

# LA LETTRE DE L' AFC

Association Française des Directeurs de la Photographie Cinématographique  
Membre de la Fédération Européenne IMAGO

*Sincèrement j'ai de la nostalgie pour le noir et blanc : même en tant qu'acteur.  
En noir et blanc l'acteur est plus magique... il appartient à une autre espèce humaine,  
peut-être il fait plus martien parce qu'il n'est pas coloré.  
Dés qu'on le colorie il devient terrien, plus... "quelconque" en somme, moins mystérieux.  
Marcello Mastroianni (entretien avec Mario Bernardo)*

Numéro 53  
Mars 1997

Le César de la meilleure photographie 1997

Claude Nuridsany, Marie Perennou, Hughes Ryffel, Thierry Machado pour *Microcosmos*

## activité AFC

**ASSEMBLÉE GÉNÉRALE - SAMEDI 15 MARS - 14 heures - Salle Trauner de la FEMIS**

IMAGINA 97 - les 19, 20, 21 février

*Étaient présents : Robert Alazraki, Dominique Le Rigoleur, Pierre Novion, Eduardo Serra, Aude Humblet*

Les premiers pas dans l'ère cyber, tel était le thème d'IMAGINA 97, co-organisé par l'INA et le Festival de Télévision de Monte-Carlo : "Le numérique et le virtuel ont désormais prouvé leur puissance et leur universalité. Le Web est appelé à devenir le méta-média, lieu carrefour intégral, ubiquitaire. Maintenant le temps des pionniers et des prophètes s'achève, vient le temps de la maîtrise : politique, culturelle, sociale, créative. "

Les films en compétition

La sélection est faite par un jury de professionnels et les prix sont attribués par un vote du public.

Comme l'année dernière, cette compétition s'est déroulée dans une salle hémisphérique non dédiée au cinéma, où trois écrans accueillant une vidéo-projection 625 lignes font face au public.

Si dans le cas des films dont la destination finale est la vidéo (films publicitaires, vidéo clips, etc.) il est évident qu'il faut rester dans le format pour lequel le film a été conçu, on peut appliquer le même raisonnement pour la catégorie "effets spéciaux de long-métrage". Il est inconcevable de demander à un public de voir et juger des films pour la qualité de leurs effets spéciaux dans de telles conditions. De plus, par malheur, les bandes vidéo de cette dernière catégorie étaient pour la plupart de qualité particulièrement médiocre. Une astuce reste à trouver... comme trois projecteurs 35 mm, par exemple...

Beaucoup de diversité dans cette compétition, allant des films publicitaires aux travaux d'écoles, en passant par les catégories "Art", clips musicaux, effets spéciaux et simulation...

Encore beaucoup d'images plus techniques qu'esthétiques, malgré cela on note un réel bouleversement positif sur les trois dernières années dans la catégorie "écoles" pour la qualité des images présentées et les scénarios.

## Parmi les conférences

☞ Narration/interaction : Analyse et présentation de récits interactifs. Par exemple, le site [www.grapejam.com](http://www.grapejam.com), premier site narratif dit "à épisodes", né d'une troupe de théâtre et d'improvisation, est interactif : les comédiens y jouent en direct et en ligne en tenant compte des suggestions et des réactions du public en temps réel.

☞ 3D pour connaître, 3D pour comprendre : Visualisation en 3D pour mieux localiser les divers sites d'Internet. Information : <http://mcf.research.apple.com>

Le site Brainmap sur le fonctionnement du cerveau avec les toute dernières découvertes et visualisations. Information : <http://ric.uthscsa.edu>.

Reconstitution tridimensionnelle du sanctuaire d'Athena à Delphes. Le CD Rom "Une journée à Versailles".

Le site sur Internet ayant pour thème la ville Aztèque de Tenochtitlan. Visite : <http://.sgi.com/handbook>

☞ Effet subtils et spectaculaires : présentation des techniques et des méthodologies des trucages des films : *Doberman* de Yan Kounen par lui-même et Rodolphe Chabrier de Mac Guff, *The Craft* par Kelley Ray de Sony Pictures Imageworks, *Twister* par Stefan Fangmeier de ILM, *Didier* et *Morburo* par Antoine Simkine de Duboi. Présentation d'effets spéciaux invisibles par Mike Boudry de Computer Film Company.

Pour le film *Morburo* de Lionel Kopp, il s'agissait non pas d'un trucage au sens classique du terme mais d'un étalonnage du type télécinéma, en HDTV, avec retour sur film. La projection d'un extrait n'a pas semblé particulièrement décisive quant à l'apport narratif et artistique du procédé. Ceci provenant sans doute, d'une part de la perte de définition due au cadre scope qui n'est pas homothétique avec la HDTV (perte d'information disponible sur la hauteur de l'image HD) et à la HDTV elle-même, et d'autre part du contraste extrêmement dur de l'image dû soit au positif, soit au procédé technique utilisé, soit à un choix artistique au moment de l'étalonnage. Ces éléments en contradiction avec le type de narration du film ne permettait pas de profiter pleinement des choix visuels que permet la technique du télécinéma. Même chose pour l'aspect plus "trucage" de cette technique : un feuillage printanier remplacé par un feuillage d'automne ; la prouesse devient difficile à évaluer (en annexe : le texte des actes de la conférence, publié par Imagina).

Cette expérience est néanmoins fort intéressante et l'explication technique donnée à Imagina avait pour intérêt particulier de clarifier les techniques actuelles disponibles.

## Quelques tables rondes

☞ Rapport de l'architecture avec l'image de synthèse. De la synthèse sonore à la multidiffusion. Internet, réseaux et droits d'auteurs. Les arts en réseaux.

☞ Public-privé, quel accès à l'information en ligne ? (organisé par le Monde Diplomatique)  
Réflexion sur Internet, actuel et à venir. Développement possible de programmes du type télévisuel. Réflexion sur la démocratie, et la défense de droits nationaux, sur Internet.

☞ Cinéma et Image Numérique :

La journée, était divisée en trois temps : Nouvelles techniques, nouvelles œuvres ? De l'importance de la préproduction. Nouveaux métiers, formations nouvelles ?

Malgré les efforts d'Imagina et du CNC depuis trois ans pour que cette table ronde soit constructive, il semblerait qu'elle ne tienne toujours pas ses promesses et n'apporte pas un éclairage nouveau sur la contribution des nouvelles technologies du numérique dans nos métiers.

## L'atelier - Table ronde AFC - DUBOI

La modélisation d'un décor prenant beaucoup de temps et donc d'argent, il avait été décidé lors d'une réunion Duboi - AFC d'utiliser le même décor que l'année dernière ; de plus ce décor avait encore diverses possibilités d'axes et d'ambiances lumineuses. Par contre, l'idée de faire un

mouvement avec une évolution de lumière s'est imposée petit à petit avec pour corollaire, et ce pour une question de temps imparti, de travailler à quatre sur un seul projet. Une réunion préparatoire chez Duboi avait permis aux futurs participants et leurs "suppléants" d'avoir une première prise de contact avec le logiciel et les principes techniques des sources de lumière.

Préparant un mémoire de fin d'études dont le titre provisoire est "Lumière Réelle / Lumière Virtuelle, interprétation ou simulation", sous la direction de Jean-Noël Ferragut, Carole Tizou, étudiante de Louis Lumière en dernière année, fut présente toute la durée de l'atelier. A notre demande elle nous a fait parvenir ce petit résumé. Son mémoire sera disponible fin juin et nous espérons qu'elle acceptera de publier ici un article concernant son travail.

