

n° 158
oct. 2006

La Lettre



Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne  IMAGO

Nous étions, Sven Nykvist
et moi-même, tous les deux
fascinés par la nature de la
lumière.

Lumière douce, lumière
menaçante, lumière de rêve,
lumière vivante, mais aussi
lumière mourante, pure,
ouatée, brûlante, violente,
crue, imprévisible, décli-
nante, lumière de printemps
entrant par la fenêtre,
lumière dirigée, lumière
tamisée, sensuelle, agres-
sive, imperceptible, néfaste,
pacifique, apaisante.
Lumière.

Ingmar Bergman, *Images*

éditorial

► **Editorial** par Jean-Jacques Bouhon, Rémy Chevrin,
Jean-Noël Ferragut, Eric Guichard

Lors du dernier Festival de Cannes, nous avons lancé
l'idée de créer durant l'édition 2007, année de son 60^e
anniversaire, un Pavillon international de l'image.

Manifester notre présence à Cannes de manière visible
et pérenne est, en effet, une nécessité absolue. 2007 sera
l'année ou jamais de montrer que l'image a toute sa place
au sein du Festival et que l'ensemble de l'AFC, actifs et
associés réunis, regroupe des acteurs incontournables
du cinéma français.

A Cannes, il n'existe pas de lieu où nos membres associés
pourraient se retrouver, rencontrer les directeurs de
la photo, échanger des informations. Il n'y a pas, non
plus, de structure capable d'accueillir les professionnels
de l'image venant de l'étranger, ni d'organiser des
débats entre réalisateurs, gens d'image et partenaires
techniques. Le Festival ne peut se permettre d'oublier les
structures et les hommes qui font que les films existent.
C'est pourquoi, le Conseil d'administration de l'AFC,
réuni le 8 septembre 2006, a décidé de prendre le risque
de réserver pour le prochain Festival un espace à La
Pantiero ainsi qu'un certain nombre de chambres
capables d'accueillir des invités directeurs de la photo.
Cette décision, prise à l'unanimité, prouve à quel point
nous souhaitons la création de ce Pavillon, dont nous
avons bien conscience que c'est un projet ambitieux.
Régulièrement, depuis que l'AFC existe, nous avons
tenté plusieurs aventures. Le Micro Salon en est
certainement la plus belle réussite et la confiance que
nous accordent nos partenaires nous honore, car elle
nous permet d'envisager d'aller de l'avant. Le Pavillon
international de l'image est un nouveau pari auquel
nous croyons avec force.

Vous pouvez imaginer que nos questionnements sont
nombreux sur les moyens de faire vivre cet espace mais,
si nous ne nous engageons pas dès aujourd'hui dans la
première étape de ce projet, toutes nos interrogations
resteront sans réponses.

C'est un combat qui fait appel à des rêves, mais réclame surtout des volontés, des énergies.

Nous sommes aujourd'hui 100 membres actifs et 50 membres associés ! Alors, y a-t-il quelque chose de plus stimulant que de penser que nous pouvons réussir tous ensemble ?

► **L'AFC est heureuse de compter trois nouveaux membres actifs** qu'elle accueille chaleureusement : Thomas Hardmeier, Philippe Piffeteau et Philippe Van Leeuw.

Alain Choquart et Eric Guichard nous présentent respectivement aujourd'hui Philippe Van Leeuw et Philippe Piffeteau. Thomas Hardmeier sera présenté par ses parrains dans une prochaine Lettre. Nous souhaitons à tous les trois la bienvenue.

► **Philippe Van Leeuw** *par Alain Choquart*

Philippe m'a appelé il y a quelques mois. Nous ne nous connaissions pas. Nous nous étions à peine croisés lors du tournage d'une série que je réalisais en "parallèle " avec Patrick Grandperret dont Philippe était à cette occasion l'opérateur.

Son appel m'a surpris. Philippe souhaitait avec une grande sincérité être membre de l'AFC et me demandait si j'accepterais de le parrainer. J'avais en mémoire son travail de lumière et de cadre sur *La Vie de Jésus* de Bruno Dumont. Il m'a parlé de son travail, des autres films, dont le dernier qu'il achevait et qui lui semblait à nouveau le plus important. Un peu gêné, je l'avoue, je lui proposai plusieurs rencontres sur les quelques mois à venir, pour se connaître et pouvoir endosser en toute sincérité mon rôle de " parrain ".

J'ai découvert un homme extrêmement calme et posé, passionné par le cinéma et abordant son métier de directeur de la photo avec un grand professionnalisme et surtout un total engagement auprès du metteur en scène. D'où sa déception - que beaucoup ressentent - de la fin de sa collaboration avec Bruno Dumont après plusieurs années de complicité. Il y a développé une recherche de simplification de l'image à travers une sobriété qui s'appuie sur un très précis travail de préparation et de repérages, dont trop de films au budget " fragile " méprisent l'importance.

La Vie de Jésus, entre autres récompenses, avait obtenu le prix Jean Vigo dont on sait qu'il couronne un cinéma dans lequel on retrouve très souvent ce

caractère propre aux équipes soudées et créatives.

Et je ne suis guère étonné lorsque Philippe me téléphone quelques jours après notre premier " entretien " pour m'annoncer que le prix Jean Vigo 2006 vient d'être attribué au *Dernier des fous* de Laurent Achard, dont il a signé l'image.

Après ces quelques rencontres, e mails et conversations téléphoniques, je me suis senti assez fier que Philippe me demande de le parrainer.

Il est depuis venu à plusieurs avant-premières de l'AFC et m'a communiqué son enthousiasme à échanger, rencontrer, envisager...

Philippe, par modestie plus que par timidité, m'a avoué qu'il saurait « rester à une place d'observateur » dans un premier temps. Qu'il n'en soit rien ! Espérons une très prochaine avant-première du dernier prix Jean Vigo.

► **Reconnaissance** par *Philippe Van Leeuw*

J'avoue que ce n'est pas sans fierté que j'ai appris mon admission au sein de l'AFC et que j'ai aussitôt ajouté les trois lettres à mon en-tête de lettre. Je vous remercie de m'accueillir dans cette association que j'ai toujours considérée comme un pôle d'excellence animé de l'esprit du compagnonnage. Et c'est en ce que ma démarche avait de différent par rapport à la pratique habituelle et que vous avez acceptée, que je trouve la plus grande satisfaction.

C'est vrai que je n'ai pas bénéficié du soutien d'un opérateur qui m'aurait aidé à progresser d'échelon en échelon vers le métier de chef opérateur jusqu'à me présenter à vous. J'ai avancé de manière un peu solitaire et aventureuse dans ce métier où l'on n'a pas le droit à l'erreur. Avec bonheur puisque j'ai désormais, vous m'en donnez le sentiment aujourd'hui, bien accompli mon travail.

Je pense malgré tout avoir fait jusqu'ici tout ce qu'il m'était possible de faire seul. Pour progresser, j'ai compris qu'il fallait que je rompe avec mes habitudes solitaires et que je puisse chercher appui et conseil auprès de ceux que je respecte et admire. Je vous suis donc reconnaissant de l'accueil que vous me faites et je tâcherai de vous le prouver par mon action au sein de l'AFC.

Je tiens également à remercier Alain Choquart qui a accepté de soutenir ma candidature dans un esprit d'ouverture et d'amitié que j'ai trouvé tout à fait exemplaire, et Jean-Marc Fabre bien sûr sans qui cela n'aurait pas été possible.

► **Philippe Piffeteau** par *Eric Guichard*

Quand Philippe m'a appelé pour me demander si je pouvais parrainer son entrée à l'AFC, ce fut un grand plaisir de parler ensemble de la reconnaissance et du rôle implicite de notre association, de la nécessité et de son envie de participer aux actions et au travail que l'AFC mène au fil des ans pour la reconnaissance et l'avenir de notre métier de directeur de la photographie.

Notez leurs coordonnées

Philippe Piffeteau

31 rue Bayen

75017 Paris

Tél. : 08 72 55 57 00

Mobile : 06 07 79 20 21

Courriel : pifeto@free.fr

Sire Internet :

www.piffeteau.com

Philippe Van Leeuw

8 rue Fessart

75019 Paris

Tél. et fax :

01 42 40 58 89

Mobile : 06 62 37 66 68

Courriel :

philippe.vanleeuw@free.fr

Philippe, comme beaucoup d'entre nous, a suivi un cursus classique.

Tourné au début de sa carrière vers la publicité, il est assistant de nombreux opérateurs que je ne peux citer tous, Tonino Delli Colli, Ennio Guarnieri, Gerry Fisher, Eric Dumage, Tetsuo Nagata... et tant d'autres.

Et c'est donc naturellement que Philippe continue sur la voie de la publicité, mais alors en tant que directeur de la photo.

De ces films courts, on note déjà qu'il aime plus à raconter " des petites histoires " et à photographier les acteurs qu'à filmer les produits publicitaires.

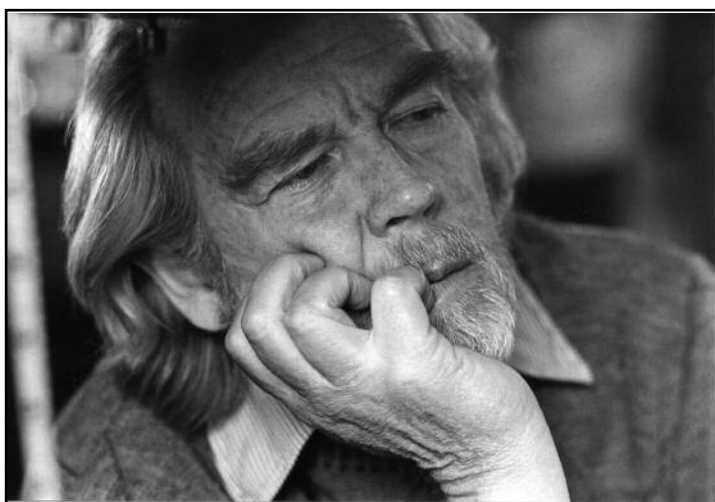
Cette passion pour le jeu d'acteurs et les histoires sera déterminante lors de sa rencontre avec Philippe Pollet-Villard, réalisateur et auteur de romans (*L'homme qui marchait avec une balle dans la tête*) qui lui confie la caméra de son premier long métrage *Jacqueline dans ma vitrine*.

Puis Luc Besson et Ariel Zeitoun lui font confiance pour *Yamakasi*, film d'action pure, tandis que James Huth, après avoir rencontré plusieurs directeurs photo, lui confie l'image d'un Ovni cinématographique nommé *Brice de Nice*.

Mais ce que Philippe apprécie par-dessus tout, ce sont finalement ces films d'auteurs comme le film d'Anne Fassio *Je déteste les enfants des autres* qui exprime son désir de cinéma : acteurs et histoires.

Alors cher Philippe, bienvenue à l'AFC et bonne chance à toi pour continuer à filmer et à venir nous présenter aux avant-premières de notre association de " longues histoires "...

Bien amicalement.



Sven Nykvist sur le tournage d'*Un amour de Swann* de Volker Schlöndorff en 1983

► **Sven Nykvist, directeur de la photographie**

suédois, est mort à Stockholm le 20 septembre dernier. Il était âgé de 83 ans.

Quel plus bel hommage peut-on rendre à Sven Nykvist sinon de reproduire ces propos extraits des mémoires d'Ingmar Bergman, *Images* : « Si parfois mon travail de cinéaste me manque, c'est seulement pour ma collaboration avec Sven ».

En effet, on ne peut dissocier le nom de Sven Nykvist de celui du réalisateur Ingmar

Bergman, son compatriote, avec qui il a travaillé pendant près d'un quart de siècle, tournant vingt films avec lui.

Tout en gardant à l'esprit les visages d'un noir et blanc lumineux et profond de leurs premières collaborations, des films comme *Cris et chuchotements* ou *Fanny et Alexandre*, pour lesquels deux Oscars de la meilleure photographie lui ont été attribués, resteront gravés dans nos mémoires pour la richesse du rendu des carnations et le travail de la lumière. Cette lumière dont la nature demeurait pour les deux hommes un perpétuel objet de fascination.

On ne saurait non plus passer sous silence quelques-uns des réalisateurs aux films desquels Sven Nykvist a apporté sa lumineuse contribution : Louis Malle, Roman Polanski, Bob Rafelson, Peter Brook, Volker Schlöndorff, Bob Fosse, Alan J. Pakula, Andreï Tarkovski, Philip Kaufman, Woody Allen, Lasse Hallström...

