

C'est par la vue que notre imagination est la plus frappée ; car la vue est le plus aiguisé de nos sens, encore qu'elle ne distingue pas la sagesse.

Platon

Lors du CA du 12 janvier 2006,
trois nouveaux membres ont été admis au sein de l'AFC : le directeur de la photographie Régis Blondeau ainsi que les sociétés Aïle Image, créée par Charlet Recors - membre consultant de l'AFC -, et le département fiction de la SFP, représenté par Erwan Riou. Ils vous seront présentés dans une prochaine Lettre. Nous leur souhaitons dès à présent la bienvenue.

► **Une Master Class sur la lumière au cinéma dans le cadre de L'Industrie du rêve - décembre 2005** par *Willy Kurant, ASC, AFC*

Le thème cette année était " La lumière au cinéma " et notre ambition a été de conceptualiser une Master Class alliant des aspects historiques du travail des chefs opérateurs français et américains de la période d'or (studio system)... jusqu'à l'époque actuelle : moyens techniques du passé jusqu'aux technologies actuelles.

Mais encore plus importants : styles du passé (1940)... et approches des différents courants jusqu'à la période actuelle.

Le sujet choisi : le visage de la Star dans un film de fiction.

Les participants : les élèves diplômés de La fémis, Louis Lumière et de l'école polonaise Wajda de Varsovie (exception... ils étaient élèves en réalisation).

n° 151
fév. 2006

La Lettre

AFC

Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne IMAGO



Photo Jean-Jacques Bouhon

Willy Kurant entouré de ses étudiants

Ce fut loin d'être un cours théorique : des moyens exceptionnels pour un cours dispensé dans une école furent mis en œuvre et ce, grâce aux membres associés de l'AFC : Kodak, Eclair, Transpalux, Panavision-Alga-Techno.

L'illustration de l'exposé pratique et théorique était filmée en 35 mm sur des supports différents.

Afin d'exposer les élèves aux rendus différents suivant les choix d'émulsions, de filtres diffuseurs, et surtout de concepts variés par le regard qu'on peut avoir sur une actrice.

Nous avons Anne Roussel comme actrice, Jacques Clemente comme maquilleur (un de meilleurs en France...), un pointeur – 1^{er} assistant professionnel, un chef électricien aidé d'un électricien professionnel (merci Transpalux), un chef machiniste... Tous ces techniciens aidés par des étudiants Fémis/Louis Lumière.

Dans le public des invités par L'industrie du rêve.

Le lieu : un des plateaux de La fémis.

Lieu où nous avons hérité d'un décor construit de commissariat de police assez peu propice à ce genre d'exercice.



Photo Jean-Jacques Bouthon

Willy Kurant et la comédienne
Anne Roussel

Donc l'exercice supplémentaire a été de changer le décor uniquement par un éclairage stylisé, plus deux plantes vertes... Pour une majorité des étudiants, et des spectateurs – cinéphiles ou... donneurs d'ordre (administrateurs), ce fut comme un premier contact avec un plateau professionnel... la possibilité de toucher physiquement un matériel haut de gamme (Panaflex Millennium par exemple), etc., etc. L'atelier s'est déroulé dans une fusion

rarement atteinte entre intervenant(s) et élèves.

Avec une énergie et un intérêt exprimé assez exceptionnel.

Ensuite, pour finir la journée, et pour prendre à rebours la thématique de la lumière seule et reine, nous leur avons montré un film culte de la chorégraphie du mouvement de caméra : *Quand passent les cigognes* de Mikhaïl Kalotozov photographié par Sergei Urusevsky.

Et un court métrage de Maurice Pialat *Pehlivan* photographié par l'auteur de ce rapport... responsable et concepteur de cette Master Class... quand il avait à peu près leur âge.

Remerciements à la section image de La fémis, Pierre-William Glenn et Jean-Jacques Bouthon, Anne Bourgeois déléguée générale de L'industrie du rêve.

► **La 4^{ème} édition de l'IDIFF** (International digital film forum) s'est tenue au Palais des Festivals de Cannes du 31 janvier au 2 février 2006.

Pierre Lhomme
vous prie de noter sa nouvelle
adresse électronique :
relhomme@aliceadsl.fr

Philippe Ros, membre consultant de l'AFC, est conseiller technique pour l'IDIFF. Plusieurs membres de l'AFC sont invités dans le cadre de cette manifestation : Jean-Jacques Bouhon, Dominique Bringuier, Pierre-William Glenn, Eric Guichard, Matthieu Poirot-Delpech et Manuel Teran. De son côté, Yves Cape est invité par la société Thomson aux côtés de la caméra Viper FilmStream et nos confrères Pierre Morel et Olivier Guéneau sont eux invités par Arri aux côtés de la D-20. En plus de ces caméras, la D-20 (Arri), la Genesis (Panavision), la HDW-F950 (Sony), la Viper FilmStream (Thomson Grass Valley) et la Varicam (Panasonic) sont présentes pendant la durée de la manifestation.