"Dès le premier jour, un atelier en huis clos s'est formé autour du décor de Guy-Claude François dans un des salons du Loews. Dans les premières minutes, quelques explications concernant les types de lumière disponible et les méthodes utilisées (Ray Cast sur Alias) sont fournies par Nicolas Rey, toujours aux commandes. A ses côtés Robert Alazraki, Dominique Le Rigoleur, Pierre Novion et Eduardo Serra travailleront en quatuor.

Le plan est un travelling décrivant un axe d'un patio marocain (au centre une fontaine, des piliers décorés par des mosaïques, cinq fenêtres sur une découverte) dans une semi-pénombre avec une ouverture de porte (hors champ) permettant l'entrée directe du soleil.

Cette première journée est en grande partie consacrée au réglage du contraste entre la découverte (image photographique d'une ville dans les tons ocre rouge) et le rendu de l'éclairage diffus des ouvertures, à l'intérieur de l'enceinte. Pour ce travail tout en demi-teintes, préférence est donnée aux lumières volumiques qui permettent une dégradation de la lumière en fonction de la distance et ne projettent pas d'ombres ni de zones lumineuses trop franches et rectilignes. Fin du travail à 20 heures où le calcul de la première image est lancé pour la nuit.

Le deuxième jour à 10 heures, une bonne surprise attend les participants : l'image a été calculée très rapidement (les lumières principales ne générant pas d'ombres), ce qui permettra d'avoir un plan plus long. Il s'agit ce jour-là de régler l'entrée du soleil, la vitesse de l'animation de la caméra et la variation des lumières en fonction de l'ouverture de la porte.

L'apparition du soleil (un spot éloigné) amène d'autres problèmes : les ombres franches (notamment sur la fontaine), les réflexions plus "aiguës" sur les matières, la matérialisation du faisceau lumineux dans l'air et sur les objets... Un bon terme est trouvé entre les "glows", sorte de brouillard lumineux réglable par objet, et le fog, faible brouillard appliqué à un seul type de projecteur, le spot... Quelques déceptions pourtant, car la configuration de l'éclairage ne permet pas l'utilisation des lumières négatives (le nom est évocateur), ni certains types de projecteurs (les fluos !) dont la manipulation n'est pas satisfaisante d'après le maître ès ordinateur.

Quatre chefs opérateurs réunis, c'est beaucoup d'idées à la minute (le temps de réponse de Nicolas Rey et des calculs !), une quadruple précision dans le rendu des effets, un travail méticuleux et dix projecteurs pour chacun (rendement qui ne leur donne pas entière satisfaction !). La journée se termine vers 18 heures alors que Nicolas Rey finit de préparer les derniers calculs pour la présentation publique du résultat.

La conférence réunit vendredi, de 10 h.30 à midi, tous les participants ainsi qu'Antoine Simkine et le responsable d'Alias, Pierre Kueny, devant un large public, malheureusement à l'étroit dans un petit salon de l'hôtel. Chacun tire les conclusions de cette collaboration (heureuse) mettant l'accent sur les difficultés (absence d'outils tels que les volets pour couper la lumière, inexistence de visualisation immédiate de l'effet même grossier d'un projecteur, inexistence du dialogue concepteur - chefs opérateurs...) et les petits plaisirs rencontrés (pas de limitation de l'imagination et absence de contraintes - mise à part les calculs - liberté et bonne modélisation de la caméra).

Le résultat de ces journées devrait être tiré sur 35 mm en 1,33 grâce à la Société Duboi et Antoine Simkine".

*(de Carole Tizou)*

## Extrait du palmarès Imagina

- Grand Prix Imagina - Prix Pixel Ina Effets spéciaux  
JOE'S APPARTMENT "FUNKY TOWEL" réalisé par Jon Payson - (infographie Chris Wedge)
- Prix Pixel Ina Ecoles & Univesités et Mention pour la bande sonore de la CST  
DUST CITY réalisé par Christophe Mutin/Olivier Dumont/Sébastien Drouin (infographie Christophe Mutin/Olivier Dumont/Sébastien Drouin)
- Prix Pixel Ina Publicité  
GMEV1 "APPLIANCES" réalisé par Joe Jonhston (infographie ILM)
- Prix Pixel Ina Vidéoclip  
WHATEVER YOU WANT réalisé par Stéphane Sednaoui (infographie Stéphanie Lang)
- Prix Pixel Ina Générique - Habillage de chaîne  
HOMMAGE À JESSIE OWENS & CARL LEVIS réalisé par Pitof (infographie Pitof)
- Prix Pixel Ina Fiction  
ADN réalisé par Patrice Chéreau / Marc Thonon (infographie P.Chéreau / M.Thonon)
- Prix Pixel Ina 3D  
MARS ATTACKS réalisé par Tim Burton (infographie ILM)

Les membres de l'AFC présent ont remarqués le film ADN réalisé par Patrice Chéreau et Marc Thonon (Prix Pixel Ina Fiction) pour la qualité de son scénario, de ses images 3D, et bien entendu de sa lumière 3D.

## Quelques idées et rendez-vous pour un futur, plus ou moins proche

Projection du film résultat de l'atelier à Imagina en deux occasions :

- l'une lors d'une avant première, avec présentation du projet
- l'autre lors d'une "soirée - rencontre" avec Antoine Simkine, sur la technique des nouvelles technologies

Si l'année prochaine l'AFC est présente à Imagina : faire évoluer l'atelier en intégrant un personnage filmé en 35 mm (raccord de lumière entre l'image 3D et l'image réelle) avec une plus grande part de travail à Paris et finaliser sur un jour à Imagina.

Si Pierre Kueny d'Alias confirme sa demande, une réunion sera organisée dans leurs locaux avec Nicolas Rey et les directeurs de la photographie AFC disponibles (et qui ont participé aux ateliers Imagina) afin de reprendre point par point les outils lumière disponible dans le logiciel.

L'AFC remercie l'équipe d'Imagina, Yves Louchez, Gilbert Dutertre, Pierre Hénon et Geneviève Pichon, qui a rendu possible cette expérience, ainsi qu'Alias pour le Logiciel, Silicon Graphics pour l'ordinateur et, bien entendu, son associé la société Duboi, avec une mention spéciale pour l'inébranlable passionné qu'est Nicolas Rey.

## IMAGO, suite...

- Le festival de Torun ne semble plus très intéressé par la réunion de conciliation avec MadridImagen qui devait avoir lieu à Paris très prochainement , cette réunion est annulée.
- Le jury de sélection des 100 films européens a terminé son travail, nous venons de recevoir la liste des films présélectionnés. **24 films français** ont été retenus, il s'agit maintenant de se prononcer sur cette liste d'une part, et d'autre part de préparer les fiches de renseignements les concernant.
- Plusieurs membres associés se sont engagés fermement à acheter deux ou quatre pages du livre (pour rappel, ces pages retraceront l'historique de ces sociétés dans le cinéma européen).

## La réunion avec les loueurs caméras

Cette réunion a eu lieu le mardi 11 février en présence de nos associés Samalga, Technovision, Bogart, Cinécam, deux directeurs de production (Simon Dussaud et Jacques Bantou) et pour l'AFC : Robert Alazraki, Caroline Champetier, Jean-Noël Ferragut et Dominique Gentil. Cette réunion fut à la fois instructive et productive ; son compte-rendu fera partie du compte rendu général regroupant les trois rendez-vous avec nos membres associés : loueurs de matériel électrique, loueurs de caméra et laboratoires. Une date pour la prochaine et dernière réunion sera proposée très prochainement.

Par ailleurs, il est apparu indispensable de faire un texte sur la nécessité des essais mécaniques, photographiques, chimiques, c'est-à-dire de souligner la nécessité d'une véritable préparation technique. Sur la proposition de Caroline Champetier, nous faisons donc appel à tous nos membres, afin qu'ils s'expriment sur le sujet dans les différents domaines de notre activité (pub, long-métrage, téléfilm, clip). Ces textes pourraient être publiés sous forme de manifeste dans la Lettre et certaines publications professionnelles. A vos plumes ...