► **Sven Nykvist** par *Dominique Le Rigoleur*

J'ai rencontré Sven sur *Un amour de Swann* de Volker Schlöndorff en 1983. J'ai reçu cette rencontre comme un grand cadeau dont le cinéma nous réserve parfois la surprise. Comme Bertolucci avec Storaro, Truffaut avec Nestor Almendros, Bergman et tous ses films semblaient être en toile de fond derrière Sven. C'était plus qu'une personne qu'on rencontrait.

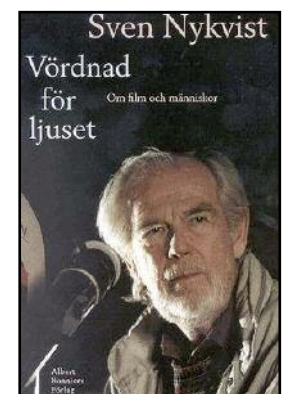


Sven Nykvist, assis, Dominique Le Rigoleur et Arthur Cloquet sur le tournage d'*Un amour de Swann* de Volker Schlöndorff

Ce fut pour moi une des expériences les plus merveilleuses et enrichissantes de ma vie. Sven voulait que le cadreur fasse ses zooms lui-même. C'est la première question qu'il m'a posée : « Faites-vous les zooms vous-même ? » A l'époque, le zoom était plutôt mal vu et la question m'a surprise. Sur le tournage, Sven m'a appris, pendant les travellings, à parfois démarrer en très gros plan sur un canapé ou une bougie, pour terminer de fil en aiguille sur le plan large d'un salon rempli de cent personnes, le tout en mouvement, comme en musique. Cela a beaucoup servi par la suite. Cela donnait une grande légèreté à la caméra.

J'aimais beaucoup Sven, et son beau visage grave, qui essayait, malgré la violence de celles-ci, en bon fils de pasteur, de retenir toutes ses émotions. Je suis bien triste.

Sur ce film, une belle brochette d'assistants : Arthur Cloquet, Guillaume Schiffman et Nils Tavernier.



Sven Nykvist est l'auteur d'un ouvrage en suédois quasiment introuvable dont la traduction devrait faire partie des tâches urgentes d'un éditeur bien inspiré...

Nous publierons
dans la prochaine Lettre
deux témoignages évo-
quant la mémoire de Sven
Nykvist, l'un de François
Catonné, l'autre d'Henri
Colomer, réalisateur, qui
l'a côtoyé lors d'un stage
effectué à ses côtés.

► **Le scénariste Gérard Brach** est mort d'un cancer, samedi 9 septembre, dans un hôpital parisien. Il était âgé de 79 ans. Né le 23 juillet 1927, d'origine bretonne, Gérard Brach s'abreuve de lectures lorsque, atteint de tuberculose, il doit rester cinq ans dans un sanatorium, où il rencontre Benjamin Péret, qui lui fait connaître André Breton. Féru de surréalisme, Brach réalise une série de dessins inspirés des *Chants de Maldoror* de Lautréamont, les porte à une galerie de la rive gauche qui les égare. Ses rêves artistiques s'effondrent, il devient assistant de production dans les années 1950, puis attaché de presse pour la Twentieth Century Fox. Séduit par son imagination et par son goût du fantastique, Roman Polanski lui demande d'écrire le scénario de son court métrage *La Rivière de diamants*. Amis et complices, les deux hommes collaboreront ensemble pour *Répulsion*, *Cul de sac*, *Le Bal des vampires*, *Quoi ?*, *Le Locataire*, *Tess*, *Pirates*, *Frantic*, *Lunes de fiel*.

On a fait des univers clos la marque de fabrique de Roman Polanski, mais c'était d'abord celle de Gérard Brach, agoraphobe, qui vécut plusieurs années enfermé dans son appartement.

Il a aussi travaillé pour Claude Berri (*Le Vieil homme et l'enfant*, *Jean de Florette* et *Manon des sources* d'après Marcel Pagnol, César du meilleur scénario), pour Bertrand Blier (*La Femme de mon pote*), Pierre-William Glenn (*Les Enragés*), Eric Rochant (*Anna Oz*). Ainsi que pour Marco Ferreri (*Rêve de singe*, *Pipicacadodo*), Jean-Jacques Annaud (*La Guerre du feu*, César du meilleur scénario, *Le Nom de la rose* d'après Umberto Eco, *L'Ours*, et *L'Amant* d'après Marguerite Duras), Michelangelo Antonioni (*Identification d'une femme*), Andréï Konchalovsky (*Maria's Lovers*), Otar Iosseliani (*Les Favoris de la lune*), Roland Joffé (*La Cité de la joie*).

Gérard Brach avait lui-même réalisé deux films, *La Maison* et *Le Bateau sur l'herbe*, tous deux marqués par son goût des personnages cocasses et des situations saugrenues. (*Jean-Luc Douin, Le Monde, 13 septembre 2006*)

► **Jimmy Glasberg, Roger Ikhlef et Jean-Louis Langlois** exposent des PUM à Beaubourg les 6, 7 et 8 octobre dans le cadre du Pocket Festival.

« La répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui le contemple. »

David Hume, *Traité de la nature humaine*, 1739.

Manifeste PUM

Le PUM est un plan-séquence réalisé avec une caméra poing ⁽¹⁾, une caméra

numérique de poche, le plus souvent un appareil photo à carte mémoire ou un téléphone portable.

L'action de "PUMer" est la réponse ludique au stimulus lié à une pulsion filmique, pulsion filmique qui pousse le filmeur à agir instantanément face à une scène du réel qui se déroule devant lui, établissant alors " le jeu du je ou le je du jeu ". Le PUM est une entité filmique à l'état brut, c'est-à-dire sans montage ni son additif. Les travellings sont effectués par déplacement du corps, non par travelling optique. Enfin, le PUM est un plan-séquence qui s'expose en boucle. C'est la recherche d'un moment de grâce soumis à l'épreuve de la répétition qui donne au PUM son authenticité.

Le PUM est esthétique, politique et éthique⁽²⁾.

Il a pour but de faire prendre conscience à tous, des valeurs fondamentales de l'acte de filmer et de redonner ainsi du sens à cet acte.

(1) La caméra poing : une caméra poing se tient à la main – à bout de bras – et à distance de l'œil. Le regard n'est donc pas barré par l'outil, ce qui entraîne une complicité particulière entre filmeur et filmé. La caméra devient alors média de l'émotion.

(2) Le PUMiste : Il a pour éthique le respect d'autrui et s'interdit de nuire. Il se démarque radicalement du mouvement pervers dit " Happy slapping ", issu des pays anglo-saxons et qui consiste à mettre en scène des agressions.

► « **Photographier, c'est retenir son souffle** quand toutes nos facultés se conjuguent devant la réalité fuyante... Photographier : c'est mettre sur la même ligne de mire la tête, l'œil et le cœur. C'est une façon de vivre. »

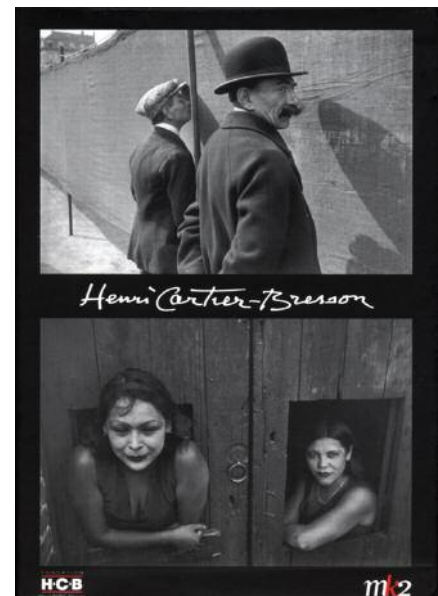
Ces quelques mots du photographe Henri Cartier-Bresson viennent en introduction d'un livret illustré accompagnant un coffret de deux DVD consacré au photographe et édité par MK2 et la Fondation Henri Cartier-Bresson. Le premier DVD contient cinq films tournés par celui-ci entre 1937 et 1970 : *Victoire de la vie*, *L'Espagne vivra*, *Le Retour*, *Impressions de Californie* et *Southern Exposures*. Le second DVD regroupe plusieurs documentaires dont HCB est le sujet : *Une journée dans l'atelier d'Henri Cartier-Bresson* (2005), *Henri Cartier-Bresson, Biographie d'un regard* (2003), *Contacts : Henri Cartier-Bresson* (1994), *Ecrire contre l'oubli : lettre à Mamadou Bâ* (1991), *Flagrants délits* (1967), *Henri Cartier-Bresson : L'aventure moderne* (1962).

Vous trouverez informations ou comment commander ce coffret sur le site www.mk2.com.

ça et là

Quelques acronymes de PUM

Pulsion Ultra Minimaliste
Pratique Ultra Maniaque
Panorama Universel Mouvant
Praxis Unique Machinale
Protocole Urgent Mélancolique
Petite Unité Mordante
Paris Urbain Métropolitain
Pour Un Machin
Pour Une Machine
Polémique Ultravide Même
Provocation Urticante Maligne
Papa Ulcère Maman
Paradis Utérin Maternel
Père Ubu Miraculé
Perdu Une Mirabelle
Psychanalyser Un Monstre
Pratique Ultra Maniaque
Prendre Un Modèle...



Avoir

Le Scrapbook d'Henri Cartier-Bresson à la Fondation Cartier-Bresson, 2 impasse Lebouis, Paris 14^e

► **Il était une fois Walt Disney** Aux sources de l'art des studios Disney

Pour Bruno Girveau, auteur du catalogue de l'exposition qui se tient actuellement au Grand Palais, Walt Disney « est à ranger parmi les figures les plus importantes du cinéma et plus largement de l'art du XX^{ème} siècle ».

Attentif à l'histoire de l'image animée (Eadweard Muybridge, Emile Reynaud), Walt Disney s'est, dès les années 1920, attaché à maîtriser les techniques du dessin animé. Autodidacte, sa curiosité l'a poussé à s'intéresser à toute forme

d'art, du Moyen Age gothique au surréalisme, de la littérature au cinéma.

Lorsque l'activité de ses studios a dépassé ses capacités personnelles, il a eu l'intelligence de recruter des artistes venus le plus souvent d'Europe, apportant avec eux la maîtrise technique de leur art et l'héritage artistique de leur pays respectif : le Suisse Albert Hurter, le Suédois Gustaf Tenggren, le Danois Kay Nielsen, le Hongrois Ferdinand Horvath, l'Irlandais David Hall et l'Anglaise Sylvia Moberly-Holland.

L'exposition se propose de rapprocher les dessins originaux des studios Disney des œuvres et créations de l'art occidental qui les ont inspirés.

Ce qui procure un plaisir que l'on ne peut dissimuler lorsque l'on parcourt cette exposition, c'est en effet de découvrir, ou redécouvrir, ces grands illustrateurs qui ont été les principales sources d'inspiration des dessinateurs de Walt Disney, même si ces derniers font parfois pâle figure en regard de leurs aînés. Nous ne boudons donc pas notre plaisir de citer les principaux d'entre eux, les deux Gustave, Moreau et Doré, Arthur Rackham, Honoré Daumier, Granville, Benjamin Rabier, Ludwig Richter, Wilhem Busch, Heinrich Kley, Atilio Mussino, John Tenniel, Charles Folkard, et bien d'autres.

Exposition réservée à celles et ceux qui ont su conserver une âme d'enfant... (*Jean-Noël Ferragu*)



Le Purgatoire, Gustave Doré, 1868



Les Aventures d'Alice au Pays des Merveilles, Arthur Rackham, 1908

Il était une fois Walt Disney

Aux sources de l'art des studios Disney

Jusqu'au 15 janvier 2007

Galeries nationales du Grand Palais

Entrée square Jean Perrin, Paris 8^{ème}

► **Altermédia**, centre de ressources, de formation continue et d'accompagnement des auteurs, des réalisateurs et des techniciens du cinéma, propose un atelier emploi dont la prochaine session se déroulera du 9 octobre 2006 au 8 janvier 2007. Echelonné sur trois mois, cet atelier conventionné s'adresse à des techniciens professionnels du cinéma ou de l'audiovisuel, demandeurs d'emploi ou intermittents inscrits à l'ANPE et résidant en Ile-de-France.

Les ateliers se divisent en trois modules :

- Des ateliers animés par des professionnels qui évaluent les compétences de chacun, ce qui permet un suivi plus adapté pour chacun des postes de la fabrication d'un film : production et régie, réalisation et scripte, image, électricité, machinerie, décoration, son, montage, postproduction...
- Des journées de sensibilisation aux spécificités techniques des nouveaux outils numériques et à leurs esthétiques : caméras HD, captation de la lumière, transferts, postproduction, visites des prestataires techniques de production et postproduction franciliens, coûts, gestion et organisation de la production et de la postproduction, démonstrations... Ces rencontres esthétiques et techniques par métier s'organisent en fonction des profils de chaque participant et donc varient selon les sessions.
- Des ateliers de recherche d'emploi animés par un conseiller professionnel : méthodologie, CV, accès à Internet, centre de documentation, conseils pour la recherche d'emploi.