Trois ateliers sont mis en place pour l'occasion :

- Un atelier " Prise de vues " où les caméras numériques conçues pour le cinéma sont mises en situation dans trois ambiances différentes (Combat d'escrime sur fond vert, Nu artistique en basse lumière et Scène de jonglage en extérieur jour). Afin de traiter sur place les images tournées dans le cadre du studio, une station de " compositing " et deux salles d'étalonnage sur grand écran sont prévues.
- Un atelier " Effets spéciaux " pendant lequel des images issues du Combat d'escrime tourné sur fond vert sont intégrées à un décor virtuel.
- Un atelier " Etalonnage " disposant de deux salles d'étalonnage en partenariat avec deux laboratoires de postproduction et deux constructeurs de matériel (Digimage et da Vinci, Eclair et Post Logic).

.....

► **Le directeur de la photographie anglais Adrian Biddle** s'est éteint à Londres le 7 décembre dernier à l'âge de cinquante-quatre ans des suites d'une crise cardiaque.

Né à Londres le 20 juillet 1952, il débute à la fin des années 1960 en tant qu'assistant opérateur d'Egil Woxholt, opérateur alors spécialisé dans les prises de vues sous-marines. C'est à ce poste qu'il participe au tournage de films comme *Au service de sa Majesté* (1969) photographié par Michael Reed et *Murphy's War* (1971) photographié par Douglas Slocombe.

Il poursuit son apprentissage notamment sur deux films de Ridley Scott en tant que 1^{er} assistant opérateur (*The Duellists*, photographié par Frank Tidy, 1977) puis cadreur (*Alien*, photographié par Derek Vanlint, 1979).

Le début de sa carrière de directeur de la photographie remonte à 1986 lorsqu'il signe les images d'*Aliens* de James Cameron. S'en suivra une longue liste de

productions aussi diverses que *The Princess Bride* de Rob Reiner (1987), *Willow* de Ron Howard (1988), *Thelma et Louise* (1991) et *1492 : Christophe Colomb* (1992) de Ridley Scott, *Les 101 dalmatiens* de Stephen Herek (1996), *Le Monde ne suffit pas* de Michael Apted (1999), entre autres.

Le dernier film dont Adrian Biddle a signé la photographie est *V comme Vendetta* de James McTeigue. (D'après des éléments biofilmographiques fournis par notre ami Marc Salomon)



Pierce Brosnan, Julianne Moore et Adrian Biddle en 2004 sur le tournage de *Laws of Attraction* de Peter Howitt

► L'édition 2006 du " **Cinematographer's Day** " se tiendra à Bangkok du 23 au 25 février 2006.

Initiée par notre confrère italien Luciano Tovoli, AIC, ASC, et par David B. Kaminsky (présidée aussi par ce dernier), cette manifestation s'est tenue de 1999 à 2002 pendant le Festival international du film de Palm Springs (USA). Depuis l'an dernier, elle est l'hôte du Festival international du film de Bangkok. Pendant deux journées sont rassemblés des directeurs de la photographie du monde entier et des personnalités participant à la création d'images

cinématographiques.

Cette année et pour la première fois, un nouveau prix, l'" **Asian Perspective Award** ", sera remis au directeur de la photo japonais Masaharu (Shoji) Ueda (*Kagemusha, Ran, Rêves, Rhapsodie en août*). Seront également distingués, entre autres, le directeur de la photo anglais Anthony Dod Mantle, DFF, BSC (*Festen, Dogville, Manderlay*), le DP australien Christopher Doyle, HKSC (*Chungking Express, In the Mood for Love, Hero, 2046*), le DP brésilien Affonso Beato, ABC, ASC (*Documenteur, Cinq jours, cinq nuits, Tout sur ma mère, Dark Water*), l'inventeur du



Eric Gautier, debout à droite, et Philippe Soiero et Robert Fraisse, assis à droite devant lui, à Bangkok lors de l'édition 2005

Steadicam Garrett Brown, Pierre Lhomme, AFC, le responsable du Département " Restauration numérique " des Laboratoires Eclair Ronald Boulet, le DP de Hong Kong Peter Pau (*Tigres et dragons*).

Informations et renseignements sur le site www.cinematographersday.com

► **Trois directeurs de la photo membres de l'AFC** sont nommés pour le César 2006 de la Meilleure photographie :

Stéphane Fontaine pour *De battre mon cœur s'est arrêté* réalisé par Jacques Audiard, Eric Gautier pour *Gabrielle* réalisé par Patrice Chéreau et William Lubtchansky pour *Les Amants réguliers* réalisé par Philippe Garrel.