# technique

## Atelier Charte Gray Plus (suite) - par Jacques Loiseleux

La suite de l'opération "Étalonnage film/vidéo direct des rushes" avec Kodak, Aaton, Centrimage, Telcipro, aura lieu dans la deuxième quinzaine de mars. Il y a urgence.

De plus en plus de téléfilms et de films à petit budget tirent leurs rushes en vidéo direct. Pour remédier aux problèmes que cela pose ensuite, le laboratoire Eclair propose un tirage film limité à prix très bas pour permettre au Directeur Photo de juger de son travail et d'avoir un minimum d'informations esthétiques et techniques. Cela limite les risques de dérive et les surprises coûteuses dans les finitions. La charte Gray Plus, analysée par le système Gray-Finder, viendra compléter ces informations et permettra au Directeur Photo une maîtrise continue de son image (voir Lettre n°52). Nous vous tiendrons informer des dates de l'atelier par courrier. A suivre...

## Dominique Gentil, caméra numérique Sony

Bonne initiative de Sony France qui organise, de façon ponctuelle, des stages d'initiation destinés aux utilisateurs des nouvelles caméras Beta numériques, BWN-d-600 et BVW-700. Il est maintenant possible, dès la prise de vue, de régler un nombre important de paramètres, les niveaux de blancs et de noirs, le détail, la chroma, cela sur toute l'image ou sur des tonalités particulières comme la couleur de la peau. Il s'agit pratiquement des outils d'une petite régie. Tous ces paramètres sont mémorisés sur une disquette qui permet de les transmettre à une autre caméra ou, éventuellement, de garder des réglages personnalisés que vous retrouverez lors de l'utilisation d'une caméra semblable à l'occasion d'un autre tournage.

Cette journée de formation Sony est bien calibrée, faite par des opérateurs, les informations données sont celles dont nous avons besoin, pas de technique inutile. Il s'agit d'une description de tous les réglages indispensables à connaître pour utiliser au mieux ces nouveaux outils numériques.

Contact : Sony France - Jean-Claude Devos - 01 49 45 41 87

# ça et là

Marcello Mastroianni parle des directeurs de la photographie.

*Marcello Mastroianni, qui nous a récemment quitté, avait un jour, parlé des directeurs de la photographie. Jean-Noël Ferragut s'est procuré ce texte grâce à la coopération de nos amis de l'AIC et Carlo Varini a bien voulu se charger de la traduction. Ciao, Marcello... et Grazie mille !*

J'ai toujours pensé que le directeur de la photographie était vraiment le principal collaborateur du réalisateur, surtout quand par réalisateur on entend quelqu'un de doué (je ne voudrais pas utiliser le mot galvaudé d'"auteur"), disons un artiste. Dans un cinéma "mineur" le directeur de la photographie n'est qu'un photographe qui n'a même pas la possibilité d'exprimer quelque chose parce que contraint à ne faire que le strict minimum pour obtenir des ombres sur l'écran, rehaussées par un peu de vulgarité, et avanti ! Tout va bien !

Mais dans un cinéma sérieux, le directeur de la photographie a toujours constitué le principal collaborateur du metteur en scène. Le cinéma est photographie, photographie enrichie de concepts, de sentiments, d'idées à divulguer. Le cinéma est photographie qui bouge, donc comment peut-on sous-évaluer l'apport du chef opérateur, du concepteur des lumières ? Et je dirais même plus, souvent j'ai été surpris quand j'ai appris le montant des salaires des chefs opérateurs qui sont toujours, à mon avis, modestes par rapport aux autres secteurs du cinéma. Laissons tomber l'acteur qui constitue un cas hors normes. Si le public demande un certain acteur, celui-ci gagne parfois plus que ce qu'il vaut : mais ce n'est pas la règle. Je parle en revanche de ces techniciens qui ne sont pas liés à des modes ou beaucoup moins. Souvent je me suis étonné en sachant qu'un directeur de la photographie gagne parfois à peine plus qu'un autre technicien du cinéma, et est donc sous payé, même par rapport au réalisateur.

J'ai l'impression que le directeur de la photographie est considéré comme une sorte d'ouvrier spécialisé tandis que, personnellement, j'ai toujours pensé au contraire qu'il était un artiste, quand il s'agit naturellement d'un créateur des lumières qui se respecte.

Il suffit de considérer la magie que la photographie peut rajouter à un film. Et non seulement la magie ; mais l'interprétation de la pensée de l'auteur, du réalisateur. Sans la collaboration de ce "magicien" de la lumière, comment pourrait-on réaliser certains films qui vraiment apparaissent comme des œuvres d'art ?

Tout ça m'a toujours émerveillé, et ce, juste pour ne citer qu'un côté de cette profession.

Quant au rapport entre le directeur de la photographie et l'acteur, il représente un facteur déterminant dans la carrière d'un acteur. Je peux me citer en exemple. J'étais engagé pour jouer le "beau", même moi qui ne me suis jamais considéré beau, et (jusqu'à la rencontre avec Visconti et une année après avec Fellini) j'étais condamné aux seconds rôles (que par ailleurs je jouais avec extrême plaisir), à interpréter de modestes personnages naïfs, provinciaux, sans aucun mystère ni charme. Seulement sympathiques, frais, rien de plus. Et ce, parce que dans les films auxquels je participais on ne donnait aucune valeur à la photographie, on ne se souciait pas d'exalter le visage du comédien.... quelquefois celui de l'actrice. C'étaient les années des filles au physique avantageux, souvent (actrices) femmes, ou maîtresses des producteurs, et donc il arrivait que le directeur de la photographie soit obligé de soigner particulièrement ces dames. De plus, on croyait que le public n'allait au cinéma que pour admirer le physique de la comédienne.

La rencontre avec un réalisateur comme Visconti, et tout de suite après avec Fellini, a provoqué une mutation, un changement de mon personnage. Ces réalisateurs étudièrent mon visage pour m'enlever cet air trop provincial, trop... comment dire... de bellâtre sympathique (je me souviens de la première fois, avec Rotunno comme chef opérateur, dans un film de Visconti : "Les Nuits Blanches"). Donc... photographe en plongée, utiliser certaines mesures : "...fais-lui une petite ombre ici, une autre sur la mâchoire, coupe-lui un peu de menton... mets en évidence ses yeux parce qu'ils sont petits et on ne les voit pas bien...".

Tous ces faits ont produit le changement du personnage que j'avais interprété jusqu'alors. J'ai commencé une série de films dans lesquels je ne jouais plus le chauffeur mais carrément l'intellectuel en crise, antihéros, ou héros d'un certain cinéma exceptionnel qui succédait au néoréalisme, qui était le cinéma de Visconti, de Fellini, d'Antonioni : d'une série de réalisateurs extraordinaires ; extraordinaires grâce en partie aussi au travail photographique. Disons-le : j'ai changé de visage. On a constaté un affinement de mes traits, une utilisation rationnelle de la photographie pour convaincre le public que moi je pouvais être aussi M. Fellini, ou son alter ego, comme l'ont dit les journaux. Et ce grâce au fait photographique, et aux réalisateurs qui mettaient dans ma bouche des phrases et me faisaient faire des actions que les autres ne m'avaient jamais demandées auparavant.

A part ça, la photographie a été un facteur déterminant. J'ai plusieurs amis parmi les chefs opérateurs : par exemple Luciano Tovoli. Avec lui j'ai fait un film où il était aussi réalisateur. En effet ce n'est pas surprenant et ce n'est pas le premier cas du genre. Nous n'avons pas eu beaucoup de chance et le film n'a pas eu non plus le succès que nous avions espéré. Mais ça n'a aucune importance puisque l'expérience à été bonne.