► **Nouveau bureau à la BSC**

Dans son édition de septembre 2006, la revue *British Cinematographer* nous apprend que nos confrères de la BSC (British Society of Cinematographers) ont récemment annoncé l'élection du nouveau bureau de leur association et de Gavin Finney, leur nouveau président, qui succède à Phil Méheux.

Les vice-présidents élus sont Joe Dunton, Alec Mills et Sue Gibson. Les membres composant le bureau sont John De Borman, Harvey Harrison, Chris Howard, Tony Imi, Nina Kellgren, Chris Seager, Tony Spratling, Mike Southon, Derek Suter, Alex Thomson, Robin Vidgeon, Nigel Walters.

Frances Russell est toujours secrétaire et trésorière de la BSC.

► **Les 16^{èmes} Rencontres cinématographiques de l'ARP** se tiendront à Dijon du 26 au 29 octobre prochain.

Organisées par l'ARP et la ville de Dijon, présidées cette année par Costa Gavras, les Rencontres réunissent plus de quatre cents professionnels venus d'Europe et des Etats-Unis. Parmi les thèmes abordés durant ces trois jours :

- Impératifs économiques et liberté de création (vendredi 27 octobre)
- Le développement de la vidéo à la demande en Europe, point d'ancrage d'un bouleversement des modes de diffusion du cinéma ? (samedi matin 28)
- Quelles règles dans la nouvelle économie du cinéma ? (samedi après-midi 28)
- Quoi de neuf du côté de la technologie ? Définir la haute définition (dimanche matin 29)

Lors de cette matinée, il s'agira de comprendre les modalités et les conséquences du développement de la haute définition dans les différents secteurs des médias

Inscription et contact

*Présélection sur dossier :
CV + lettre de motivation
Adhésion au Centre de
ressources. Sélection
après entretien individuel
et en groupe.
ateliers@altermedia.org
Tél. : 01 42 43 10 30*

Précisions

*La photographie parue
dans la Lettre de septembre
où l'on voit Patrick
Blossier pendant le tour-
nage d'Indigènes est de
Roger Arpajou.*

*Marc Salomon n'a de cesse
de dispenser ses précieux
cours sur la photographie
de cinéma à La fémis.*

audiovisuels. Qu'implique l'arrivée de la télévision haute définition ? Pour les spectateurs et les téléspectateurs que signifie « haute définition » ?

La haute définition deviendra-t-elle la nouvelle norme pour l'édition des DVD de nouvelle génération ? La diffusion en haute définition modifie-t-elle la chaîne de fabrication d'un film tourné en 35 mm ou en numérique ? A quel moment de la chaîne de fabrication cette norme doit-elle être prise en compte ? La cohabitation entre SD et HD est-elle possible ? Que deviennent les œuvres de catalogue en définition standard ? La diffusion en haute définition entraîne-t-elle une nouvelle protection des contenus ?

Au-delà d'une norme technique, la haute définition signifie-t-elle également une contrainte esthétique nouvelle pour la création cinématographique et audiovisuelle ?

Comment se traduit-elle sur les différents supports (DVD, VOD, TNT, Satellite, TV sur mobile) ? Quelle incidence la haute définition a-t-elle sur les coûts de fabrication ?

► **Que notre ami Charlie Van Damme se rassure**, et nous aussi avec lui, la rubrique *remue-méninges* n'a pas sombré entièrement dans le domaine de l'oubli, nous l'avons de nouveau rencontrée. Ou, plus exactement, Caroline Champetier nous permet qu'elle réapparaisse dans ces pages, nous ayant fait parvenir le texte que vous lirez en annexe. Jean-René Duveau, son auteur, y évoque pour nous les réflexions que lui inspire le cinéma de Bruno Dumont, après avoir vu son film *Flandres*. Il y expose sa représentation personnelle du "réel" au cinéma et revient sur la photographie d'Yves Cape.

A lire donc en annexe "L'Animalité - A propos de *Flandres*, un film de Bruno Dumont" par Jean-René Duveau.

► **Le 27^{ème} Festival international "Manaki Brothers"** s'est déroulé du 26 septembre au 1^{er} octobre 2006 à Bitola (République de Macédoine)

Organisé par la MFPA (Association macédonienne des professionnels du film), le festival "Manaki Brothers", du nom des frères Milton et Yanaki Manaki, a fêté sa 27^{ème} édition.

Cette année encore, ce festival dédié à l'image cinématographique a présenté en compétition une sélection de 12 longs métrages.

Parmi les films en compétition, deux sont photographiés par des membres de

l'AFC : *De battre mon cœur s'est arrêté* de Jacques Audiard, photographié par Stéphane Fontaine, et *The Secret Book* du réalisateur macédonien Vlado Cvetanovsky, cophotographié par Thierry Arbogast et Bruno Privat.

Le directeur de la photographie allemand Michael Ballhaus a reçu le prix spécial Golden Camera 300 couronnant l'ensemble de sa carrière cinématographique. Fabio Cianchetti, directeur de la photographie italien présidait le jury international, composé du critique britannique Martin Blaney, du réalisateur macédonien Vladimir Blazevski, du directeur de la photo autrichien Martin Gschlacht et du réalisateur serbe Srdjan Karanovic.

Une sélection de 16 courts métrages, ainsi qu'un programme de 27 films d'école étaient également présentés.

Dans le cadre du festival, des ateliers, des séminaires et des tables rondes étaient aussi organisés.

► ***Forever*** d'Heddy Honigmann, photographié par Robert Alazraki, en compétition au festival de San Sebastian le 23 septembre 2006

« Heddy Honigmann est une documentariste hollandaise, née au Pérou de parents polonais, elle a fini ses études au Centro Experimentale à Rome, et vit à Amsterdam. Pleine de talent, de poésie et d'humour, les sujets de ses films sont toujours passionnants (*Métal et mélancolie*, *Un orchestre sous-terrain*, *Dame la mano*, *Crazy...*).

Forever raconte comment les artistes enterrés au Père-Lachaise continuent à nous rendre la vie plus belle. Un film sur l'art, la mort, l'amour... tous les grands sujets, et sans aucun cliché.

Tourné en HD (Sony 750), assistant vision Cyrille Libermann. Etalonnage et retour sur film à Amsterdam. Coloriste chez 50 fps sur Baselight : Florentin Bos. Copie tirée sur Agfa au laboratoire Cineco à Amsterdam. »

► **Le London Film Festival** fête son 50^{ème} anniversaire du 18 octobre au 2 novembre 2006

Présenté par le British Film Institute (BFI), le London Film Festival fête cette année ses 50 ans. C'est l'occasion de découvrir plus de 300 films provenant de plus d'une cinquantaine de pays. Parmi les films proposés, certains ont été photographiés par des membres de l'AFC :

Indigènes de Rachid Bouchareb, photographié par Patrick Blossier, *Flandres* de Bruno Dumont, photographié par Yves Cape, *Je ne suis pas là pour être aimé* de Stéphane Brizé, photographié par Claude Garnier, *Jardins en automne* d'Otar Iosseliani, photographié par William Lubtchanski, *Aurore* de Nils Tavernier, photographié par Antoine Roch, *L'Ivresse du pouvoir* de Claude

Nocturnes

réalisé par Henri Colomer et photographié par Jean-Jacques Bouhon est sélectionné au Festival International du Film de Gand qui se déroule du 11 au 21 octobre 2006.

Fauteuils d'orchestre

réalisé par Danièle Thompson, produit par Thelma Films et photographié par Jean-Marc Fabre a été choisi par la Commission chargée de la sélection du film représentant la France pour l'attribution du meilleur film étranger aux Oscars 2007

Chabrol, photographié par Eduardo Serra, *Le Dernier des fous* de Laurent Achard, photographié par Philippe Van Leeuw, *Dans Paris* de Christophe Honoré, photographié par Jean-Louis Vialard.

► Mostra de Venise 2006 : le palmarès

Lion d'or du meilleur film : *Still Life* de Jia Zhang Ke, photographié par Nelson Yu Lik-wai

Lion d'argent du meilleur réalisateur : *Cœurs* d'Alain Resnais, photographié par Eric Gautier

Prix Marcello Mastroianni du meilleur jeune espoir : Isild Le Besco, pour *L'Intouchable* de Benoît Jacquot, photographié par Caroline Champetier

Osella de la meilleure contribution technique : Emmanuel Lubezki, directeur de la photographie, pour *Children of Men* d'Alfonso Cuarón

Lion d'honneur : *Ces rencontres avec eux* de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, photographié par Renato Berta



► **L'ENS Louis-Lumière et l'Université de Marne-la-Vallée** organisent les 19 et 20 octobre 2006 un Colloque international intitulé Les Dispositifs.

« Le concept de dispositif se trouve aujourd'hui au centre des questionnements théoriques et des questionnements pratiques. Il s'agira de l'envisager dans son histoire et davantage encore dans son devenir à partir des expérimentations en cours. Le colloque propose une large palette de points de vue qui permettra, à travers des échanges nourris par des travaux diversifiés, une progression collective, à la fois théorique et pratique, vers une meilleure maîtrise du concept. »

Ce colloque aura lieu à l'Ecole nationale supérieure Louis-Lumière et à l'Université de Marne-la-Vallée, amphithéâtre Copernic

A l'issue du colloque, dans le cadre du partenariat entre la Ferme du Buisson et l'ENS Louis-Lumière, les participants sont invités à rejoindre la Ferme du Buisson, Scène Nationale de Marne-la-Vallée pour découvrir Temps D'images, Festival européen au croisement des arts de la scène et des arts de l'image co-imaginé avec Arte.

Programme complet et renseignements complémentaires sur le site <http://www.ens-louis-lumiere.fr/>



► **Le Cinec 2006** qui s'est déroulé à Munich du 16 au 18 septembre dernier a remis ses prix lors de sa 6^{ème} édition.

Technologie des caméras

La nouvelle Arriflex 16 mm 416 d'Arnold & Richter Cine Technik

La caméra grande vitesse Weisscam HS-1 de P + S Technik

Optiques

Le zoom Cooke S4/i 15-40 mm T2 CXX pour les formats 35 mm et Super 35, d'un poids de 3,6 kg

Le système de périscope compact Skater Scope T5,6 de P + S Technik

Support de caméras et machinerie

Le système d'accroche de caméra pour prise de vues sur voiture Motorig de Move'n shoot

Le système de grue évolutive (de 3,90 m à 11,80 m) Foxy Advanced Crane de Panther

Matériel lumière

Le 18/12 kW HMI Arrimax d'Arri Lighting

Le système d'éclairage fluorescent 6 x 96 W VistaBeam 600 de Kino Flo

Prix spécial

Les produits du fabricant de matériel d'éclairage Licht-Technik

Pour de plus amples informations sur ces nouveaux matériels primés au Cinec, visitez notre site (www.afci-nema.com), vous y trouverez les coordonnées électroniques des sites Internet des sociétés mentionnées ci-contre.

► **La Weisscam HS-1**, caméra numérique grande vitesse de P+S Technik

Mise au point par le directeur de la photographie Stefan Weiss, la caméra Weisscam de P+S Technik se présente sous la forme d'un corps de caméra film équipé d'un système classique de caméra vidéo 2/3 de pouce. Sa monture interchangeable peut recevoir la plupart des optiques 35 mm. Elle permet des cadences allant jusqu'à 1 000 images par seconde.

La résolution maximale du modèle HS-1 est de 1 280 pixels par 1 024 lignes. A grande vitesse, la résolution est de :

- 720 x 576 pixels jusqu'à 1 150 i/s en SD PAL (4:3)
- 1 280 x 720 pixels jusqu'à 950 i/s en HD 720p (16:9)
- 1 280 x 1 024 pixels jusqu'à 650 i/s en HD.

*Alire
Sur le site d'Imago, la Fédération européenne des directeurs de la photo (www.imago.org), un article en anglais concernant la caméra Weisscam.
Sur le site de l'AFC, deux articles concernant deux autres caméras numériques grande vitesse haute définition : la caméra Phantom V9.0 de Photosonics et la caméra Cine SpeedCam d'Innovision Optics.*



La caméra Phantom V9.0



La caméra Weisscam H-S 1



La caméra Cine SpeedCam

► ***L'École pour tous*** d'Eric Rochant, photographié par Pierre Novion

Avec Ariel Elmaleh, Elodie Navarre, Noémie Lvovsky, Nader Boussandel, Vincent Desagnat, Samuel Labarthe, Gilles Cohen et une classe d'adolescents.