► **La fémis nous informe qu'elle renouvelle** une initiative instaurée en 2005 et permettant, grâce à un stage de six à huit semaines, à ses étudiants en fin de 3^{ème} année d'études une « rencontre avec une pratique professionnelle ». Ces stages ont pour objectifs :

- « - de faire l'expérience directe, en cours de scolarité, des pratiques du milieu professionnel du cinéma et de l'audiovisuel et des relations de travail,
- de mettre en pratique les connaissances acquises,
- d'acquérir des réflexes professionnels. »

Chaque étudiant pourra effectuer son stage au cours du printemps 2006, terme de son cursus de spécialisation. Le stage peut avoir lieu lors de la préparation, du tournage ou de la postproduction d'un film, il peut aussi être effectué auprès d'une société de postproduction ou d'un prestataire technique. Le stage est dit " conventionné " et La fémis « encourage (*vivement, ndlr...*) les sociétés d'accueil à indemniser les stagiaires à hauteur de 30 % du Smic ».

► **Le point sur la caméra au poing de Jimmy Glasberg** par Diane Baratier

Nous sommes fin 2005, Jimmy Glasberg vient de nous présenter son film *9m² pour deux* (sortie le 1^{er} février). Ce film co-réalisé avec José Césarini est tourné en prison. Il a été mis en scène dans un décor de cellule reconstitué en studio à l'intérieur de la prison des Baumettes à Marseille. Jimmy Glasberg et José Césarini ont donné la caméra aux détenus.



Le Golden Globe
du meilleur film étranger a été attribué à *Paradise Now* d'Hany Abu-Assad, photographié par Antoine Héberlé.

L'Ivresse du pouvoir,
le film de Claude Chabrol photographié par Eduardo Serra, sera projeté en compétition officielle de la 56^{ème} édition du Festival de Berlin qui se déroulera du 9 au 19 février 2006.

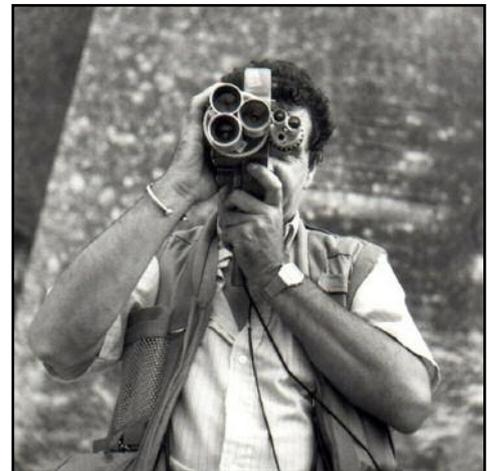
La fémis
organise une journée Portes ouvertes le samedi 4 février 2006 de 10 h à 17 h.

L'ENS Louis-Lumière fête
cette année son quatre-vingtième anniversaire. Pour marquer dans un premier temps cet événement, elle participe au Festival du court métrage de Clermont-Ferrand.

Diane Baratier : Comment est venue l'idée de ce projet ?

Jimmy Glasberg : L'idée de ce projet m'est venue avec l'arrivée des caméras mini DV.

Ces minis caméras m'ont tout de suite intéressé parce que je retrouvais dans leur ergonomie les qualités des caméras " portées " du début de ma carrière. Je me suis très vite rendu compte qu'avec ces nouveaux outils, on pouvait filmer d'une manière très différente. Le " Dogma "*, au Danemark, a suivi de très près l'apparition de ces caméras. Plustard, j'ai tourné trois films comme opérateurs sur lesquels j'ai expérimenté ces petites caméras. Toujours à la même période, une étudiante de Louis-Lumière, Céline Pagny, m'a demandé d'être son directeur de mémoire sur son sujet d'étude : La caméra poing. Quand j'ai commencé ma carrière d'opérateur en 1960, je tournais en 35 mm avec des caméras de poing, on utilisait la Bell & Howell Eyemo, et la Le Blay avec viseur clair**.



Jimmy, l'œil au viseur à tourelle de la Bell & Howell Eyemo

Je connaissais donc bien le sujet de son mémoire.

La première caméra poing de l'histoire du cinéma, c'est Abel Gance qui l'a expérimentée dans son *Napoléon* pour filmer la bataille de boules de neige. Elle s'appelait " La Sept ", c'était une caméra avec un magasin de 7 mètres de pellicule. La particularité des caméras de poing est que tu peux les décoller de

l'œil et les tenir à bout de bras.

Quand j'ai vu arriver ces petites caméras mini DV, qui sont finalement des caméras de poing, j'ai tout de suite compris qu'on pouvait aussi les utiliser en caméra " portée ".

*** *Le Dogme***
est un acte politique et provocateur contre l'académisme et l'économie du cinéma américain.

**** *L'Eyemo de Bell & Howell***
revêt sans doute l'ergonomie la plus agréable. Ses formes sont plus rondes. Une clef sur le côté permet de remonter le mécanisme, et d'enchaîner très vite la mise en place devant l'œil, en plaquant la caméra sur le front. Cette caméra est munie d'une visée en parallaxe, qui permet de viser sans le défaut de parallaxe imposé par le viseur sportif.