Un bon directeur de la photographie peut aussi être metteur en scène, il n'y a pas de problème, il maîtrise parfaitement les connaissances techniques de la profession : s'il est un homme de goût et talentueux, il peut aussi réaliser. En effet Michel Piccoli et moi-même nous n'avons pas hésité un instant à nous mettre dans les mains de Tovoli.

L'acteur montre souvent une certaine complicité avec le directeur de la photographie, je crois pour deux motifs : l'un parce que le réalisateur est toujours en train de penser, doit inventer, parfois il est extravagant, parfois il est nerveux. Le directeur de la photographie en revanche est toujours un personnage plus modéré par rapport au réalisateur, c'est un travailleur silencieux. L'acteur, et en particulier l'actrice, savent combien ils lui doivent et combien il peut accomplir en leur faveur. Donc (bien sûr sans nous compromettre parce que ça deviendrait un aspect négatif) on établit tout de suite un rapport d'amitié, où il y a aussi un peu de la protection que le directeur de la photographie nous renvoie, comme pour dire : "... bien, laissons le poète réfléchir... nous qui sommes quelques marches plus bas, nous pouvons établir entre nous une certaine complicité, une certaine camaraderie (excusez ce mot lié à la période noire, mais je l'entends dans sa signification sémantique française, comme ça nous ne courons pas de risques)".

Le directeur de la photographie en général est toujours plus calme, rarement de mauvaise humeur. Excepté Martelli qui était toujours nerveux, il s'arrachait les cheveux... mais il était adorable, sympathique, excellent opérateur.

Pour toutes ces raisons donc, l'acteur établit tout de suite un vrai contact avec le directeur de la photographie. Par exemple, moi je suis aussi, dans la vie, ami de Tovoli et de Rotunno. Parfois je dîne avec Rotunno... d'ailleurs l'autre soir... et nous ne sommes pas en train de travailler ensemble, peut-être comme ça il c'est plus facile de discuter. Et ce parce que nous ne sommes jamais dans l'aréopage, les "gironi" du réalisateur (comme Dante : "*Chacun cherche et se presse, et se consume, et s'use*"). Avec le directeur de la photographie, avec le cadreur et les assistants, on vérifie tout de suite un phénomène, un peu comme à la rentrée des classes : se reconnaître tout de suite.

J'ai aussi remarqué une chose sympathique et curieuse. Avec ses assistants ils constituent une petite entité dans l'équipe. Quand c'est l'heure de la pause, ils vont manger le "cestino" de leur côté, comme pour dire : "Laissons le réalisateur... c'est l'heure à laquelle nous devons rester au calme... laissons-le manger avec les autres et mettons-nous un peu de côté..." . Et ils se mettent à l'écart comme une petite famille, chose très sympathique, très singulière, qui explique aussi qu'ils sont des gens qui veulent être tranquilles.

C'est pour ça, j'en suis sûr, que l'acteur se trouve bien avec eux. Pour avoir recours à des anecdotes concernant le rapport entre le directeur de la photographie et l'acteur, il vaut la peine de rappeler que l'année dernière j'ai tourné un film en Grèce, avec un grand réalisateur, Theo Angelopoulos qui travaille avec un très bon chef opérateur, Yorgos Arvanitis, qui a fait tous ses films. C'est un très grand

directeur de la photographie et avec lui j'ai atteint une grande complicité. En plus Arvanitis est plaisant, amusant : il fait des imitations. Il aurait pu être acteur comique. Angelopoulos n'aimait pas ça, lui qui est renfermé et silencieux. L'amitié que j'avais établie avec Arvanitis le perturbait. Mais nous on s'en foutait parce qu'au moins ensemble on pouvait rire un peu.

A propos de la couleur, j'ai participé à un film d'Ettore Scola, un très beau film, où Pasqualino De Santis a fait un grand travail pour obtenir un film en noir et blanc mais avec des résonances de couleurs. Un grand travail au laboratoire, je m'en souviens, il courait tous les jours chez Technicolor pour contrôler. Ce film fut un succès : "Une journée particulière".

Alors que j'étais à New York, pour d'autres raisons, je vois "Une journée particulière" : en couleurs ! J'appelle alors Scola et je dis : "Ettore, mais ici ils projettent "Une journée particulière", en couleurs !", "Mais non, qu'est-ce que tu dis là ?", "Je te dis que si !". Morale de l'histoire, le producteur, pour le marché américain (parce que ces marchands de cinéma sont toujours ignorants) sans demander rien à personne, avait fait tirer le film en couleurs ! Chose possible parce que le film avait été tourné sur pellicule couleurs et ensuite, par je ne sais pas par quel procédé, la couleur avait été désaturée pour obtenir le style particulier d'une photographie des années quarante : noir et blanc avec un soupçon de couleur. J'endossais dans une scène un pull-over rouge, et je me souviens de tout le travail fait par le directeur de la photographie pour obtenir une teinte neutre.

Sincèrement j'ai de la nostalgie pour le noir et blanc : même en tant qu'acteur. En noir et blanc l'acteur est plus magique... il appartient à une autre espèce humaine, peut-être il fait plus martien parce qu'il n'est pas coloré. Dès qu'on le colorie il devient terrien, plus... "quelconque" en somme, moins mystérieux.

Propos recueillis par Mario Bernardo, 1987

## Le CDRom, une nouvelle corde à l'arc des directeurs de la photo ?

*Pierre Novion vient de superviser la réalisation d'un CDRom "L'art du Moyen-Age", qui doit sortir dans le courant du mois de mars. Il nous a semblé intéressant d'en parler avec lui, de savoir comment il avait été amené à travailler dans ce nouveau domaine d'expression et de connaître ses impressions et ses réflexions sur son processus de création.*

*JJB - Tout d'abord, comment t'es-tu décidé à suivre un stage de multimédia ?*

PN - C'est en fait un "Mastère de Multimédia-Hypermédia", organisé par les Beaux-Arts et par L'ENST (Ecole Nationale Supérieure des Télécommunications). L'ENST propose 18 Mastères qui recourent une partie de l'enseignement prodigué aux ingénieurs (des télécommunications). Le programme était orienté vers le multimédia, les nouvelles technologies ("on line" et "off line"). Tous les participants exerçaient déjà un métier. La sélection avait été très dure puisqu'il y avait 15 places pour 300 postulants ; sur ces 15, nous étions 3 à travailler dans le cinéma. Auparavant, j'avais fait une demande pour un stage plus orienté vers les logiciels, mais finalement ce type de stage tombe toujours au moment où l'on a du travail et on est obligé de l'annuler. Je me suis dit que la meilleure manière de m'affronter aux nouvelles technologies, c'était de faire une formation longue et de m'octroyer quelques mois "sabbatiques". A la suite de ce Mastère, qui a duré 8 mois, j'ai eu la chance que l'on me propose de prendre en charge la conception et la direction artistique de ce CDRom sur l'art du Moyen-Age, qui venait d'être mis en chantier. Evidemment, j'ai hésité ; j'ai réfléchi longuement, car je devais faire un film au Portugal. J'ai fini par choisir le CDRom parce que, dans tous les domaines, on s'aperçoit que maintenant le numérique est présent. Face à cela, il y a deux solutions : soit on l'ignore et, les années passant, on risque de réellement passer à côté, soit on décide de s'y mettre et cela prend un certain temps. Il y a également des raisons personnelles à ce choix, entre autres d'avoir plusieurs cordes à son arc. Dans le quotidien, l'informatique est un outil dont je ne peux plus me passer, qui va de la base de données à l'archivage, au stockage. D'un côté professionnel, c'est enfin un véritable instrument, complété par un appareil photo, qui permet de travailler l'image, surtout avec les logiciels qui évoluent rapidement ; on peut acquérir un véritable laboratoire et mieux dialoguer avec les différents interlocuteurs que l'on est amené à rencontrer. Dans le cinéma, on voit déjà les premières lueurs de l'importance du numérique.

