les joies et les peines de sa vie personnelle. Il conclut en émettant des réserves sur les évolutions techniques actuelles, cette ère du numérique qui lui fait peur : « Je suis heureux d'être trop âgé pour que cela me concerne. »

(Lire en annexe une filmographie sélective établie par Marc Salomon, NDLR)

► **Pour nombre d'entre nous**, l'heure des vacances d'été va bientôt sonner. C'est un temps connu de tous comme un moment privilégié pour les amoureux de la lecture. L'éternelle question est de savoir ce que l'on va bien pouvoir emmener avec soi sur le sable chaud ! L'un des rôles de l'AFC, et elle n'en est pas peu fière, est de sortir tout un chacun de ce grave embarras...

Période d'été rime, ou ne rime pas c'est selon, avec soulagement pour les élèves diplômés des écoles de cinéma ayant bûché pendant de longs mois sur leur mémoire de fin d'études...

Merci à Francine Lévy, maître de conférence Arts plastiques et Sciences de l'art à l'ENS Louis-Lumière, d'avoir pensé à nous en nous recommandant le mémoire de Charlie Lenormand, étudiant fraîchement sorti de l'école, qui s'est donné pour tâche de traiter " Du grain au bruit : vers une sensitométrie numérique appliquée ", histoire de joindre l'utile à l'agréable. Précisons que ce mémoire a été dirigé par Alain Delhaise, professeur à l'école, et Philippe Valognes, responsable technique à Panavision-Alga-Techno. N'ayant pas encore lu cet imposant travail de 170 pages, bientôt consultable au bureau de l'AFC, essayons de le présenter succinctement.

Charlie s'est donné pour but de « transposer le savoir-faire argentique au support numérique en recadrant les paramètres essentiels de la prise de vues », partant du constat qu'un des rôles de l'opérateur est d'utiliser les dits paramètres, tels la sous-ex' ou la surexposition, la granularité et la colorimétrie que ces dernières induisent, et j'en passe, à des fins artistiques.

Dans son introduction, il prévient que son « objectif n'est pas de convaincre d'éventuels praticiens toujours réticents à la prise de vues numérique, mais d'essayer d'offrir les outils pratiques à ceux qui en feraient la démarche, leur permettant d'adapter le plus simplement possible leurs habitudes de travail ». Pour qui souhaiteraient connaître le sommaire de ce mémoire, nous le mettrons en ligne avec cette Lettre début juillet sur le site de l'AFC.*

Pour conclure son travail de la manière dont on affectionne particulièrement qu'un mémoire se termine, Charlie renvoie la balle dans le camp des futurs " mémorants ". Avouant que par manque de temps il n'a pu s'y consacrer, il lance des pistes pour qui voudrait étudier « l'influence du contraste sur le bruit apparent de l'image », « pousser l'étude physiologique concernant l'influence du bruit et de ses effets d'un point de vue psychosensoriel » ou « comparer dans

Biographies

*Le livre d'Ossie Morris
Huston, We Have a Problem
vient s'ajouter à la liste
désormais conséquente des
(auto)biographies
d'opérateurs britanniques.*
- Jack Cardiff :
Magic Hour &
Conversations With J.
Cardiff
- Christopher Challis : `
Are They Really So Awful ?
- Alan Hume :
A Life Through the Lens
- Walter Lassaly :
Itinerant Cameraman
- Ronald Neame :
Straight from the Horse's
Mouth
- Freddie Young :
Seventy Light Years.
(Marc Salomon)

**Vous trouverez
également sur le site
d'autres titres de mémoires
rédigés par les étudiants
de la promotion 2006 de
l'ENSL.*

ce sens le grain et le bruit de manière à pouvoir s'assurer que nos considérations actuelles sur les qualités intrinsèques de chacun des supports ne restent plus seulement culturelles ».

Laissant le mot de la fin à notre confrère Ricardo Aronovich : « Une chose est certaine, il s'agit moins de moyens techniques que d'un problème artistique, car la quantité de pixels qu'il y aura sur l'écran importe peu au public. Ce qui importe, c'est la qualité du film fini, sa qualité artistique comme son contenu et la manière dont on " expose une histoire " ». (*Jean-Noël Ferragut*)

► **ICG Magazine**, qui nous arrive des Etats-Unis avec, au mieux, deux mois de décalage, publie dans son numéro de mai 2006 un encart spécial concocté par Pauline Rogers, " The Art and Craft of the Camera Operator " (L'art et le métier de l'opérateur à la caméra). Ce dossier met en lumière l'histoire et le rôle du cadreur sur un plateau de cinéma depuis le muet jusqu'à l'ère " numérique ".

Dans une deuxième partie, trois vétérans de l'art du cadre, Mitch Dubin, Scott Sakamoto et Paul Babin, SOC, s'entretiennent avec David Geffner d'ICG et ouvrent quelques perspectives sur ce qu'ils considèrent comme le plus important et le plus instinctif dans la pratique de leur métier.

Dans ce même numéro d' *ICG Magazine*, Pauline Rogers poursuit une série d'articles intitulés " Under the Influence ", série ayant débuté en juillet 2005, dans lesquels des directeurs de la photographie les plus divers rendent hommage à ceux de leurs confrères, cinéastes ou photographes, qui ont inspiré leur travail de création visuelle.

sommaire

| | |
|---------------------------------|------|
| imago | p.1 |
| in memoriam | p.6 |
| billet d'humeur | p.7 |
| festivals | p.8 |
| technique | p.12 |
| ça et là | p.14 |
| film en avant-première | p.18 |
| films AFC sur les écrans | p.19 |
| le CNC | p.26 |
| nos associés | p.27 |
| revue de presse | p.28 |
| côté lecture | p.33 |

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