Sortie le 18 octobre 2006

« Eric Rochant dépeint, dans un ton de comédie sociale, la fragilité du monde des professeurs, le doute des ados face à une certaine forme de connaissance. Il traite aussi de l'imposture et de la méprise induite par le supposé savoir.

Pour ce film, Eric souhaitait une image gaie, colorée, plutôt brillante, pas celle d'un réalisme glauque ou terne.

Le choix du décor du collège, en considérant l'importance qu'il revêt dans le scénario, s'avère déterminant. Les repérages ont eu lieu en banlieue parisienne ; le collège de la Pléiade à Sevran nous séduit pour son architecture moderne, légèrement inspirée du style " paquebot ", avec des grandes baies vitrées, un rez-de-chaussée et deux étages ouverts sur ce dernier. En même temps, le bâtiment est étrangement planté en rase campagne.

De nombreuses séquences se tournent dans une même classe. Pour disposer de facilités de tournage, de recul en particulier, nous avons recréé ce décor dans le gymnase du collège, en s'appuyant sur le vrai mur très vitré donnant sur un autre bâtiment et en recréant trois autres murs; du studio en quelque sorte avec un décor naturel en découverte.

Eric souhaitait pour les scènes de classe découper plus que de coutume. Nous avons créé un dispositif de lumière par l'extérieur qui autorisait tous les axes, une sorte d'auvent fait de deux grands cadres qui, en même temps, nous protégeait des évolutions du soleil dans la classe et nous renvoyait la lumière d'une rangée de 4 kW HMI posés au sol et cachés par la partie non vitrée du mur du gymnase. Un léger plafonnier dimmable de Soft Lights complétait l'installation fixe. Ceci nous permit de tourner très vite et de nous retourner rapidement.

Un enjeu, pour les plans plus serrés des ados, était de concilier toutes les tonalités et nuances de peaux présentes, côte à côte.

Le gymnase a, par ailleurs, servi à implanter un autre décor important du film (le studio).

C'est le quatrième film que je tourne aux côtés d'Eric Rochant. Nous entretenons une bonne complicité. Eric est précis, exigeant et enthousiaste et l'équipe y fut très sensible. Les ados ont été formidables et très étonnants dans la justesse de leur jeu. »

Laboratoire : LTC, merci à Christophe Legendre (étalonnage rushes) et Christian Dutac (étalonnage copie). La collaboration de chacun fut très précieuse.

Matériel caméra loué chez Iris Caméra : Arricam LT, série Ultra Prime

Pellicules : Kodak 5205 et 5218

Producteurs : Mathias Rubin, Eric Juhérian, Récifilms

Directeur de production : Marc Fontanel

Scripte : Clémentine Schaeffer

1er assistant réalisateur : Jérôme Borenstein

Chef décorateur : Thierry François

Costumes : Véronique Doërr

Son : Pierre Lorrain

Montage : Pascale Fenouillet

Merci à mon équipe :

Assistants caméra :

Pierre Berthier (1^{er}), Maryline Touret (2^{ème}),

Samuel Lahu (stagiaire, La fémis)

Chef électricien : Michel Sabourdy

Chef machiniste : Gil Fonbonne



Photo Maryline Touret

Eric Rochant et Elodie Navarre, assis, Pierre Novion à la caméra, sur le tournage de *L'Ecole pour tous*

.....

► ***L'Homme de sa vie*** de Zabou Breitman, photographié par Michel Amathieu

Sortie le 11 octobre

« Le tournage s'est déroulé en juin juillet 2005 dans la Drôme essentiellement. Ce film a été tourné en Kodak, étalonné en argentique (sauf les séquences de l'aube), chez Eclair avec Marjolaine Mispaelere. Mon chef électricien était Christophe Dural, mon chef machiniste Cyril Kunholtz, ma première assistante opératrice Fabienne Octobre qui a aussi cadré la deuxième caméra et assuré la deuxième équipe. Zabou a signé ici un deuxième long métrage à la structure originale, j'ai beaucoup aimé ses demandes, son exigence et son travail, particulièrement intéressant, avec les acteurs. »

► ***La Balade des éléphants*** de Mario Andreacchio, photographié par Jean-

Jacques Bouhon

Sortie le 25 octobre

C'est à Pierre Aïm que je dois d'avoir été engagé sur ce film d'un réalisateur australien, tourné en Afrique du Sud. En effet, pour des raisons personnelles, il n'était plus disponible pour les dates de tournage et il m'a proposé, en compagnie du coproducteur français Georges Campana, de prendre le relais.

Il s'agit d'une histoire d'animaux, plutôt destinée au jeune



sur les écrans

public. Deux jeunes éléphants perdent leurs parents, tués par des braconniers, et se mettent en route pour trouver un nouveau foyer. Chemin faisant, ils rencontrent d'autres jeunes animaux, girafe, chimpanzé, lionceau, qui partagent leur petite odyssée.

Nous avons tourné ce film avec une caméra Sony 900 et principalement un zoom Canon 20x8,5, qui s'est révélé l'objectif idéal pour travailler avec des animaux, dont la tendance naturelle va à l'improvisation plutôt qu'au respect du scénario... J'ai disposé de deux zooms " grand angle ", mais ils posaient des problèmes de " white shading ", que nous n'avons pas réussi à résoudre, même chez un prestataire très bien équipé à Johannesburg, chez lequel nous avons réglé la caméra en compagnie d'un technicien anglais extrêmement compétent.

Mario Andreacchio a l'habitude des animaux et sait, heureusement, changer son fusil d'épaule lorsque les circonstances ne veulent décidément pas coopérer avec un découpage idéal et un plan de travail parfois " rock and rollesque ". Il était épaulé par une excellente équipe de dresseurs dirigée par Jim Stockley. La décoratrice, Prisque Salvi, a su réaliser l'impossible avec des bouts de ficelle en deux temps trois mouvements ; elle était ma seule compatriote sur le tournage.

Les scènes prévues demandaient d'assez nombreux trucages car les stars du film n'acceptaient souvent pas de figurer ensemble dans l'image : Natty, la girafe, et Chan, le chimpanzé, étaient les plus capricieux, sans parler du lionceau, né pendant la préparation et dont le dressage avait manqué singulièrement de temps... La HD est bien connue pour ne pas être un support idéal pour les trucages, en particulier les fonds bleus et verts. Aussi, les spécialistes des effets visuels ont-ils apporté d'Australie, tout le matériel pour enregistrer en 4:4:4 directement sur disque et ainsi éviter la trop forte compression de l'enregistrement sur cassette. Cette installation n'était pas de tout repos en pleine brousse...

Ce fut un tournage plutôt agréable, truffé, bien sûr, de petites aventures dues à nos amies les stars. J'étais accompagné d'une excellente équipe sud-africaine et australienne, dont vous trouverez les noms ci-contre. Je recommande, en particulier pour vos tournages en Afrique du Sud Nick, le " gaffer " et Zann, le " key grip ".

Une seule ombre au tableau : l'étalonnage. Il était prévu que je sois présent en Nouvelle-Zélande lors de cette étape. Malheureusement, ce ne fut pas le cas (pour faire court : on ne m'appela pas). Et lorsque j'ai vu une copie chez LTC, tirée d'après inter, j'ai été effondré de voir le manque de continuité dans le simple traitement des raccords et, parfois, la disparité des textures d'une scène à l'autre, toutes choses qui auraient été évitées si j'avais été là, car nous avons été extrêmement vigilants durant le tournage, au point que cela agaçait parfois Mario, qui m'en a remercié par la suite. Encore un – mauvais – exemple à porter au dossier de la Charte de l'image !

La Balade des éléphants (Elephant Tales)

*Réalisateur : Mario
Andreacchio*

*1^{er} assistant opérateur :
Russell Marrett*

*2^e assistant opérateur :
Habane Rupert*

Gaffer : Nick Rankin

Key Grip : Zann Wienand

► ***Pour aller au ciel, il faut mourir*** de Djamshed Usmonov, photographié par Pascal Lagriffoul

Sortie le 4 octobre

« *Pour aller au ciel, il faut mourir* est ma deuxième collaboration avec Djamshed Usmonov après *L'Ange de l'épaule droite* projeté à Cannes en 2002 dans la Sélection officielle Un certain regard.

Le travail amorcé avec *L'Ange* se poursuit ici sur un terrain moins exotique, moins typique. Djamshed Usmonov a délibérément choisi de sortir de son village pour placer son film et ses personnages dans une ville, tadjike certes, mais une ville finalement pas très différente des nôtres !

J'ai d'emblée aimé ce choix artistique fort : j'avais conscience que le charme de *L'Ange* était en partie lié à l'extraordinaire décor du village natal de Djamshed où nous avons tourné en immersion totale.

Pour ce film-ci, nous avons dû composer avec la banalité d'une ville et ne compter que sur la force de l'histoire, de la mise en scène et des personnages pour faire un film que Djamshed voulait débarrassé des atours de l'exotisme.

Le travail avec Djamshed est total, radical et sans faux semblant, ce qui demande un engagement absolu, une remise en question permanente et une disponibilité de chaque instant. Finalement une parfaite définition du travail de chef opérateur !

Sur ce tournage, c'était la mise en pratique d'un cinéma total, dont nous rêvons tous par moments, où les contraintes de scénario, de plan de travail, de disponibilité (techniciens, acteurs, figurants, décors) sont réduites au minimum. Je suis persuadé que les images du film sont animées de cette force. Je présente ce deuxième film dans la continuité du premier car la cohérence du travail avec un réalisateur se précise et se construit au fur et à mesure des films. Mon plaisir d'avoir fait ce film tient beaucoup à cette continuité. C'est pour moi la chance de participer à la découverte et à l'élaboration de l'univers d'un artiste, comme nous découvrons en tant que spectateurs la cohérence d'une œuvre sur plusieurs films. Cet aspect de mon activité m'apparaît maintenant, alors que je n'y avais peut-être jamais vraiment pensé et je dois dire que c'est une facette absolument passionnante.

Le travail avec Djamshed s'inscrit depuis le début dans la réticence à la couleur ! Il avait envie de faire *L'Ange* en noir et blanc et ce qui avait guidé mes choix de lumière. Pour ce film, il n'a pas été question du noir et blanc, mais nous ne voulions pas nous faire " déborder par la couleur " dans un univers plus désordonné sur le plan chromatique et avec une technique de filmage assez simple. Il a fallu composer le plus possible les plans et la lumière dans l'idée de traiter la couleur comme nous aurions traité le noir et blanc qui est le matériau

Un crime de Manuel Pradal, photographié par Yorgos Arvanitis
Sortie le 11 octobre

Bye Bye Blackbird de Robinson Savary, photographié par Christophe Beaucarne
Sortie le 11 octobre

Ces rencontres avec eux (Quei loro incontri) de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, photographié par Renato Berta, Marion Befve, Jean-Paul Toraille
Sortie le 18 octobre

Le Grand Meaulnes de Jean-Daniel Verhaeghe, photographié par Yves Lafaye
Sortie le 4 octobre

visuel dans lequel Djamshed pense souvent les images et celui auquel il fait le plus souvent référence.

Il a fallu également accepter que ce tournage se passe en ville, c'est-à-dire dans un environnement plus difficile à ordonner et à filmer dans une mise en scène très "reconstruite" et décidée, et en profiter aussi en tournant certains plans de manière spontanée en utilisant l'agitation de la ville.

Je suis parti là-bas avec un assistant opérateur, Pierre Chevrin, qui a fait un travail remarquable, une Moviecam Compact, une série Zeiss Ultraprime, une cargaison de Kino Flo et deux Arri Sun (575 et 1 200 W). J'ai utilisé des projecteurs de Tadjikfilm, des tungstènes de type Fresnel et trois arcs, le tout de fabrication russe, ainsi qu'un magnifique groupe russe fabriqué dans les années cinquante dont la fréquence était parfois capricieuse !

Mon équipe tadjike, formidable de générosité et de fidélité, ne manque jamais de courage, d'engagement et de force, mais manque cruellement de pratique, surtout avec ce matériel. Il faut toujours être vigilant et précis, expliquer et montrer ce que l'on demande.

Pour finir, c'est un film tourné dans un pays qui peine à se reconstruire après une guerre civile et l'avènement de son indépendance. L'effondrement de l'empire soviétique a été pour les Tadjiks l'écroulement d'un monde et l'avènement d'un autre si différent !

Le film est irrigué par cette énergie, cette force de survie incroyable que Djamshed insuffle à ses films. C'est un cinéma inscrit dans le tourbillon de l'histoire.