Maurice Stiller, Tony Gaudio, une B&H Eyemo à la main, Greta Garbo et Antonio Moreno sur le tournage de *La Tentatrice* (1926)

Qu'est-ce la caméra "portée" ?

J. G. : C'est une caméra proche du corps. Tu peux utiliser aussi bien une caméra d'épaule qu'une caméra poing.

La caméra "portée" permet un travail sur la rythmique dans le plan-séquence. C'est aussi un style cinématographique, une façon de faire un cinéma direct. Les cadreur à la sortie de l'Elysée portent la caméra sur l'épaule à la place du pied, mais il n'y a pas la notion de caméra "portée". Quand une caméra fait partie de toi, que tu peux monter des escaliers, ouvrir la porte, monter sur une table, ça c'est de la caméra "portée". Les premières caméras autosilencieuses "portées" sont l'Eclair-Coutant en 16 mm et l'Arri BL 3 pour le 35 mm, elles étaient petites et cohérentes. En ce qui concerne l'Arri BL, par exemple, le fabricant a voulu par la suite l'améliorer et faire d'une même caméra, deux outils : à la fois une caméra d'épaule et en même temps une caméra sur pied. Aujourd'hui avec l'arrivée de la vidéo et des caméscopes, il y a, à nouveau, une confusion dans la conception des caméras. Souvent leur ergonomie n'est pas adaptée aux besoins d'une caméra "portée". C'est-à-dire une caméra compacte qu'on tient bien en main comme la PD 100 ; la PD 150 est déjà trop lourde. Elle est déséquilibrée à l'avant par la taille et le poids de son zoom.

Quand as-tu adopté la caméra "portée" ?

J. G. : J'ai vraiment commencé au début des années soixante à l'arrivée de l'Eclair-Coutant. Elle a changé le style de travail dans le monde du cinéma. Un des premiers plans de référence concernant la caméra "portée" est le sketch de Jean Rouch filmé par Etienne Becker dans *Paris vu par...*

Quant à moi, c'est dans *Continental Circus* de Jérôme Laperrousaz que j'ai expérimenté pour le cinéma le plan-séquence caméra portée. Aujourd'hui, je le réadapte avec l'utilisation de la caméra poing grâce aux minis DV. A l'époque, la Coutant était magnifique, sublime, parce que très compacte, très équilibrée. Je partais avec ma caméra et je m'envolais derrière l'œilleton en vivant ce qui se passait dans le cadre, je faisais des plans de 120 mètres sans couper. Je tournais tous les jours, je couchais avec ma caméra. J'étais passionné. D'ailleurs, je me suis bousillé le dos et je le paye encore par des douleurs quotidiennes.

Qu'est-ce qui te passionnait ?

**** La Le Blay,** datant de 1925, est une caméra 35 mm, avec une tourelle à deux objectifs et des magasins pouvant contenir 30 mètres de film. Sa "sœur", la Bidru, peu connue sous ce nom mais plus courante, date de 1930 : ses magasins font 60 m, sa tourelle a trois objectifs, elle est constituée d'un moteur mécanique. Toutes deux sont munies d'un viseur dit "viseur sportif", qui est un viseur clair. Cette caméra reste relativement encombrante car de morphologie anguleuse. Parallélépipède métallique, elle est assez lourde : on la tient à la force des bras devant son œil.



Caméra 35 mm Le Blay Ol' ywood 1928

J. G. : L'acte de filmer ; je suis profondément un filmeur comme Jonas Mekas. Bon maintenant, j'ai de la bouteille, c'est fatigant de porter une grosse caméra, mais je continue à filmer, je vis en filmant. Tous les jours, je filme avec mon appareil photo numérique.

J'ai eu envie de partager cette expérience et j'ai rencontré José Césarini et Caroline Carccavale, ils ont créé l'association Lieux Fictifs. C'est un atelier audiovisuel en milieu carcéral. La prison, cela me fascinait. Je me suis dit en prison, les mecs, ils ne peuvent pas se tirer. Ils ont souvent un caractère fort.

Pour que le travail soit intéressant, il faut des personnages un peu hors du commun. L'idée de rentrer en contact avec des gens qui sont en marge de la société m'intéressait. Sachant que les caméras mini DV étaient considérées hors norme par le milieu professionnel, j'ai pensé que, peut-être, c'était avec des marginaux qu'il fallait travailler pour aller jusqu'au bout du processus. Avec José Césarini, nous avons choisi la caméra poing comme style d'écriture cinématographique pour ce projet atypique : réaliser un film libre en milieu carcéral. Pour moi, cela a été aussi une réflexion sur l'acte de filmer. J'ai toujours

pensé que nous, praticiens de la caméra, au fond ce qu'on aime c'est capter et vivre les moments qu'on filme, être avec les gens. Toute ma vie, j'ai fait ça et toute ma vie, j'ai eu du plaisir à le faire. J'ai eu envie de transmettre à d'autres ce plaisir pour qu'ils s'expriment et transmettent de l'émotion, parce que c'est ça le but du cinéma : c'est de transmettre de l'émotion. Et c'est l'outil caméra qui permet d'enregistrer l'émotion. Si tu dissocies la caméra de ton corps et que tu existes toi, alors tu en fais une caméra actrice. C'est le schéma général dans lequel je me suis embarqué et qui m'a conduit en prison pendant un an.