*Cela semble aussi le futur de l'étalonnage.*

Il y a effectivement l'avenir de l'étalonnage ; certainement avant cinq ans, nous serons amenés à travailler avec des outils logiciels plus proches du télécinéma que de l'étalonnage traditionnel. Pour ce qui concerne la 3D au cinéma, on en est encore au début d'un dialogue entre des gens comme les directeurs de la photo, qui ont des années d'expérience visuelle aiguë, et des gens qui inventent des outils de leur côté qui ne semblent pas complètement correspondre à nos besoins et à nos exigences. Un décor en 3D continue à avoir un aspect un peu froid, sans atmosphère, mais bon, on en est au début.

*Les gens que tu as rencontrés dans ce milieu sont-ils ouverts à une collaboration avec des directeurs de la photo ou d'autres professionnels du cinéma ?*

J'ai retrouvé la manière dont les gens de l'extérieur nous voient, nous gens de cinéma : fascination et curiosité, mais aussi crainte que nous empiétions sur leur terrain. C'est certainement dans les contacts personnels que les choses se créent ; quand ils sont bons, nos interlocuteurs comprennent tout ce que notre savoir-faire peut leur apporter.

*Comment se passe la genèse d'un CDRom ? Est-ce que, pour l'instant, cela ressemble plus à l'édition d'un livre qu'à un tournage de film ?*

Là, j'ai eu les premières surprises importantes. Effectivement, il y a une matière première comme pour le cinéma, c'est-à-dire un livre, un roman. Dans ce cas-là, il y avait un livre à tendance fortement culturelle, qui représente un savoir universitaire, à partir duquel une conception avait été faite. J'ai trouvé une sorte de scénario, plutôt même un descriptif technique, avec des indications du genre : la caméra se rapproche, elle s'éloigne, on panote... J'ai donc demandé quand était le tournage. Mes interlocuteurs se sont interrogés, en disant "oui, on va penser **quand même** à un tournage..." Pendant ce temps-là, le développeur essayait de faire tous ces mouvements de caméra, de scanner des images et se proposait de tout faire sur une machine. Le résultat était assez déplorable. Sans rentrer dans les contraintes techniques d'un CDRom, pour que les images animées soient fluides, elles sont présentées dans un cadre qui fait le quart de l'écran de l'ordinateur. Or des œuvres magnifiques méritent d'être bien montrées afin que ce soit un plaisir pour les yeux. C'était une sorte d'abomination. J'ai essayé de retourner les choses en disant : "Que peut-on faire ?" Privilégier la beauté de l'œuvre et aussi le fait qu'un CDRom doit permettre d'apprendre les choses facilement ; donc se mettre à la place de l'utilisateur et voir de quelle manière il peut apprendre en un temps rapide beaucoup de choses, comment il peut aller vers l'information. Bizarrement, je n'ai pas retenu le côté soi-disant cinéma (mais fait en "machine") ; je suis plutôt revenu à mon exigence de beauté, à mon refus qu'un tableau de Van Eyck, qu'un portail roman, une mosquée, etc. soient mal montrés et donc à utiliser les moyens du bord. Je ne sais même pas s'ils avaient prévu un tournage, c'était assez flou ; il n'y avait aucun budget, c'était très étrange...

*Je me pose une question naïve : je pense que ces gens-là ont déjà une grosse documentation et qu'ils pensent certainement utiliser leur iconographie déjà existante, ne serait-ce que pour des raisons de coût.*

Absolument. Dans l'édition, le tournage n'est pas vraiment une notion qui existe. L'idée c'est d'utiliser au maximum toute l'iconographie qui a servi au livre, voire aller chercher dans les agences d'autres documents. Par contre, il y a toujours un petit regard qui dévie vers le cinéma : comment peut-on animer des images fixes ? C'est un exercice de style pas si inintéressant. A mon avis, c'est mieux que de partir avec une caméra vidéo et de se retrouver avec un petit film "quart d'écran".

*On a à peine effleuré les contraintes techniques, mais l'histoire du quart d'écran...*

On ne peut pas obtenir une image fluide "plein écran" pour plusieurs raisons. Techniquement, on peut le faire sur certaines grosses stations, mais pas sur les ordinateurs domestiques. Cela prendrait également trop de place sur le CDRom. De plus, ces CDRoms devaient être utilisés à la fois sur des ordinateurs type Mac et PC ; certaines choses marcheraient sur Mac mais pas sur PC... On est dans un lieu de contraintes. Une grande part de la conception est consacrée à l'architecture de l'interactivité. ; c'est-à-dire comment on accède aux différentes informations, comment on peut revenir, quelles sont

les portes ouvertes sur autre chose. Il faut que ce soit le plus ergonomique possible. Le fait que l'iconographie préexistait à l'élaboration du CDROM impose des contraintes dans la conception de la visite de certains sites. J'avais des tas d'idées sur la manière dont on pouvait se "balader" dans les différents monuments, mais cela ne fonctionnait pas car, si on a une conception très précise, il faut aller sur place pour faire les images adéquates. Là j'ai été un petit peu frustré... Cela vient aussi du fait que j'ai pris le train en route : le travail avait déjà été commencé depuis quatre mois, notamment chez le développeur.

*Avais-tu une fonction exacte, définie par un cahier des charges ?*

J'ai fait la conception de l'architecture d'interactivité du CDROM. A l'intérieur de celui-ci, je me suis occupé des séquences, de leurs liens ; auprès du développeur, j'avais la fonction de directeur artistique. J'avais à faire à des infographistes, qui me montraient des choses ; je faisais des choix, je corrigeais. On s'aperçoit, encore une fois, qu'on bénéficie d'un regard extrêmement aigu ; de plus, on est pas mal habitué à la succession des images, à leur montage, donc à faire attention à la cohérence de cette succession. Je me suis aperçu que les infographistes travaillent sur une image, puis sur une autre, mais ne pensent jamais à leur succession ; cela engendre des heurts énormes, insupportables pour le regard et des problèmes de transition d'une image à une autre. Je me suis beaucoup bagarré pour leur expliquer que c'était un "viol", que cela heurtait l'oeil et empêchait une certaine fluidité.

Qui produit les CDROMs ? Ce sont des éditeurs papier, des musées, parce qu'il y a l'idée de mettre la mémoire sur support numérique. Il y a aussi les chaînes de télévision, qui produisent ou coproduisent des CDROMs. Cela représente un secteur de CDROMs culturels. Il y a aussi ce qu'on appelle les compartiments ludo-éducatifs : comment apprendre l'anglais, etc., les jeux et des CDROMs qui se situent entre le jeu et le culturel.

*Quel est le développeur avec lequel tu as travaillé ?*

Magic media à Bruxelles.

*Dans l'architecture de la conception, le développeur est quelqu'un qui possède les machines et la technique...*

Il y a une chose évidente : le cinéma n'était peut-être pas au début très hiérarchisé, mais il est depuis belle lurette très structuré. Là, on se heurte au fait que les fonctions ne sont pas encore définies. Pour le type de produit qu'est un CDROM culturel - dans ce milieu, tout le monde parle de produit... - il y a obligatoirement un auteur, il est indispensable. Le premier hic est déjà dans le mot "auteur". Il y a une sorte de dérive ; en fait d'auteur, on a besoin d'un expert sur le sujet. En général, il prend aussi sur lui de vouloir être l'auteur du CDROM, fonction qui dans le cinéma correspondrait au réalisateur. Certains pensent qu'il en faut un, d'autres ne prévoient pas de place pour un réalisateur. Ils se disent "il va y avoir un auteur, un chef de projet et le développeur". Mais ça ne marche pas du tout.