Le cinéma a disparu dans ce pays. La production des films s'est arrêtée après l'effondrement de Tadjikfilm (l'organisme national de production de films). Quel que soit le jugement que l'on porte sur le mode de production des films à l'époque soviétique, il y avait une forte tradition d'un cinéma national vigoureux et maintenant plus rien... Aujourd'hui les films vus là-bas sont des DVD piratés ou non de superproductions russes ou américaines. C'est très angoissant de voir un pays sans cinéma, surtout parce que ça a l'air possible la vie sans cinéma...

Pas pour moi ! »

*Caméra : Moviecam Compact, série d'objectifs Zeiss Ultraprime
Matériel électrique : Kino Flo et Arri Sun*

Reprise
Le Journal d'un suicidé
*de Stanislav Stanojevic,
photographié par Jean-
Jacques Flori, AFC
Une petite pensée émue
pour Jean-Jacques qui
nous a quittés en 1997.*

► **L'École pour tous** d'Eric Rochant, photographié par Pierre Novion

Sortie le 18 octobre 2006

(Lire le texte de Pierre ci-dessus sous la rubrique *film en avant-première*)

► **Dans Paris** de Christophe Honoré, photographié par Jean-Louis Vialard

Sortie le 4 octobre

► **Plus de 128 millions d'entrées en salles du 1^{er} janvier au 31 août 2006**, soit 12,5% de plus que sur la même période en 2005

Pour le mois d'août 2006, les entrées dans les salles sont estimées à 14,8 millions, soit une hausse de 19 % par rapport au mois d'août 2005.

Sur les douze derniers mois écoulés, la fréquentation est estimée en augmentation de 7,5 % pour atteindre plus de 189 millions d'entrées.

Sur les huit premiers mois de l'année 2006, la part de marché des films français est estimée à 42,2 % contre 37 % sur la même période en 2005.

La part de marché des films américains est estimée à 48,8 % depuis le début de l'année contre près de 52 % sur la même période en 2005.

Sur les douze derniers mois, la part de marché des films français est estimée à 40,2% et celle des films américains à 44,4 %. (*Source : CNC*)

► Géographie du cinéma

5 373 écrans sont actifs en 2005, soit 16 écrans de plus qu'en 2004. Ce solde résulte de la fermeture, provisoire ou définitive, de 147 salles et de l'ouverture ou réouverture de 163 salles. Malgré un net ralentissement du rythme des ouvertures depuis 2002 (14 par mois en moyenne, contre 21 en 2001), le nombre de salles ouvertes dans l'année demeure élevé, grâce à la poursuite de l'expansion du parc de multiplexes.

1 692 communes équipées en France, soit 5 communes de moins qu'en 2004. Les communes équipées regroupent près de la moitié de la population. Les grandes villes sont les plus fréquemment équipées : la quasi-totalité des communes de plus de 50 000 habitants est dans ce cas, ainsi que plus de 85 % des communes de 20 000 à 50 000 habitants. Les établissements sont surtout implantés dans les communes urbaines. Près de la moitié des unités urbaines, qui regroupent 68 % de la population, est équipée. Toutes les agglomérations de plus de 50 000 habitants ont au moins une salle, à l'exception d'Armentières (Nord) dont l'unique cinéma a fermé en 1997. Un tiers des agglomérations de moins de 10 000 habitants est également équipé en salles de cinéma. Ainsi, contrairement à d'autres pays européens, les salles ne sont pas absentes des petites agglomérations françaises.

Les unités urbaines de plus de 100 000 habitants recueillent près des trois quarts des entrées

En 2005, 72,2 % des entrées et 74 % des recettes sont réalisées dans les agglomérations de plus de 100 000 habitants, qui regroupent 45,2% des Français. L'occupation des fauteuils s'accroît très rapidement avec la taille de l'unité urbaine : de 71 entrées par fauteuil en moyenne dans les agglomérations de moins de 10 000 habitants à 286 à Evreux. La fréquentation plus élevée des

salles dans les plus grandes agglomérations n'explique pas tout. Dans les grandes villes, en effet, la programmation s'étale sur l'ensemble de la semaine et les salles proposent plusieurs séances par jour. En revanche, dans les petites villes, les salles peuvent avoir une programmation plus réduite.

Équipement cinématographique harmonieux

Au sein des unités urbaines, l'équipement proposé aux spectateurs potentiels est comparable, quelle que soit la taille de l'agglomération : en moyenne, un fauteuil est disponible pour 34 à 50 habitants. De même, quelle que soit la zone d'implantation, les salles proposent, en moyenne, entre 185 et 220 fauteuils.

Prix

En 2005, le prix moyen du billet s'élève à 5,88 euros en France. Le billet coûte 6,20 euros en moyenne dans l'agglomération parisienne et 5,22 euros dans les unités urbaines de moins de 10 000 habitants.

Baisse contrastée de la fréquentation

En 2005, la fréquentation diminue de 10,5 % en France par rapport à 2004. Cette baisse touche plus particulièrement les unités urbaines de moins de 20 000 habitants dont les entrées régressent de 14,8 %. Elle touche également les zones rurales qui perdent 17,5 % de leurs entrées. En revanche, les unités urbaines de plus de 200 000 habitants et l'agglomération parisienne subissent une baisse de fréquentation moins importante que la moyenne.

Paris, capitale du cinéma

Paris dispose d'un patrimoine de salles de cinéma unique au monde. En 2005, 383 écrans regroupés dans 89 établissements sont en activité. Les salles parisiennes réalisent 27,6 millions d'entrées, soit 15,8 % de la fréquentation nationale et 8,5 % de moins qu'en 2004. Cette baisse est légèrement moins marquée que sur l'ensemble du territoire national (-10,5 %).

Tous les arrondissements de Paris sont équipés. Au total, 67,4 % des écrans sont concentrés dans sept arrondissements qui rassemblent 71,4 % des entrées de la capitale. En 2005, sept établissements dont six multiplexes comptent plus de 10 écrans à Paris. En 2006, près de 42 % des établissements parisiens sont classés Art et Essai (avant appel). Plus de la moitié d'entre eux sont situés dans le V^{ème} et le VI^{ème} arrondissements. En revanche, il n'existe aucun établissement Art et Essai dans sept des vingt arrondissements parisiens.

En 2005, Paris est à l'origine de 11,9 % des séances programmées en France. 12,3 % de l'ensemble des séances consacrées aux films français ont lieu à Paris, ainsi que 27,6 % de celles consacrées aux films non européens et non américains et 15,4 % de celles consacrées aux films européens (non français). Seuls 10,1 % des séances de films américains sont programmées dans la capitale. Si Paris totalise, en 2005, 15,8 % des entrées nationales, la capitale capte 15,9 %

des entrées des films français, 14,9 % des entrées des films américains, 15,8 % des entrées des films européens et 36,0 % des entrées des autres films. En termes d'entrées, la part du cinéma non américain à Paris est supérieure à celle constatée sur la France.

La moitié des entrées dans 14 départements

Paris arrive largement en tête avec 27,6 millions d'entrées. Le Nord, le Rhône et les Bouches-du-Rhône dépassent les 6 millions d'entrées. Dans 13 autres départements très urbanisés, le nombre d'entrées est supérieur à 3 millions en 2005. A l'autre extrême, le nombre d'entrées est très faible dans des départements ruraux.

68 départements au sein des 21 régions métropolitaines sont équipés de multiplexes, contre 64 en 2004, 61 en 2003, 58 en 2002, 56 en 2001 et 47 en 2000. Pour 24 de ces départements, notamment les plus récemment équipés, la fréquentation évolue plus favorablement que la fréquentation nationale. Toutes les régions françaises exceptée la Corse sont ainsi dotées d'au moins un multiplexe.

Régions : déconcentration progressive du parc

L'augmentation du nombre de grands établissements sur le territoire favorise une dispersion plus homogène des salles en France. L'Ile-de-France demeure cependant la région la mieux dotée avec 18,5 % des écrans actifs en France et 196 communes équipées. A elles trois, l'Ile-de-France, la région Rhône- Alpes et la Provence-Alpes-Côte d'Azur regroupent 38,6 % des écrans français. Ce sont, bien entendu, les trois régions les plus peuplées. L'indice de fréquentation y est cependant plus fort que dans les autres régions.

1 046 établissements classés Art et Essai, soit 48,7 % des établissements cinématographiques actifs en 2005. Ils regroupent 2 098 écrans et plus de 391 000 fauteuils, c'est-à-dire respectivement 39 % et 36,1 % de l'ensemble du parc national. La représentativité des équipements Art et Essai est en constante progression depuis la réforme du classement. En 2005, il existe un fauteuil Art et Essai pour 150 habitants en France (un fauteuil pour 161 habitants en 2001). Ce ratio est à comparer avec celui de l'ensemble de l'équipement cinématographique national qui offre un fauteuil pour 54 habitants (un fauteuil pour 55 habitants en 2001). 70,3 % des unités urbaines équipées comptent dans leur parc au moins un établissement classé. Les agglomérations de plus de 200 000 habitants sont toutes équipées en salles Art et Essai.

L'occupation des fauteuils des cinémas classés Art et Essai est sensiblement inférieure à celle de l'ensemble des salles.

En termes de recettes, les cinémas classés réalisent en 2005 9,6 % de moins qu'en 2004 et 24,7 % de la recette guichets totale.

Pratiques cinématographiques des Français en 2006

Accès aux salles de cinéma : à plusieurs et en voiture

Dans 81,6% des cas, les spectateurs qui vont au cinéma viennent de leur domicile.

72,6% des spectateurs se rendent au cinéma en voiture.

Le cinéma est une sortie de proximité. En effet, pour 74,6% d'entre eux, le temps de trajet pour se rendre au cinéma est inférieur à 20 minutes.

Le cinéma est une pratique collective ; 47,5% des spectateurs y vont en couple, 24,3% en famille et 20,9% avec des collègues ou des amis. 7,4% des spectateurs de cinéma ont l'habitude de se rendre seuls dans les salles obscures. Cette part est plus élevée chez les 50 ans et plus (11,7%) et les assidus (25,5%).

La salle : le meilleur moyen de découvrir un film

Pour 90,8% des spectateurs, aller au cinéma est une opportunité de voir un film dans de bonnes conditions. Parallèlement, la salle de cinéma est le meilleur moyen de découvrir un film pour 79,3% des spectateurs, avant le DVD (8,4%), Internet (6,3%) et la télévision (5,9%).

Pour certaines catégories de spectateurs, ces moyennes sont sensiblement différentes. Par exemple, Internet est considéré comme le meilleur moyen de découvrir un film par 13,9% des 15-19 ans et 12,9% des étudiants. Par ailleurs, pour 12,5% des 25-34 ans, c'est le DVD qui remplit cette fonction. Enfin, pour 84,7% des 50 ans et plus, et surtout 94,8% des assidus, la salle constitue le meilleur moyen de découvrir un nouveau film.

19,2% des spectateurs achètent leur place à l'avance. 17,9% des spectateurs de cinéma possèdent une carte de fidélité leur permettant de bénéficier d'une réduction de tarif. Ces cartes de fidélité sont plus répandues chez les assidus (53,1%). Seuls 2,1% des spectateurs possèdent une carte d'abonnement à entrées illimitées (30,6% des assidus).

Une forte satisfaction vis-à-vis du service cinéma

Les spectateurs choisissent le cinéma dans lequel ils vont aller en fonction de multiples critères. L'offre de films est le premier critère : 87,5% des spectateurs déclarent que les films proposés déterminent fortement leur choix de salle. Les tarifs pratiqués semblent également déterminants (53,6%) ainsi que la proximité avec leur domicile (51%) et la facilité de stationnement (40,6%). Globalement, les spectateurs sont satisfaits des services rendus par les salles de cinéma. Cette satisfaction est plus largement répandue quand il s'agit de services techniques. Par exemple, 95,8% des spectateurs expriment leur satisfaction quant à la taille des écrans et 95,2% quant à la qualité de projection. La taille des salles et la qualité du son recueillent également de très forts taux de satisfaction (respectivement 93,1% et 90,1%). Quatre questions font toutefois apparaître une proportion significative de spectateurs moins satisfaits. Ainsi,

15,2 % des spectateurs de cinéma se déclarent peu ou pas satisfaits des conditions d'accueil dans les salles. De même, 17,8 % sont insatisfaits du confort des fauteuils et 25,8 % des conditions d'attente avant d'entrer en salle. Enfin, 30,1 % des spectateurs sont peu ou pas satisfaits des conditions de stationnement à proximité des cinémas, particulièrement dans l'agglomération parisienne (43,6 %).

Une offre de films satisfaisante

D'une manière générale, le choix du film est fait avant de se rendre au cinéma puisque 90,4 % des spectateurs (92,2 % en 2005) déclarent avoir pris leur décision avant d'arriver.