© Lieux Fictifs

Avec mon ami et partenaire José Césarini dans le tracé des feuilles du décor de la cellule de 9m² dans l'espace studio de la prison des Baumettes

Quels sont les trois films tournés en mini DV avant les Baumettes ?

J. G. : Le premier, *Calle 54*, est un film sur le latin jazz avec Fernando Trueba, tourné aux Etats-Unis, à New York. Il y avait des parties tournées en 35 mm, en studio, et il y avait une partie documentaire avec des musiciens que nous filmions chez eux avec ces petites caméras. C'était le tout début des mini DV. Ensuite, j'ai fait le film de Brigitte Rouàn *Sa mère la pute*. Ce film faisait partie d'une série d'Arte avec les petites caméras. Comme on sortait du fameux dogme, je l'ai adapté à ma manière, c'est-à-dire, pas de lumière, zéro lumière sur tout le film, et pas de marques au sol. Les comédiens flippaient parce qu'ils

n'avaient plus de marques au sol alors qu'avant, ils t'engueulaient toujours parce que tu marquais le sol et qu'ils n'étaient pas dans leurs marques. A ce moment, je leur ai dit : « Maintenant vous n'avez plus de marques ! » « Comment, on n'a plus de marques ? » « Eh bien ! oui... Vous voulez être libres... Vous êtes libres... Moi je vous suis, c'est comme dans la vie... Vous voulez la liberté... Vous avez la liberté. » « Mais on ne peut plus jouer si on a la liberté ! » « Ah bon ! alors, qu'est-ce que vous voulez ? » Ce sketch m'a montré les contradictions des rapports entre la technique et la mise en scène et j'ai remis des marques au sol.

Comment as-tu enseigné aux détenus à tenir une caméra ?

J. G. : Les six premiers mois, je leur montrais des films, je leur expliquais la caméra et la lumière de façon théorique, très vite, j'ai dû mettre en pratique. D'abord j'ai expliqué tout le fonctionnement de la caméra, pas comme à La fémis, mais tout de même, il m'a fallu expliquer les bases de cet engin. J'ai ramené la caméra à un outil. Je faisais des comparaisons avec le flingue, parce qu'une caméra, c'est un flingue. Les exercices de prise en main de la caméra étaient essentiellement orientés sur la rythmique, l'idée était qu'on travaillait uniquement sur le plan-séquence. Le plan-séquence te donne la mesure du temps carcéral. Le point, le diaph étaient en automatique, ils n'avaient pas à s'en occuper, ni du choix de la focale. Ils ne touchaient pas au zoom et l'utilisaient comme une focale fixe. Leur travail était essentiellement basé sur le cadre et le déplacement du corps lors du plan séquence avec l'appendice caméra, c'était comme un entraînement de sportifs. Il y a, par exemple, l'exercice du pantalon : ils doivent cadrer la chaussure avec la caméra tenue à bout de bras horizontalement au niveau du sol, puis suivre le pantalon dans un mouvement de grue verticale. Il y avait la feuille de décor de la cellule avec les barreaux de la fenêtre, il fallait les cadrer en travelling avant : « Si tu vois les barreaux bouger, ce n'est pas bon ! » ...

Je leur apprenais à avoir une bonne stabilité, à filmer des lignes horizontales et verticales, les courbes, le corps, la main, la caméra poing, pour qu'ils s'approprient l'outil, chacun avec leur respiration, et leur vécu corporel. Ce qui est fondamental dans la caméra portée, c'est de ramener la caméra au corps. C'est ton corps qui apporte la note personnelle dans la façon de filmer, j'ai donc entraîné ces apprentis " cameramen " comme des danseurs de ballet.

Il fallait aussi, dans ce premier temps, découvrir la psychologie des

participants pour pouvoir les aider à se révéler. On parle beaucoup de technique, mais il y a tout de même l'humain. C'est très lié, le fait de jouer et de filmer. Pour moi, on est des acteurs derrière la caméra. Si tu es un bon improvisateur avec une caméra, tu es un bon interprète devant. La relation filmeur filmé est ce que j'ai voulu essentiellement développer à travers ce film. J'ai posé les principes de l'expérience des Baumettes dans ce sens-là.