*Tu penses quand même qu'il y a besoin d'un maître d'oeuvre, de quelqu'un qui chapeaute tout le monde pour assurer une homogénéité...*

Pour certains, le chef de projet doit être également le réalisateur. Or le chef de projet correspond au producteur dans le cinéma ; il est très important car, lors de la production d'un CDROM, les coproducteurs viennent à tous les stades. Cela ressemble plutôt à un tournage de pub ; il peut y avoir trois ou quatre personnes habilitées à donner leur avis, à être décisionnaires, ce qui est très dur. Je crois qu'ils gagneraient à déléguer, à faire confiance.

*Est-ce que cela ne vient pas du fait que le CDROM est un produit, culturel ou non, qui est fait d'un patchwork de techniques indépendantes les unes des autres et qu'il manque une interface. Chacun vient avec son savoir ou sa technique sans penser à la globalité...*

Cela vient surtout du fait que c'est une technologie neuve. On ne crée pas les postes avec la technologie. Les véritables fonctions, l'adéquation entre les gens et les fonctions, les non-débordements viennent obligatoirement avec l'expérience. La création de CDROM gagnera beaucoup quand le travail sera structuré et les tâches bien définies.

*La production d'un film est vraiment structurée, avec des étapes bien organisées, de l'écriture du scénario à la distribution dans les salles, en passant par la recherche du financement, l'engagement de l'équipe et des comédiens, le tournage, le montage, le mixage. Est-ce que le manque d'organisation, dans le cas de ce CD Rom, n'a pas créé de problèmes, de retour à des étapes qui n'avaient pas été bien menées ?*

Si, bien sûr. Je suis arrivé après quatre mois de gestation du projet. Pendant ce temps-là, il y a eu plusieurs réunions entre les coproducteurs et le développeur, durant lesquelles ils examinaient les propositions de l'équipe du développeur. Chaque fois les coproducteurs faisaient des remarques et le développeur partait travailler dans son coin pendant encore un mois. Cela lui coûtait cher et les choses n'avançaient pas. C'était un peu comme si l'on confiait la réalisation d'un film, ou d'une grande partie d'un film, à un truqueur ou à un laboratoire. Comme il n'y avait pas de concepteur artistique, de "réalisateur", cela pouvait durer longtemps. Après mon intervention, j'ai eu beaucoup de discussions avec des gens qui disaient : "Plus jamais l'auteur ou le développeur ne doivent être considérés comme le réalisateur ; il faut une "interface" entre les deux."

*Comment as-tu travaillé avec le développeur et les infographistes ?*

J'ai scénarisé toutes les séquences, présenté l'architecture générale et je validais la réalisation de ces séquences. J'étais comme un réalisateur qui ne viendrait pas sur le plateau ; on fabriquait, puis on me montrait. Un peu comme le cinéaste turc Yilmaz Guney, qui dirigeait son film depuis sa prison. Ce qui me gênait le plus, c'était l'éloignement géographique entre le développeur à Bruxelles et moi à Paris... Avec le TGV, ce n'est pas très loin, mais il faut prendre le train le matin, travailler en pensant à ne pas manquer le train de retour du soir. Ce n'est pas idéal... C'est un mode de production pour lequel il vaut mieux une proximité géographique entre le réalisateur, les producteurs et la fabrication.

Mon principal travail, après la scénarisation, a été d'être vigilant pour que le CD Rom soit le plus agréable possible à regarder, le plus facile possible à utiliser et, encore une fois, qu'il n'y ait pas de heurts entre les séquences. Je ne voulais pas que ce CD Rom soit une simple succession de séquences, mais que l'on puisse s'arrêter, aller chercher des informations, repartir. J'ai conçu une matrice où l'on a en ordonnées toutes les thématiques possibles et en abscisses toutes les périodes ; cela donne des cases sur lesquelles on clique afin d'accéder à telle thématique correspondant à telle période. L'interface d'inauguration est une sorte de voie lactée dans laquelle l'Occident, Byzance et l'Islam (qui sont les trois régions concernées par l'Art du Moyen-Age) forment trois bandeaux et les périodes sont représentées par des étoiles. L'ensemble est graphiquement assez bien fait.

Maintenant je reviens au cinéma, mais je serai très proche de tout ce qui est numérique. Cette expérience m'a donné l'occasion de développer un autre projet qui est lié à des photos et qui donnera lieu à une exposition, normalement à un CD Rom et peut-être à un livre. A travers mon expérience, j'ai rencontré les bons interlocuteurs qui peuvent répondre présents dans un partenariat. Cela m'a permis aussi de sortir de la bulle dans laquelle on vit souvent quand on fait du cinéma.

(Entretien entre J-J Bouhon, Aude Humblet et Pierre Novion)

Des étudiants de la FEMIS terminent actuellement les finitions du film de fin d'études de Laurent Caujat qui comporte des techniques mixtes. Pour des raisons de trucages, ce film, qui contient environ cinq minutes d'images numériques en 2D, a été, en effet, tourné en vidéo HD avec la société Ex-Caméra et en 35 mm traditionnel, le tout reporté sur 35 mm, son Dolby stéréo.

Thierry Deschamp, étudiant en Image, en a assuré la direction photo, le cadre et la supervision artistique et technique.

Quelques images ont été montrées à Imagina et ont retenu l'attention de plusieurs professionnels. Les étudiants aimeraient projeter le film aux membres de l'AFC. L'occasion se présentera peut-être en avant-programme d'une prochaine avant-première.

# film en avant-première

TENUE CORRECTE EXIGÉE, *photographié par Gérard SIMON*

Pour cette comédie qui se déroule l'espace d'une nuit dans un palace parisien, la référence lumière du réalisateur était le noir et blanc "brillant et contrasté" des comédies classiques américaines. Difficile de traduire cela en couleurs... J'ai essayé de renforcer le côté chamarré "arbre de Noël" des lieux du palace en utilisant des teintes très dorées, en remettant en usage (en tout cas pour ce qui me concerne) le contre-jour systématique sur les personnages et en multipliant les sources lumineuses dans le champ (lustres, appliques, lampes de table...). En simple opposition, j'ai traité les "coulisses - communs" de l'hôtel tels qu'ils sont : néons glauques.

Quant au contraste, après les belles résolutions du départ, on en vint à dire qu'il sied mal à la comédie, qu'il faut bien voir les deux yeux des comédiens, etc... toutes considérations qui m'ont conduit à modérer mes ardeurs... Seuls quelques plans de nuit ou de pénombre ont ce contraste apprécié.

Philippe Lioret désirait aussi disposer d'un zoom pour pouvoir multiplier les grosseurs (il cadre lui-même) dans la quasi-totalité des scènes. Pour ma part, je lui proposai le scope, pensant l'outil idéal pour cette comédie prolixe en scènes de groupe. Après quelques détours vers les zooms anamorphiques usuels (qui proposaient des rapports et des diaphragmes trop élevés), nous avons opté pour les nouveaux objectifs Hawk et particulièrement le zoom anamorphique 46-243 (!) qui s'avéra être un outil magnifique, bien défini, homogène, compact, très peu sensible aux "flares", possédant une mise au point très rapprochée, le tout pour une ouverture maxi de Ø 4 ! Les focales fixes de la même marque (que nous recevions parfois sur le tournage au fur et à mesure de leur fabrication !) révélèrent les mêmes qualités que le zoom et, plus claires, furent utilisées pour les extérieurs nuit.