85,4 % des spectateurs se déclarent satisfaits du nombre de films proposés dans les salles de cinéma. Cette part augmente avec l'âge des spectateurs. Les spectateurs parisiens sont légèrement plus satisfaits que les spectateurs de province (88,3 % contre 84,6 %) et les assidus légèrement moins que les occasionnels (83,5 % contre 87,4 %). 60,5 % des spectateurs de cinéma estiment que les films restent suffisamment longtemps à l'affiche dans les salles, ce qui leur laisse le temps d'aller voir tous les films de leur choix. Cette opinion est partagée par 64,3 % des 25-34 ans, 65,1 % des occasionnels. En revanche, 44,2 % des 35-49 ans, 47,1 % des habitués et 48,6 % des spectateurs parisiens estiment que les films ne restent pas assez longtemps à l'affiche (contre 39,3 % pour la moyenne des spectateurs).

► Fujifilm

8^{ème} Festival de la Fiction TV de St-Tropez

De retour de St-Tropez...

Cette année encore nous avons assisté à une très belle édition. Le temps n'était pas vraiment au rendez-vous, mais cela n'a rien gâché. Une sélection très dense, des programmations de qualité, des déjeuners et des débats ont rythmé nos journées tropéziennes. Pour les plus courageux, dîners et soirées...

Cette année nous étions fiers de compter parmi la sélection 3 fictions tournées sur pellicules Fujifilm :

Monsieur Léon, réalisé par Pierre Boutron, produit par Gétévé, photographié par Alain Levent

Vive la Bombe !, réalisé par Jean-Pierre Sinapi, produit par Raspail Production, photographié par Gérard Simon

Les Vauriens, réalisé par Dominique Ladoge, produit par Escazal Films,

photographié par Etienne Fauduet.

Et nous sommes tout aussi fiers du palmarès de cette année. En effet *Vive la Bombe !* a remporté le Prix du meilleur téléfilm ; et *Monsieur Léon* reçoit le Prix de la meilleure interprétation masculine pour Michel Serrault et le Coup de cœur de la meilleure Fiction décernée par 12 Var en partenariat avec le Conseil Général du Var.

Tout le palmarès sur le site officiel du Festival : <http://www.festival-fictiontv.com>

Rencontres Cinématographiques de Dijon du 26 au 29 octobre 2006

Comme vous le savez le rendez-vous annuel des Rencontres de Beaune s'est déplacé à Dijon cette année. Grâce à l'ARP, cette manifestation sera cette année encore un lieu incontournable pour aborder l'avenir de notre profession. Des débats sur des sujets récurrents comme le poids de la haute définition dans la chaîne de fabrication d'un film, la place de la vidéo, etc., des déjeuners, des dîners, des films en avant-première, rempliront nos journées.

Pour en savoir plus sur les débats : http://www.larp.fr/article.php3?id_article=534

Sur place : Annick Mullatier (06 08 22 35 65) et Sandrine Taisson (06 15 22 40 17)

L'activité Cinéma rejoint le Groupe Fujifilm

La nouvelle de la reprise par le groupe Fujifilm de sa distribution cinéma n'a échappé à personne. Comme cela a été annoncé, vos interlocuteurs restent les mêmes.

Un petit plus tout de même, en effet Mme Isabelle Piedoue rejoindra notre équipe à compter du 1^{er} octobre et s'occupera dans un premier temps des courts métrages et des écoles. Nous lui souhaitons la bienvenue.

► **Kodak**

Changement de bobines dans l'équipe Kodak Cinéma et Télévision

Depuis le 1^{er} septembre, David Seguin, qui était responsable des Ventes des Programmes TV puis des Longs Métrages, a pris en charge la Direction des Ventes Kodak Cinéma et Télévision France.

De même, Nathalie Cikalovski qui était Responsable des Ventes Courts Métrages et Ecoles se voit désormais confier la responsabilité des Longs Métrages depuis cette date.

Olivier Quadrini rejoint notre équipe commerciale et prend à partir du 1^{er} octobre la responsabilité des Ventes Courts métrages.

Vous pourrez désormais joindre vos nouveaux contacts aux coordonnées suivantes :

David Seguin : Directeur des Ventes France, 01 40 01 30 17

Nathalie Cikalovski : Responsable des Ventes Longs Métrages, 01 40 01 42 79
Olivier Quadrini : Responsable des Ventes Courts Métrages, 01 40 01 37 45
Notre équipe se tient à votre disposition pour toute demande d'information complémentaire.

« Vivez l'Expérience du film » 2^{ème} édition : Paris devient la capitale du S16 les 4, 5 et 6 octobre

Fort du succès de l'année dernière, Kodak reconduit pour la 2^{ème} fois l'atelier de tournage S16.

Cet atelier d'initiation au tournage Super 16 mm est une occasion unique offerte aux vidéastes confirmés de s'initier au tournage sur support film. Ce sont les directeurs de la photographie Diane Baratier (AFC) et Bart Durkin qui conduiront cet atelier durant ces 3 jours. Ils aborderont la théorie sur le choix du film, de l'exposition et de la mise au point, mais laisseront une large place à la partie pratique avec de nombreux plans de tournage.

Après les 3 jours de tournage, place à la projection et aux commentaires des images !

Cette deuxième séance se déroulera en novembre à l'espace Kodak en collaboration avec la Maison du Film Court.

Kodak remercie chaleureusement ses partenaires techniques Panavision et Ciné lumière pour leur apport en matériel.

Si vous désirez nous rendre visite sur le tournage, n'hésitez pas à contacter Fabien Fournillon au 01 40 01 31 85 ou Gaëlle Trehony au 01 40 01 42 41 afin que nous vous réservions le meilleur accueil.

Kodak partenaire du festival du Court Métrage d'Humour de Meudon du 4 au 8 octobre

Kodak parraine cette 17^{ème} édition. Comme chaque année, Kodak soutient le Premier prix du Jury et parraine le déjeuner en compagnie des réalisateurs le samedi 7 octobre à midi. Pour ceux ou celles d'entre vous qui seraient de passage et qui voudraient se joindre au déjeuner, n'hésitez pas à contacter Fabien Fournillon.

Kodak partenaire du festival International des Arts du Clip du 12 au 15 octobre

A travers cette collaboration, Kodak s'associe à la démarche qui consiste à faire émerger des jeunes talents. Au programme, de nombreuses projections et beaucoup de rencontres qui permettront à l'ensemble de cette filière de fédérer labels, maisons de disques, producteurs, réalisateurs, techniciens et diffuseurs autour de ce genre bien singulier.

Vous comptez vous rendre au festival des Arts du Clip à Aix-en-Provence, contactez-nous ! (Fabien Fournillon : 06 61 90 58 67)

Kodak soutient le 4^{ème} Festival du court métrage de Saint-Maur du 13 au 15 octobre 2006

Kodak récompensera un réalisateur lauréat issu de la compétition officielle. (Renseignements auprès de Fabien Fournillon)

Kodak vous convie à une leçon de cinéma exceptionnelle consacrée au film *L'Armée des ombres*, mis en lumière par le directeur de la photographie Pierre Lhomme (AFC) le 17 octobre à l'Espace Cinéma Kodak à 9 heures

A cette occasion, Pierre Lhomme nous fera partager son expérience autour du long métrage : *L'Armée des ombres* tout en nous proposant sa propre lecture de ce drame historique réalisé par Jean-Pierre Melville en 1969.

Octobre 1942. " Ingénieur distingué des Ponts et Chaussées, soupçonné de pensée gaulliste, semblant jouir d'une certaine influence ", Philippe Gerbier est interné dans un camp français puis transféré au quartier général de la Gestapo de l'hôtel Majestic à Paris. Il s'en évade en tuant une sentinelle. A Marseille, il est chargé avec Félix et Le Bison d'exécuter Doinot, qui les a trahis. Jean-François, un ancien copain de régiment de Félix, entre dans le réseau et réussit sa première mission : livrer un poste émetteur à Mathilde...

Interprétation : Philippe Gerbier, Lino Ventura - Luc Jardie, Paul Meurisse - Mathilde, Simone Signoret - Jean-François, Jean-Pierre Cassel - Félix, Paul Crauchet - Le Bison, Christian Barbier - Le coiffeur, Serge Reggiani - Le masque, Claude Mann - Dounat, Alain Libolt.

Déroulement de la matinée :

9h00 : café d'accueil

9h30 : projection du long métrage suivie d'un débat en compagnie du directeur de la photographie Pierre Lhomme

Durée : 2 heures 30

Espace Cinéma Kodak

26, rue Villiot
75012 Paris

Métro : Gare de Lyon ou Bercy
Parking non disponible

Attention, nombre de places
limité.

Renseignements :
01 40 01 46 15

annemarie.servan@kodak.com



► **Aaton Xterà**

Pourquoi lancez-vous une nouvelle caméra Super 16 en ces temps de sortie d'une nouvelle HD-XY++ chaque mois ?

Réponse simple : l'intérêt pour ce format reprend dans beaucoup de pays et pas seulement chez les nouveaux ébullissants de type Chine, Inde et Russie ; aux USA aussi, les producteurs au nez

subtil reviennent, après tous comptes faits, au tournage sur film.

Tout ce que j'ai pu dire à propos de la structure des images argentiques au cours de la rencontre conduite par Benjamin B. pour les *Cahiers de l'AFC* reste exact*. Le Super 16, grâce au " digital intermediate " montre l'incroyable définition dont il est capable, c.f. *La Marche de l'empereur* tourné sur des Aaton XTRprod.

Ceci est tellement vrai que nos amis d'outre-Rhin, après des lustres anti-Super 16, ont lancé l'étude d'une caméra entièrement dédiée à ce format, dont beaucoup disent qu'elle est inspirée d'Aaton XTR croisée d'A-Minima. Nous aussi nous nous sommes inspirés de la XTR... mais n'avons eu qu'à renforcer le châssis central pour le rendre capable de supporter les ribambelles d'accessoires qui sont de mise aujourd'hui, et de le doter d'un système à batteries jumelées issu de l'expérience Cantar.

A cela nous avons ajouté un nouveau " viseur-assist " étudié de A à Z par Aaton : il double la définition verticale pendant les prises de vues grâce à un balayage progressif de type caméra HD, il donne la possibilité de choisir la colorimétrie au titre des " Intentions du DP " et enfin, consommant le tiers des " video-assists " classiques, il réduit le stress des assistants...**

Un dernier point. Le silence naturel du mouvement de griffe à 19 dB ne nécessite pas d'"isolation" élastique" entre couloir film et objectif... Le micro-bougé toléré en 35 mm est intolérable en Super 16. Le grand avantage de cette nouvelle caméra pour les loueurs est qu'elle est entièrement compatible avec TOUS les accessoires des XTR+ et XTRprod : magasins, viseurs, moteurs, batteries, etc., ce qui pour la maintenance rapide à travers le monde est une bénédiction. Aaton est à ce point anti-obsolésence que nous avons lancé un programme d'" upgrade " qui permet à tout propriétaire d'XTRprod de 1992 de la transformer en Xterà 2006 pour le cinquième du prix d'une caméra neuve. Les réactions enthousiastes des visiteurs de l'IBC, Cinec et Smpte NY au cours de ce mois de septembre montrent que nous avons fait le bon choix.

* D'où les grains de blé de longévité Cheops associés au logo Xterà. Pour ceux qui veulent savoir pourquoi " tera ", cela vient de terabytes, car une seule bobine Super 16 de 400' en contient... énormément.

** Xterà donne la part belle à l'assistant(e) image : un énorme afficheur côté batterie, une tige porte follow-focus qui n'induit plus de mouvements latéraux, et surtout les batteries jumelées : l'une assure une entière journée de travail au moteur-film et au " video-assist ", l'autre nourrit les accessoires énergivores (moteurs de point, HF, moniteur vidéo).

► **Transpalux**

Arrimax 18 kW, Alpha 18 kW, Lite Panel 30X30

" Transpa ", pour compléter la gamme des 18 kW Fresnel (LTM, Arri, Desisti) renforce son parc de " grosses sources " en proposant en exclusivité 10 Arrimax 18 kW dont quatre unités sont opérationnelles depuis juillet sur le tournage *Astérix aux jeux olympiques* (photographié par Thierry Arbogast, AFC).