Comment peuvent-ils avoir autant d'équilibre avec une caméra tenue à bout de bras pendant des plans aussi longs ?

J. G. : Il y a d'abord la façon dont tu saisis la caméra, le choix du type d'appareil est fondamental. La caméra poing doit être compacte pour entrer dans le creux de ta main, elle doit faire partie de toi. La morphologie de la caméra est très importante pour faire ce genre de chose.

As-tu réglé tes caméras en pensant à un kinescopage final ?

J. G. : Oui, il y a toujours un filtre devant l'objectif pour casser la texture de la vidéo, et donner de la matière. J'ai tout travaillé avec deux filtres, des Black Promist 1 et 2, et quelques scènes avec un Fog. Je les avais déjà expérimentés sur le film de Brigitte Rouän que nous avions gonflé en 35 mm. Alors quand nous avons commencé *9m² pour deux*, j'étais au point pour le choix du style photographique.

Pendant le tournage aux Baumettes, je mettais un filtre sur la caméra, je réglais le diaphragme. Et puis roulez jeunesse ! Les mecs ne devaient pas s'occuper de l'exposition ou du point, ils avaient suffisamment à faire !



© Lieux Fictifs

Vue du studio et du cyclo de la découverte

Mais avant tout, il a fallu construire un studio dans la prison, un vrai décor de cinéma. Puis il a fallu qu'on se démerde pour se faire prêter des projecteurs pendant plus de huit mois.

Donc on a trouvé des vieux

Cremer à Marseille. Mon soleil, je l'ai fait avec un Cremer de 5 kW ancien modèle qu'on a dû démonter dans la prison pour le remettre en fonction. Remarque, faire la lumière dans 9 mètres carrés, ce n'est pas très compliqué. Il

y a le jour et la nuit, point final !

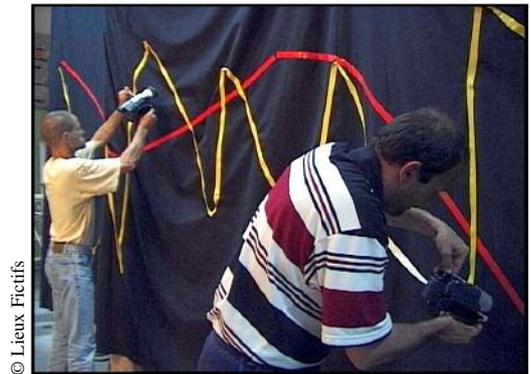
Le gros problème c'était la découverte de la fenêtre, il n'y avait pas assez de recul. On a tendu une toile blanche, c'était un peu bricolo, mais on n'avait pas le choix. Il y n'avait pas d'électro ni de machino, on travaillait tous ensemble, l'idée était d'embarquer les détenus avec nous. Mais parfois ils ne venaient pas. Ils ne voulaient pas bouger, ils restaient cloîtrés dans leur cellule. Attention, il ne faut pas oublier qu'ils ont de gros problèmes qui sont évoqués dans le film.



© Lieux Fictifs
Nettoyage de la Fresnel d'un vieux 5kW Cremer de récupération. Ce projecteur était notre soleil, il a été restauré et bichonné par les détenus tout le temps du tournage

Quels sont les autres exercices que tu leur faisais faire ?

J. G. : Je mettais des bandes de gaffer tape de couleur sur les murs. Cela formait des sinusoides. Ils devaient suivre ces bandes au rythme d'une musique qu'ils avaient choisie et passer du rouge au jaune puis au vert et à nouveau au rouge jusqu'à obtenir des mouvements souples. Quand la cellule a commencé à être en place, il y a eu des exercices à l'intérieur pour déterminer les angles de prises de vues et se déplacer dans la cellule avec la caméra au poing.



© Lieux Fictifs

Entraînement à la manipulation de la caméra poing dans le plan-séquence en utilisant les bandes de couleurs comme support au cadrage et à la rythmique

Comment pourrais-tu différencier la caméra poing et la caméra d'épaule ?

J. G. : La caméra poing ; ton regard n'est pas barré, tu peux regarder l'autre avec tes deux yeux. Tu sais très bien qu'avec une caméra à l'épaule, tu n'as plus qu'un œil vivant. Tu es caché. Or dans ce projet précisément, les protagonistes étaient interprètes et filmeurs. La difficulté, ce qu'explique bien Alain Cavalier au début de son film *Le Filmeur*, c'est de parler et de filmer en même temps. Or, si tu vois *9m² pour deux*, les détenus filment et parlent tout le temps en même temps. Cela demande un entraînement de dissocier les regards, il faut regarder l'autre dans les yeux, mais, aussi tu dois surveiller le cadrage dans l'écran. Les échanges de regards avec ton partenaire de jeu sont fondamentaux, les coupures de regards sont des éléments dramatiques à utiliser : silence, changement de ton, panoramique avec la caméra, déplacement. Tu dois te

servir du maniement de la caméra comme des intentions de jeu. C'est à ce moment-là que tu gères ton dialogue avec l'image. S'ils avaient eu une caméra à l'épaule, cela n'aurait pas marché pour cette mise en scène : comment fais-tu pour changer la caméra de main en conservant une continuité ? Tu as bien vu qu'ils se prennent la caméra à tour de rôle dans le même plan. Les passages de caméra en champ contre-champ sont impossibles avec une caméra d'épaule.