Je voudrais enfin mentionner ici (car malheureusement non crédité au générique) le beau travail d'étalonnage effectué chez LTC par Halim Ikhlef et Marcel Mazoyer.

**MARDI 4 MARS - 21 heures - CINÉMA DES CINÉASTES**

## films AFC sur les écrans

*La Cible* de Pierre Courrège photographié par Yves Dahan

*Tykho Moon* d'Enki Bilal photographié par Eric Gautier

*Fred* de Pierre Jolivet photographié par Patrick Blossier

### *Lumière AFC sur scène*

"La nuit du Titanic", spectacle de Michel Pascal, dont Carlo Varini a créé les lumières.

Au théâtre Rive Gauche (location : 01 43 35 32 31)

Avec Bernard-Pierre Donadieu et Jean-Pierre Castaldi

## *nos associés*

Fuji Le club Fuji aura lieu le 11 mars à 20h, Cinéma des Cinéastes - 7 avenue de Clichy - 75017 Paris, en présence des laboratoires, des loueurs caméra et des loueurs de matériel électrique. Projections de court-métrages et cocktail dinatoire.

**Telcipro** Le capital de Telcipro a été repris le 30 janvier dernier par les Studios de Saint-Ouen animés par Renaud Callet. L'ensemble regroupe désormais une réponse image S16 et 35 mm (Telcipro) et une réponse Son - Cinéma et Télévision (Jack'Son) complémentaires et cohérentes.

Aux côtés de Renaud Callet et Richard Hasselmann, Luc Heripret (Le grand Rex, Le Laboratoire de Bry) prend en charge la coordination des fabrications et exploitations. Abraham Goldblat (Studios de Saint Ouen) rejoint l'équipe pour le suivi commercial de la fiction télévisuelle.

## Technovision

Nouveaux achats : nouveau système "Swing & Tilt" fabriqué par Arriflex. Similaire au système de bascule et décentrement de chez Clairmont Camera mais plus précis et maniable, voire même avec la possibilité de manipulation pendant la prise de vue. En plus il permet une rotation autour de l'axe optique. Optiques disponibles : 20mm T 2.8, 24mm T 4, 45mm T 2.8, 90mm T 2.8, 110mm T 2, 150mm T 2.8.

Et bientôt : - "Retro focus adapter" - adaptateur permettant de monter l'objectif à l'envers sur la caméra pour atteindre un rapport de grossissement de 10:1.

- Adaptateur PL offrant la possibilité de monter tout objectif en monture PL sur le soufflet.

L'Arri 535B est maintenant équipée de tous les accessoires nécessaires pour le Steadycam : magasins 120 m Steadycam (coplanaires, en fibre de carbone, donc plus légers), visée vidéo 100% qui remplace le bloc de visée standard et réduit le poids considérablement. Cette visée est conçue pour utilisation de la caméra sur Steadycam, grues et têtes télécommandées.

La nouvelle caméra Arri 435ES (de 2 i/s à 150 i/s avec obturateur électronique variable pendant la prise de vue). Equipée de visée vidéo 100% (pour Steadycam, grues et têtes télécommandées) et bientôt des magasins Steadycam.

Nouveautés développées par Technovision :

- Objectifs Cooke anamorphiques Technovision :

32mm Cooke T 2.3 Dist. min. 3'5" Poids 1,5 kg / 40mm Cooke T 3 Dist. min. 3' Poids 2,5 kg

50mm Cooke T 2.5 Dist. min. 3' Poids 3,0 kg / 75mm Cooke T 2.5 Dist. min. 3' Poids 3,2 kg

100mm Cooke T 2.8 Dist. min. 3' Poids 4,2 kg

- Nouveaux objectifs Leitz

60mm Leitz Macro T 2.3 Rapport 1:1 / 180mm Leitz Macro T 2.3 Rapport 1:2

280mm Leitz T 2.3 Dist. min. 8'

- "Tilt Rocker Bowl Technovision" : Support caméra sur base plate permettant le débullage et le mouvement "Pan" et "Tilt" avec un manche.

*la c.s.t*

Journée de la CST a eu lieu le lundi 3 février à la vidéothèque de Paris

Remarques au sujet de l'atelier "restauration numérique" par Jacques Loiseleux

Les technologies numériques ouvrent de nouveaux horizons à la restauration des films cinématographiques mais induisent également de nouvelles réflexions éthiques.

Le thème est exposé par Bruno Despas, Directeur Général de Centrimage, et François Helt, tous deux auteurs d'un livre intitulé "La restauration numérique des films cinématographiques".

Histoire, techniques, cadre légal, déontologie, tout est abordé pendant cet atelier.

Philippe Brunetaud des Archives du Film nous montre des bandes "Louis Lumière" restaurées, certaines parties, qui avaient été rongées par la maladie du vinaigre, complètement reconstituées, la fixité reconstituée par des systèmes de repères naturels dans l'image, etc... Très étonnant, je vous conseille de les voir si vous en avez l'occasion avec, en prime, un auto-gros plan de Demeny souriant derrière son lorgnon. Émouvant cinématographe.

Claudine Kauffmann, de la Cinémathèque Française, nous projette les éléments numériques d'une restauration des bandes d'Etienne-Jules Marey et plusieurs versions de restauration définitives. Superbe travail technique. Les bandes de Marey étaient une suite de photographies successives qui décomposaient divers mouvements souvent imperceptibles à l'observation directe tels que le trot ou le galop du cheval ou le saut d'un athlète de l'époque. Chaque photo pouvait être observée sur des bandes montrant les phases successives d'un mouvement décomposé en instants. Et voilà que, par la magie du numérique, ces bandes "photographiques" deviennent "cinématographiques". Non seulement elles restituent des instants mais elles les réinscrivent dans le temps (24 images par seconde) en reconstituant le mouvement. C'est bien là l'originalité du cinématographe, de fixer et de reproduire du temps. Mais était-ce bien la démarche de Marey ? Malgré l'étonnement que procure la projection de ces bandes, respecte-t-on l'auteur ? Restauration ou recréation ?

De la tapisserie de Bayeux qui retrace l'histoire de la conquête de l'Angleterre par Guillaume le Conquérant, il manque trois mètres à la fin de cette célèbre "bande dessinée". De ces trois mètres rongés par le temps et complètement détruits, on connaît l'histoire et le dessin par différents écrits de l'époque. Un couple anonyme vivant à Bayeux a entrepris, depuis plus de dix ans, de reconstituer les trois mètres manquants. Ils ont fabriqué la trame avec des matériaux et les techniques de l'époque, ils ont filé la laine et l'ont teinté avec les produits utilisés à cette époque. Ils ont redessiné et brodé la tapisserie qui raconte la fin de l'histoire et ils en ont fait don au Musée de Bayeux. Mais le musée a refusé, pour l'instant, d'intégrer ce don à la tapisserie ancienne ou même de l'en rapprocher. Ce superbe et méticuleux travail de restauration pose le problème du respect de l'œuvre de l'auteur. Le patrimoine cinématographique doit être sauvegardé, les technologies nouvelles nous en offrent la possibilité. Nos films seront bientôt concernés. Qui commande une "restauration" ? Qui finance ? Qui décide ? Qui fixe les limites ? Quelles garanties ont les "auteurs" ? Peut-on revenir aux bandes originales ou bien sont-elles inutilisables après l'opération de restauration ? Les conditions originales sont et seront-elles toujours respectées ? Modifie-t-on le sens ?

Cet atelier sur la restauration numérique des films était nécessaire pour poser ces questions et tenter de créer un pôle de réflexion consultable à ce sujet.