Cette offre a été complétée par la mise en location début août des premières unités Alpha 18 kW (K5600 Lighting) dont la version définitive avait été présentée lors du Micro Salon 2006. Sont déjà disponibles 4 Alpha 18 kW dont une unité sera dès septembre sur le plateau de *Sa Majesté Minor*, le prochain film de Jean-Jacques Annaud (photographié par Jean-Marie Dreujou, AFC)

Vu également au Micro Salon, le Lite Panel 30X30 (pavé de Leds de 30 cm de côté, lumière du jour, sur alimentation secteur ou batterie) est une innovation de la gamme lumière froide Lite Panel, très appréciée sur de nombreux tournages. Sept unités complètes sont maintenant proposées à la location par Transpalux.

sommaire

éditorial	p.1
activités AFC	p.2
in memoriam	p.4
ça et là	p.6
remue-méninges	p.10
festival	p.10
les écoles	p.12
technique	p.13
film en avant-première	p.14
films AFC sur les écrans	p.15
le CNC	p.19
nos associés	p.24

n° 158
oct. 2006

La lettre



Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne IMAGO

annexe

1 : Cahiers du
Cinéma, N°615,
septembre 2006,
p.13

2 : Jacques Lacan,
introduction à
l'édition allemande
des Ecrits. Revue
Scilicet, 5:11-17,
1975

« L'Animalité » A propos de *Flandres* un film de Bruno Dumont par Jean-René Duveau

C'est pendant le festival de Cannes. A la radio, un critique du *Figaro*, discute avec Antoine de Baecque, à propos du dernier film de Bruno Dumont. La discussion tourne court. Pour ce critique, *Flandres*, ce n'est sûrement pas du cinéma. De Baecque, lui, défendait le travail cinématographique de Bruno Dumont.

Depuis j'ai vu le film, et je sens bien maintenant, à travers les propos échangés, tout ce que moi-même, après la projection, ne pouvait m'empêcher de penser, avec quelque incertitude, et comme ce critique, peut-être, ressentir à quel point les films de cet auteur en viendraient à s'ériger en un système clos, refermé sur lui-même. C'est dire que, le propos du film et sa forme, peuvent facilement amener une position morale sur : ce que c'est qu'un homme et sur ce que ça doit être, sur ce que c'est le cinéma ou comment il faudrait qu'il soit pour mériter ce nom. Pourtant ce nom, cinéma, ne renvoie à rien d'autre que : mouvement, déplacement, écriture, transport. Ce qu'est le cinéma, ce qu'est la littérature, la peinture, ce qu'est le saucisson d'Auvergne, ce qu'est la couleur verte... A quoi bon. Nous n'en sortirions jamais. Réflexions...

Quelques mois plus tard, dans un article des récents *Cahiers du Cinéma*¹, une réponse de Bruno Dumont à un journaliste, à propos de la conception des scènes de guerre :

« La télévision constitue le réel, le cinéma peut s'abstenir de le répéter »... Cette phrase-là s'est mise à tourner en boucle.... J'ai toujours pensé que la télévision avait depuis longtemps choisi le camp de l'imaginaire : car ce n'est pas à filmer une réalité devant une caméra, que pour autant, du réel s'enregistre. C'est peut-être oublier là, deux choses : la caméra et son œil borgne d'un côté de l'image, et le spectateur dans son aveuglement face au réel, de l'autre côté de cette même image. Là où l'imaginaire peut s'entamer puis se rompre, le réel lui n'a ni début ni fin : complexe, a-dimensionnel, infini, c'est dire un réel à jamais impossible à saisir, et « qui ne cesse pas de ne pas s'écrire² ».

Pourtant le cinéma reste doué d'une possibilité d'écriture dont le monde télévisuel lui, a fait le choix de ne plus s'encombrer : A l'heure où ses flux sont tels qu'ils imposent de ne plus avoir à se poser de questions existentielles, la production qui en ressort, ce n'est pas une nouveauté de le dire, est le jus pressé, compressé d'un formatage, c'est-à-dire une mise en forme, mise en un moule, où la matrice est déjà une image en soi, image en creux, dans laquelle se coule et se pétrifie la pâte à prendre du réel. Ce que constitue la télévision donc n'est que la reprise incessante de notre imaginaire, car c'est là que les gains sont le plus à en attendre. Qui pourrait attester que les reportages les plus crus de nos actualités quotidiennes puissent ainsi créer un sentiment d'étrangeté : c'est pourtant là que le réel se révèle au grand jour. A l'opposé, c'est à l'appel du sentiment, du ressentiment, du déjà vu, connu, entendu que la caméra et les machines de montage semblent lancer des têtes chercheuses, à l'adresse d'un imaginaire de plus en plus collectif. Ce n'est pas nouveau : catastrophes, bonheurs familiaux, la dure réalité du

monde, la jouissance immédiate, la vie des animaux, la complétude du gain, et le sentiment d'appartenance à une communauté, soit, se reconnaître à tout prix dans une image satisfaisante. Non, la télévision n'est pas une fenêtre sur le monde, mais un miroir, de moins en moins déformant.

Ça tournait donc en boucle parce que *Flandres*, justement, se situe à une place singulière, décentrée de l'écriture usuelle, pour convoquer à nouveau le réel, dans son sentiment d'étrangeté. Sans en rejoindre le style ni la portée littéraire, Dumont à bien des égards évoque une approche " durassienne " de la réalité. En contrepoint de cette assertion, je repense à ce reportage sur l'attentat du 11 Septembre. Deux frères y filment tout, en temps réel, en poussière réelle, en secousses réelles... Ces deux-là se perdent puis se retrouvent dans une réalité qui se disperse à nouveau dans la poussière des images.

Le cinéma de Bruno Dumont a cette faveur, d'en arriver à une maîtrise assez rare, sinon absente des écrans, de nous restituer cette apparence du réel, dans ses effets, dans ce choc frontal qui fait que le regard sans cesse se détourne, souhaite quitter l'écran, gêne, embarrasse. Comment s'accoutumer du réel, dans sa complexité, dans son extravagance, dans sa dureté ? Si dans le discours actuel, l'on admet assez rapidement que « les temps sont durs », (mais pourquoi seraient-ils plus durs qu'avant ?), c'est peut-être justement que l'imaginaire, au galop, a pris toute la place laissée vacante, diffusée à l'œil du spectateur, au porte monnaie du consommateur, sans qu'aucun sens, ne puisse véritablement s'en dégager. Ce qui est sans aucun doute beaucoup plus dur qu'avant, c'est bien cette impossibilité d'y trouver du sens. *Flandres* restera pour longtemps aux antipodes de " nos " préoccupations d'aujourd'hui.

Depuis cette projection saisissante, ces retours de critiques, j'ai inscrit ce film à mon histoire personnelle du cinéma. Plus précisément, lui et un autre, *L'Humanité* du même Bruno Dumont, car les deux films se renvoient l'un à l'autre, et je vais tenter de préciser maintenant, si c'est dans un mouvement de complétude, d'opposition, d'inversion, ou de dispersion.

Flandres, évoque une part d'" animalité ", sans que cela ne puisse s'opposer au titre de son film précédent. Ce n'est pas un contraire, un négatif, c'est manifestement au départ, la même chose, l'humanité, l'animalité. Il y a dans ce film un avant et un après, dont l'entre deux, ce moment de guerre (homme, animal ?) n'est qu'un passage, et pas n'importe lequel.

Anne regardait le film à côté de moi. Elle en était sortie déprimée, abasourdie. Le film est dur, violent, et sans spectacle.

Flandres, c'est avant *L'Humanité*, c'est avant que ça puisse commencer à parler. C'est de la pré-histoire. C'était déjà dans l'histoire du cinéma, ça, qu'au départ, on ne puisse pas parler. Pour répondre à ce critique du *Figaro*, il faudrait pourvoir lui rappeler que l'image fondamentale de cet art de l'écriture en mouvement, cette image primitive fut longtemps admise comme étant celle d'un train arrivant en gare de La Ciotat. Ce n'est pas rien, ce qui s'était passé ce soir-là. Il y a eu un mouvement de panique dans la salle du *Grand Café*, et ce n'était pas un film d'horreur. Ce fut une frayeur : les gens, en courant, ont quitté la salle. Le cinéma commence comme cela et fonde la position du spectateur dans un socle : Ainsi nous ne quitterions jamais cette place, cette position d'avoir à être ef-frayés, se frayer un passage, ou quelque chose comme ça, qui vous donne ce sentiment que ça va vous rentrer dedans : ce choc du réel.

Cependant il y a là une erreur fondamentale. Cette histoire de train est un mythe. Il n'a

jamais été projeté à la première séance du *Grand Café*, et les spectateurs n'en sont jamais sortis en courant. Ce n'est pas si vieux et pourtant, on avait déjà inventé ça³ : Mais il nous fallait un mythe, et donner un sens à ce qui pour la première fois, s'offrait au regard comme une effraction, une intrusion, un sentiment d'étrange.

C'est ce que produit *Flandres*. Un fermier délaisse " sa " femme, pour partir vers une guerre improbable.

On peut l'observer, ce fermier dans un plan qui nous en apprend davantage, que dix pages de scénario. Il sort de chez lui, il y a là quelques animaux. On a plutôt l'impression d'ailleurs que ce sont eux, les animaux, qui s'occupent de la ferme. Il croise un autre garçon derrière un baraquement. C'est intéressant cette idée de la guerre, car ce n'est pas qu'un artifice : la guerre, on ne la fait qu'à ceux qu'on ne connaît pas. Pourquoi irait-il la faire alors, à cet autre garçon qui baise sans plus d'allégresse, la même jeune fille ? Ça n'est pas un type moderne ce fermier, un urbain, il ne s'adonne pas à des pratiques échangistes, il ne se jouit pas spécialement d'une maîtrise. Non. Ils sont pareils tous les deux, ils sont semblables, ils ne peuvent se faire la guerre, ou pas comme ça. D'ailleurs il lui sourit, et la guerre, ils vont la faire ensemble, contre d'autres, des étrangers soi-disant, des vrais, car c'est le fantasme qu'ils en ont. C'est mieux. Voilà. D'ailleurs, dans ces mêmes *Cahiers du cinéma*⁴, le journaliste imagine lui-même (comme quoi, ce besoin d'imaginer, d'en dire toujours un peu plus sur l'histoire racontée, d'en supposer quelque chose), il imagine que le fermier est jaloux, il imagine que le fermier est amoureux... Sur quels indices ? Il évoque le regard... Il donne fantasme au regard, et non pas sens...

Le plan ne s'arrête pas là. Le fermier prend une pelle quand l'autre est parti, et il remue quelques tuiles posées en vrac dans la cour ; il les remue comme on soulève de la dentelle. Il y met tellement d'application ! Il y met tellement plus de précaution que s'il s'agissait de " soulever " une fille !... Puis il s'arrête, il verra ça demain, après la guerre. Voilà un plan. Un réalisateur, un directeur photo, et d'autres bien sûr... Tous derrière et lui devant. On sent bien dans ce plan toute la rigueur susceptible de nous faire saisir, entre les images, une vision.

Tout le film fonctionne ainsi sur les trois registres qui, dans leur intrication, font l'homme, et non l'animal. Plutôt, quand il est animal, avant de devenir homme : le réel, l'imaginaire, le symbolique. Ce n'est pas l'entre-deux de la guerre qui fait l'homme, c'est l'expérience d'une perte, et de la culpabilité qui prend la place. Elle apparaît au travers de cette femme qui a été violée. Elle punit ses agresseurs, en condamnant leur compagnon innocent. Dans *Flandres*, la cohérence est interne. Elle ne souffre d'aucune comparaison à une autre forme, à un autre film. L'histoire est, partout, dans l'enchaînement des plans, des séquences, dans la photo, dans le son. Qu'on y prenne n'importe quoi, et on y trouve quelque chose. On pourrait parler ainsi du père de la fille, et ne parler que de lui. On pourrait parler d'elle, de sa folie qui, un jour, lui revient du dehors, alors qu'elle était déjà là, dans sa profonde solitude, dans son manque d'amour. Ça lui revient du dehors, cette mère déjà folle, du dehors c'est : cet enfant qui grouille dans son ventre... Sa copine pense : on va dire d'elle que c'est une pute, à se taper comme ça, tous les mecs du village. Mais elle manque d'amour... Est-ce que ça en fait pour autant une pute ? Car ici, rien ne s'échange. Rien ne s'achète, car rien dans l'apparence des êtres, des animaux, de l'architecture, du paysage ne semble avoir plus de valeur qu'autre chose. C'est ainsi que le traitement photographique d'Yves Cape restitue admirablement ce sentiment étrange, d'un glissement toujours possible d'un plan vers un autre plan, sans que ni l'un ni l'autre ne puissent véritablement en prendre " le dessus ". Il n'y a pas de générosité, il n'y a pas d'amour du prochain. Car partout ça manque d'amour, alors ça cherche, à

3 : Pendant la projection du court métrage : La place des Cordeliers, au Grand Café, un spectateur s'était enfui en courant. C'était en 1895.

4 : Ibid

droite, à gauche, dans tous les bords du cadre que Bruno Dumont fige à chaque fois, pour mieux s'y arrêter. Ça rentre dans les maisons, mais ça n'y fait rien. Ça cherche. Le médecin lui-même n'y comprend rien. Si ce n'est : oui, « c'est comme sa mère, votre fille devient folle elle aussi ».