Les as-tu entraînés là-dessus ?

J. G. : Evidement ! La façon de saisir l'appareil à pleines mains par l'objectif sans obstruer le regard est difficile. Les passages de caméra sont très travaillés, il faut une façon de prendre l'objectif. Tu dois voir l'autre à travers tes doigts. Le mouvement doit être plus ou moins rapide suivant l'intention dramatique désirée ...

Cela fait partie de la mise en scène.

Comment se passait le tournage ?

J. G. : Césarini et moi-même déterminions le thème de la séquence avec le duo concerné. On préparait la séquence par des discussions informelles pendant une à deux semaines, puis trois jours de travail sur le plateau. C'est un film où il n'y a pas de continuité dramatique littéraire, mais il y a une continuité dramatique dans le sens de l'émotion. C'est une déclinaison de la relation entre deux personnages dans 9 m², c'est ça le film. Ils interprétaient leur vécu, on l'a adapté ensemble pour le filmer. La première journée, on mettait en place le décor comme sur un plateau normal. Chacun devait préparer la cellule avec des accessoires qui correspondaient à son personnage et à la situation. Le deuxième jour, on faisait la lumière par rapport à la séquence et la mise en place, on choisissait les angles de prises de vues et les déplacements. Et le troisième jour, on répétait, puis on tournait, éventuellement on marquait des places, des repères, on déterminait les moments d'échange de la caméra. On faisait une trame et après quand c'était parti, ils tournaient pendant trois quarts d'heure à une heure sans couper. Et puis c'était terminé ! Parfois, on refaisait deux à trois fois la prise, mais c'était jamais la même chose, puisqu'ils improvisaient.

Dans le film, il n'y a pas de montage à l'intérieur des plans-séquences. La structure est composée d'une suite de scènes, des tranches d'émotions pures où tout a bien fonctionné, les dialogues, l'interprétation et les mouvements

d'appareil. C'est ce qu'on cherche tous sur un plateau, c'est ce qu'on appelle " l'état de grâce " au cinéma.

Intervenais-tu quand ils répétaient ?

J. G. : Oui. J'ai remis en place toutes les règles du cinéma, parce qu'il fallait qu'il y ait des règles. S'il n'y a pas de discipline, c'est le bordel sur le plateau.

On a tout d'abord acheté un clap, on répétait les mises en place, puis on faisait le clap et l'on fermait la porte de la cellule " décor ". On avait une caméra de surveillance fixée au-dessus en plongée dans la cellule. Césarini et moi, nous nous installions devant le moniteur et l'on disait : « Action ! ». Si ça dérapait trop on arrêtait, on disait : « Coupez » et on remettait en place.

Les dialogues étaient-ils écrits ?

J. G. : Non, ils improvisaient avec leurs mots à partir du thème que nous avons choisi ensemble. Ils mettaient des silences, des temps, des respirations.

As-tu retravaillé avec les mêmes détenus sur plusieurs semaines pour aboutir à une séquence ?

J. G. : Non jamais, une fois la séquence tournée on n'y revenait jamais. La séquence existait en soi. Il n'était pas question de la retourner, c'était " dans la boîte ". On pouvait inventer une autre séquence, ce que nous avons fait, mais jamais on ne refilmait la même.

Ensuite, au montage, on a pris une partie, une tranche de ce très long plan-séquence et les choix se sont faits pour établir la continuité dramatique du film.



© Lieux Fictifs

Matériel et décor prêts à être rendus à la liberté

Vous discutiez de la mise en scène le jour de la mise en place.

J. G. : Oui, les déplacements n'étaient pas figés, ils pouvaient être improvisés et le partenaire avec la caméra s'adaptait. C'est comme la prise et l'échange de main de la caméra, ils pouvaient se faire quand ils voulaient. Mais ils savaient qu'ils devaient échanger l'appareil entre eux. Il y a des situations qui ont été très travaillées, répétées, d'autres pas. Il y avait des repères fixes et des choses

ouvertes, des improvisations. En tout cas, il faut être de sacrés interprètes pour faire ce qu'ils ont fait avec la caméra devant comme derrière.

Qu'est-ce qu'une caméra pour toi ?