## revue de presse

### Bilan du cinéma en 1996

#### Europe

Si en 1995 la fréquentation salle en Allemagne avait baissé de 6,3%, en 1996 elle a augmenté de 8,2%, et ce malgré une forte augmentation du prix des entrées (de 5 à 10%). La part de marché du cinéma allemand est passée de 9 à 17% en 1996, et ceci grâce à des comédies dont 10 d'entre elles sont parvenues à générer plus de 13% des entrées.

*Le film français du 31/01/97*

#### La France

Le résultat de la production cinématographique en 1996 a été présenté par Marc Tessier, le 13 février. 104 films français ont été produits cette année pour un investissement de 2,52 milliards. Cet investissement est en baisse de 7% par rapport à l'année précédente, et implique une baisse du devis médian qui s'établit à 17,2 MF (contre 20,7 MF en 1995). L'apport étranger est également en baisse de 34%.

Les premiers et seconds films sont en augmentation cette année, 37 films pour les premiers contre 33 en 1995 et 18 pour les seconds contre 16 en 1995. Ensemble ils représentent plus de la moitié du total de la production. La contribution de l'aide automatique est aussi en hausse, à 295,8 M.F.

La contribution de Canal+ reste stable, elle représente 24% de l'ensemble des investissements ; Canal+ a préacheté 85 des 104 films produits cette année. Les chaînes en clair, par contre, n'ont investi que 15% du total des investissements, soit une baisse de 10% par rapport à l'année dernière. D'où l'importance du décret actuellement en négociation sur l'obligation faite aux chaînes d'investir massivement (sans doute à hauteur de 75%) sur des projets extérieurs à leurs filiales.

*Le Monde du 14/02/97*

La rentabilité des films français en France en 1996 (en ne prenant pas en compte le budget de lancement et les ventes vidéo, étranger, etc.) place en tête de classement huit films surprises : ces films ont confirmé que des budgets raisonnables pouvaient être des projets grand public, et ceux dont les paris artistiques étaient encore plus risqués (*Y aura-t-il de la neige à Noël ?* en 5ème place avec 145% et 8 M.F. de budget) ont su modérer davantage les dépenses et respecter ainsi les contraintes économiques inhérentes. Une prudence qui explique la baisse du budget moyen des films français en 1996 (de 28 à 24 M.F.). Les producteurs indépendants continuent à prouver que leur rôle ne se limite pas à la découverte de nouveaux talents, mais qu'ils contribuent largement à l'essor général de l'industrie. Toutefois, plusieurs films à plus de 60 M.F. se classent en très bonne position : *Le Huitième Jour* en 6ème place avec 109%, *Le Plus Beau Métier du Monde* en 10ème place avec 64%, *Jaguar* en 16ème place avec 38%, *Beaumarchais, l'Insolent !* en 17ème place avec 38%, et montrent, en 1996, une plus grande réussite des projets d'envergure qu'en 1995. Par contre les 25 premiers films du classement bénéficiaient tous à leur sortie d'une combinaison Paris-périphérie supérieure à 10 écrans dont 15 s'appuyaient sur plus de 30 écrans.

Les cinéastes français règnent sur la comédie, le film historique et les œuvres atypiques, alors que les meilleurs scores américains reviennent aux films fantastiques, d'action, et films pour enfants. Et Patrick Lamassoure, auteur de l'article, de conclure : "... les tempéraments audacieux qui parieront sur les autres genres seront considérés comme des marginaux, jusqu'au premier grand succès. On observera alors un effet d'entraînement sur la profession, à l'instar des Visiteurs, qui ont amorcé, en 1993, le renouveau de la comédie populaire française."

*Le film français du 21/02/97*

Afin d'éviter que les chaînes ne s'auto-produisent au travers de leurs filiales de production, et suite à l'échec des négociations producteurs/diffuseurs, Philippe Douste-Blazy prépare un décret sur les quotas d'investissement dans la production cinématographique indépendante : "... je crois que la réussite du cinéma français s'explique par sa formidable diversité. Cette diversité, ces prises de risque qui accompagnent la découverte de nouveaux talents, nous les devons, pour une large part, à la production indépendante. Dès lors, je crois qu'effectivement, comme c'est aujourd'hui le cas pour la production audiovisuelle, des dispositions obligeant les chaînes de télévision à maintenir une part largement majoritaire de leur investissement dans la production cinématographique indépendante sont une garantie importante pour l'avenir de notre cinéma....." Cette part serait d'environ 75% de leurs investissements obligatoires dans le cinéma.

*Le film français du 07/02/97*

Les divergences momentanées des producteurs autour du décret pro-indépendants de Philippe Douste-Blazy ont permis à Canal+ de relancer les négociations en réclamant une différence de traitement, notamment sur le pourcentage consacré aux indépendants, que la chaîne cryptée situe plutôt à 66%. Les chaînes hertziennes ont l'obligation d'investir 3% de leur CA dans le cinéma européen, dont 2,5 minimum pour le cinéma national, alors que Canal+ doit investir 12% de son CA uniquement en acquisitions européennes, dont 9% pour les films français, ce qui apporte au cinéma français près de 800 M.F. : plus que toutes les autres chaînes réunies.

*Le film français du 21/02/97*

Pour Média II, le modèle français de soutien automatique à la distribution semble adoptable à l'échelle européenne : exception faite des filiales des sociétés américaines, tout distributeur européen qui diffusera sur son territoire un film européen non produit ou non coproduit majoritairement dans son pays percevra une aide proportionnelle aux résultats du film sur ce territoire. L'actif perçu pourra être réinvesti dans un film européen non produit ou non coproduit majoritairement dans son pays. Une différence avec le système français : ce compte de soutien des distributeurs ne serait pas alimenté par un prélèvement sur le prix du billet, mais par une enveloppe annuelle fermée, octroyée par le programme Média. Le montant de l'enveloppe débloqué est de 5 millions d'écus (soit 32,5 M.F.) ; à titre de comparaison le montant du soutien automatique en France a atteint cette année environ 7,5 millions d'écus. Par ailleurs, l'instauration de cette prime implique une amélioration du contrôle des entrées dans les pays européens.

*Le film français du 31/01/97*

Le conciliateur Pierre Cabanes, secrétaire général du groupe Thomson nommé par le gouvernement, propose un pré-rapport comportant une réforme en deux temps aboutissant à une refonte totale du système ainsi qu'une nouvelle reconduction du régime actuel des intermittents du spectacle jusqu'en juillet 1998.

*Le film français du 14/02/97*

Alain Gauthier a rejoint le groupe TSF et occupe le poste de Directeur technique de la division Iris Camera. Alain Gauthier avait travaillé pour OAC, Franscope, Chevereau, Samalga et enfin Schmiddle (Allemagne).

*Le film français du 21/02/97*

## côté lecture

Reçu à l'AFC : le premier numéro de "Panoramique", journal interne de la Femis, dans lequel on peut lire un intéressant dossier thématique sur le cinéma d'animation, signé par Alain Monclin.

Nous vous signalons :

- Un article de référence de Yves Agostini sur le cadre au sens format et de ses implications sur le choix des focales, intitulé "Les cadres en fil de fer" dans le Technicien du Film & Vidéo de Février - Mars, n° 464
- Un article très intéressant intitulé "Position et situation des opérateurs en Allemagne" où l'on parle notamment de la BVK, de Philippe Dériaz dans le technicien du Film & Vidéo de Février - Mars, n° 464
- Un article de Jack Ralite sur la politique de Hollywood face au cinéma européen intitulé "Culture à Vendre, Hollywood à l'offensive" dans le Monde Diplomatique de Février 1997

Tous ces articles sont disponibles au bureau.

---

### A.F.C

6 rue Francoeur - 75018 Paris - Tel 01 42 62 38 72 / 01 42 62 38 99 - Fax 01 42 62 35 29

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