Mais elle manque d'amour. Les Anglais disent « I miss you ». Ils inversent par rapport à nous, le sujet et l'objet sans que l'on puisse savoir réellement, à chaque fois, comme dans chaque histoire d'amour, qui est le sujet, et qui est l'objet. Elle manque. Point. Et Bruno Dumont, lui, ne rate rien, ne perd rien de cette fille qui n'arrive pas à perdre son sang. Elle est enceinte ? D'ailleurs, la sexualité, dans ce film, qu'est ce que c'est ? L'homme bute la femme, dans le trou de la terre. A quelle place met-il cette femme ? A quelle place se met-il lui-même, sinon d'un rapport impossible ? Voilà, une confusion réelle, pas seulement des sentiments, mais de ce que c'est, qu'être un homme ou être une femme. C'est pas si facile que ça, visiblement, dans les films de Bruno Dumont. (Moins facile que ce que nous enseignent aujourd'hui, à coups de forfaits, les opérateurs téléphoniques, les chaînes de télévision, les " créatifs " des boîtes de pub).

Et tout l'art de son film est bien de nous poser, toujours entre les images, et avec une continuité dialoguée qui ne tient qu'en peu de pages, cette seule question. Qu'est ce que c'est ? Entre l'animalité, et l'humanité.

Dans les films de Bruno Dumont, la photographie produit de l'effet au lieu d'en être. Je reviens à cette histoire de train. Pour provoquer cette " frayeur mythique ", il a quand même fallu mettre la caméra à la bonne place, de face, là où le mouvement s'annule, au profit d'une valeur de plan, de plus en plus forte dans l'image. Le train grossit.

Dumont nous impose un rapport frontal à l'image. Dans un face à face parfois difficilement soutenable, il semble que le réalisateur cherche à prolonger l'expérience du tournage, (les acteurs ne maîtrisent rien de ce qui leur arrive) jusque dans la salle de cinéma : le spectateur lui, est toujours dans une position vacillante : y être, ne pas y être – y croire, ne pas y croire – aimer, ne pas aimer...

C'est un outil formidable pour ça, le cinéma. Bruno Dumont se saisit de l'outil, pas d'une histoire, pour faire un film. Il a vu, il a entendu quelque chose. Il ne le raconte pas, il le filme. Bruno Dumont n'est pas un raconteur d'histoires. Qu'est ce que ça raconterait Flandres ? Deux " *petits hommes schrébériens*⁵ " sont partis à la guerre. Une femme qu'ils se partagent, entre temps, est tombée enceinte. Et l'un n'a rien fait pour que l'autre, le père, en sorte vivant. Mais finalement elle ne lui en veut pas, et ils s'aiment. C'est ridicule. Ce n'est pas ça. Le cinéma de Bruno Dumont tourne sur lui-même, se tient lui-même, sans rien d'autre qui puisse le soutenir. Ce n'est pas la question d'un style ou d'un genre. C'est une question : est-ce que ça va nous tomber dessus, nous écraser ? C'est sans aucun doute, dans l'appartenance à une lignée, bressonienne peut-être. C'est donc la question de ce qui le préoccupe avant tout, et qui est susceptible de nous intéresser nous aussi. Il n'y a pas là, si c'est affaire de morale, de visée commerciale. C'est susceptible de nous intéresser, mais ce n'est pas sûr. D'ailleurs, les avis sont partagés. Là où les films de Ken Loach ou de Michael Moore ne peuvent que produire de l'unanimité, *Flandres* trace une ligne de partage qui semble se situer à un point controversé des visées du cinéma contemporain : là où l'on nous montre enfin que l'humanitaire, ça n'est pas du tout l'humanité. C'est un contenant, dans lequel on voudrait y faire entrer toute l'humanité. Au même titre que le documentaire est le contenant de tout ce que l'on pourrait y mettre, de documenté.

Chez Ken Loach, on peut plus facilement parler de style ou de genre... C'est différent, là, car la cohérence est externe : la forme du film est une figure fermée, close sur elle-même, elle est soutenue d'un discours très cohérent mais d'une cohérence qui laisse finalement

5 : *Allusion au délire du Président Schreber in Mémoires d'un névropathe Schreber Daniel-Paul, Le Seuil 1985*

peu de place à une subjectivité : c'est comme ça. L'homme doit être ça, le cinéma, c'est ça... Avec Bruno Dumont, la rigueur du filmage est poussée au plus loin, mais le discours qui s'en dégage est beaucoup moins tranché, autre indice qui indique au fil des séquences, le saisissement qui nous lie à l'émergence du réel.

Je reviens à la photo. Cette question de la cohérence interne, ce sur quoi, je m'intéresse au travail des directeurs photo, leur apport, leur patience, leur effacement quand d'un coup, on leur demande de se taire. Taire la photographie, taire la photo belle, ou laide, car on peut aussi rencontrer une photo dégradée, forcée, qui nuit tout autant à l'intérêt du film. Question récurrente, souvent débattue dans les cercles professionnels, et dans celui du public. La chose, sans aucun doute, n'est pas toujours facile à décider. Cela indique cette fragilité dans la recherche d'un équilibre et d'une justesse photographique. Là encore, Bruno Dumont/Yves Cape, ne nous laissent pas le choix. Il y a d'autres photos, d'autres genres et d'autres styles, qui sont tels, et ce sont les plus récurrents, que la photo s'harmonise et se fond dans tous les académismes. Savoir photographier, après tout, c'est bien ce que l'on demande aux directeurs photo. Et la plupart le font avec beaucoup de talent. La chose est plus rare quand un film emporte avec lui sa photographie et ne la laisse à personne d'autre, même pas peut-être à son directeur de la photographie. La photo de *Flandres* est signée, par Yves Cape bien sûr, mais j'entends par là qu'elle est marquée d'un autre : le film lui-même, son transport, allez, j'ose, dans un rapport hypnotique peut-être. La photo d'Yves Cape s'adresse à une entité propre : la cohérence interne du film en est le garant, et la visée. Là, les acteurs peuvent être déterminants. Cape est tout autant guidé par eux, par ce fermier improbable et cette jeune femme qui n'a rien d'une nymphomane. Il ne s'agit pas de leurs visages d'acteurs, mais bien des personnages qui s'incarnent peu à peu sous une lumière immatérielle : de face, toujours de face, qui est la lumière de l'arrêt, l'image de la mort. Les choix de Cape corroborent ceux de Bruno Dumont. Ça fait couple. Ça tient, du début à la fin. Je ne m'intéresse pas beaucoup ici au symbolisme des couleurs, car j'y entends finalement peu de choses. J'y cherche davantage, dans la récurrence des plans, des cadres, et des points de vue, et le rôle liant de la lumière, ce qui de tout cela nous restitue du réel. Il existe un article très intéressant de Caroline Champetier sur cette question⁶, à propos de la nudité au Cinéma. C'est "éclairant" ce qu'elle évoque, de cette lumière qui peut voiler la réalité. Il faut voir comment dans le film de Bruno Dumont, qu'elle soit d'hiver ou de printemps, comment cette lumière est une absence : tout prend corps pour que tout s'arrête, à chaque fois, sur chaque plan. Aucune possibilité d'y échapper. Pas d'ombre, parfois de la pénombre mais une lumière toujours cadrée, encadrée, contenue. Ainsi, pour en proposer un exemple, la séquence où les quatre se retrouvent à brûler des branches d'arbre, en buvant de la bière. Là où beaucoup auraient pu vouloir accentuer l'éclat du feu, Yves Cape "choisit" de contenir les visages dans une lumière crépusculaire. Seul le traitement des scènes de guerre, partage le film, tant par le choix du support, que par le traitement d'une dominante de couleur différente. Rien pourtant ne nous ramène à autre chose, un autre film, un paysage déjà vu. Nous restons dedans, pendant toute la durée de la projection, nous y sommes collés. Bruno Dumont filme la matière, une ecchymose sur un bras, un collet posé, des branches d'arbre, un sexe féminin vite voilé, alors qu'un sexe masculin plus loin est mutilé, il filme cela en des entités de plans, qui se renvoient d'un bout à l'autre du film, dans cette même cohérence, un principe de parité, de plans qui fonctionnent à deux, pas forcément collés l'un après l'autre, deux visions subjectives sur le ciel, deux intérieurs de maison de la fille, deux paysages lointains... etc. Sans aucun didactisme. Là s'engage l'idée d'une structure, d'une chaîne de signes/plans se renvoyant de l'un à l'autre, et qui fondent un langage cinématographique. Peu de métaphores par le montage, peu de recours à des correspondances métonymiques : ce

6 : In La Céliataire, N°5- Printemps 2005 « Le nu dans la spéculation contemporaine »

langage est sec, cru, arythmique, à l'image de la psychologie des personnages. Ce point nécessiterait un développement à lui seul.

L'imaginaire, lui, se ramène à peu de choses. A ces gens-là, on a raconté peu d'histoires, et la vie s'écoule ainsi, d'un réel qui leur fait peu d'effet : ils passent à côté, ne l'envisagent pas, sont dedans eux aussi. Prendre une femme, c'est donc fendre la terre avec un engin. C'est faire un trou dedans. Il faut que ça soit droit, que ça aille vite. Gros plan sur les lames de la charrue. Entre hommes, ça imagine un peu plus. Le collectif, ou d'être au moins deux, ça introduit le fantasme, et fonde l'image : la guerre ça va être ça, on va faire ça... On va être des hommes. Un homme, pour eux, c'est comme ça. Tout fonctionne ainsi sur ce registre aride, asséché. Le fermier improbable n' imagine rien de ce que peut ressentir la femme, et pour elle, c'est pareil. Cela ne veut pas dire qu'ils ne ressentent rien. Mais de s'imaginer l'autre leur est d'emblée impossible, car l'autre n'est qu'une image prise dans le réel, insérée dedans, fondue et prise comme telle, la jeune fille, dans un cadre, toujours le même, toujours au même endroit, toujours au même moment de la journée. Le cadre, c'est Bruno Dumont qui le crée pour raconter ça. Et du cadre justement, il ne nous laisse aucune possibilité d'imaginer autre chose. C'est le plus souvent fixe, mais surtout, ça n'entre pas et ça n'en sort jamais, ou très rarement. Plutôt ça s'éloigne, les personnages s'éloignent dans le champ de la caméra, dans les champs des Flandres. Pas d'en-dehors possible, c'est dire peu de moyens d'imaginer autre chose. L'art de Bruno Dumont, c'est de nous mettre à la même place que ses acteurs et ses personnages, sans aucune possibilité d'y échapper. Nous sommes dans le réel de la salle, hypnotisés par les visages filmés en gros plan, leur regard décentré, la blancheur de la peau de cette jeune fille... Les visages en ressortent, iconographiés.

Enfin, vers la fin du film, quelque chose apparaît. Il est rentré seul de la guerre. La jeune fille " devenue " un peu folle et sa copine le regardent. Elles hésitent, puis la copine se décide alors à aller voir le garçon.

C'est là que, peut-être, l'Humanité commence, sur un tas de bois. C'est là que quelqu'un, pour la première fois, demande à ce qu'on lui raconte une histoire, aussi cruelle soit-elle. C'est de la mort dont il sera question, celle du compagnon, innocent mais châtié, castré pour expier dans un raffinement ultime de la vengeance, la première faute du fermier : celle d'avoir violé une femme pendant sa petite guerre. La jeune fille, la folle, qui ne sera jamais comme sa mère, car elle est toujours fille, s'emporte dans une crise de folie : ce qui tout d'un coup lui devient insupportable, que l'on commence ainsi à se raconter des histoires, et qu'une humanité est peut-être ainsi en train de naître, elle qui n'a pas voulu l'enfant, et pourtant ça va naître, et rien ne sera plus comme avant... Il va falloir apprendre à parler. Ils sont allongés l'un sur l'autre. Parce qu'il se résout à avouer, elle lui pardonne sa deuxième faute : celle d'avoir abandonné dans sa propre fuite, son compagnon de guerre et de sexe. Ils ré-inventent alors dans leur solitude, la possibilité d'une rédemption. Ils commencent à nous/se faire croire à quelque chose. C'est la seule fois dans le film que " Dieu ", ou un ordre semblable, semble évoqué. Ils se déclarent leur amour, l'amour du prochain quand Adam est le fermier et Eve fait la folle.

Ainsi se termine le film. A ce que l'on peut y voir comme une fin plus rassurante, se devine quand même tout ce qu'il reste d'Humanité à parcourir. En ce sens, *L'Humanité* de Bruno Dumont semble faire suite, à celui-là. Et la frayeur sera d'un tout autre ordre...

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