J. G. : La caméra est un objet symbolique. La symbolique, tu la places où tu veux, comme tu veux. Avec une caméra, tu peux être tendre, agressif, tu peux t'en servir comme d'une arme ou d'une caresse. La caméra est un catalyseur de l'émotion. Le catalyseur, ce n'est pas seulement l'outil, mais c'est aussi celui qui s'en sert. Ce n'est pas un hasard s'il y a un film de référence qui s'appelle *L'Homme à la caméra*, et ce n'est pas un hasard si je dis que je suis un filmeur. Un filmeur, c'est quelqu'un qui a une relation avec l'autre à travers l'outil caméra. C'est une relation privilégiée. La caméra, c'est un outil symbolique qui te permet d'avoir cette relation privilégiée avec les autres. Cette relation filmeur-filmé, je l'ai sublimée dans ce travail de *9m² pour deux*. Si j'ai fait cette expérience sur l'acte de filmer, c'est pour m'interroger sur le rapport filmeur-filmé qui est quand même pour nous, praticiens de la caméra, notre première préoccupation. Aux Baumettes, nous les avons conduits à interpréter cette situation avec la caméra.

C'est ce que tu as mis en scène dans le film ?

J. G. : Je l'ai mis en scène, c'est vrai, parce que j'ai donné les moyens à des citoyens détenus de pouvoir s'exprimer.

Finalement, quand tu fais la caméra portée, fais-tu la mise en scène ?

J. G. : Non, c'est de l'interprétation. La caméra portée, c'est du jazz, tu as la partition et tu l'interprètes. Tu fais l'interprétation du film. On est l'interprète d'un scénario, le complice d'une mise en scène. Si tu as bien compris le sens dans lequel tu travailles, ce que souhaite le metteur en scène et ce que dit le scénario, tu vas dans le sens du film. Quand je travaillais avec Chris Marker, il n'était pas toujours derrière moi. Je filmais, et je filmais pour Chris et crois-moi c'est son film. L'essentiel est de savoir comment le réalisateur t'a embarqué dans cette histoire, qu'est-ce qu'il t'a dit, et comment tu l'as interprété, toi !

Vous pouvez voir

les petites bandes-annonce
de *9m² pour deux* sur
www.shellac-altern.org

L'AFC remercie Lieux
Fictifs pour les photos qui
illustrent cet entretien.



► *Le Temps des porte-plumes* de Daniel Duval, photographié par Claude Garnier

« Pipo, après l'explosion de sa famille, est placé chez des paysans (Gustave et Cécile).

Quand j'ai rencontré Daniel Duval pour la première fois, sa réputation d'homme, d'acteur et de réalisateur l'accompagnait déjà dans mon imagination. Est ce que ce personnage si contrasté allait faire passer Tony Gatlif (avec lequel j'ai beaucoup travaillé) pour un doux agneau ?

Et là... surprise ! C'est avec un grand bonheur que j'ai rencontré un homme tout à la fois serein et totalement déterminé à faire ce film qu'il attendait depuis quinze ans.

Quinze années depuis le scénario d'origine, habitées par les démons de Duval, endeuillées par la mort des amis et comédiens qu'il avait choisis pour le rôle de " Gustave " (Léotard, Villeret), tant d'efforts et de volonté pour monter ce film si proche de son enfance.

Pourtant, Daniel Duval n'a pas voulu d'un film autobiographique, mais plutôt porter un regard tendre et apaisé sur cet enfant qui, tout comme lui, trace son chemin sans faiblir au milieu des embûches de la vie.

Alors pour porter ce film tant attendu, j'ai voulu écouter sa demande de poésie et lui apporter une image douce et lumineuse qui accompagne l'évolution vers sa vie d'homme de Pipo. Nous avons décidé de tourner en Super 35 mm pour le lyrisme que ce format favorise. J'ai choisi la pellicule Fuji Eterna 500 8573 et la 64 D 8522 pour le ton et les couleurs qui s'accordent à l'époque (1954).

Dans ce sens, je tiens à remercier Denis Mercier, le chef décorateur qui a été mon complice tout au long du film. J'ai utilisé une Moviecam Compact et une série Zeiss GO jusqu'au 100 mm chez Alga. Le matériel électrique a été pris chez Transpalux. Enfin, j'ai eu une excellente collaboration avec le laboratoire LTC et surtout l'étalonneur Pascal Massonneau avec lequel j'ai eu grand plaisir à travailler. »

.....

En salles depuis novembre

► **Les Chevaliers du ciel** de Gérard Pirès, photographié par Pascal Lebègue et Eric Dumage

Pascal nous a fait parvenir seconde partie de son texte, vous pouvez également relire le début dans la Lettre 149 de décembre 2005 sous la rubrique films AFC sur les écrans.

« Départ pour Orange et la Provence :

Le tournage sur la base aérienne d'Orange est pour moi le début des scènes qu'on éclaire et d'une longue succession de décors naturels. Autrement dit, le moment de restituer au réalisateur l'ambiance et la qualité d'image qu'il désire : du contraste, de la brillance, une lumière transversale sur les comédiens, un contre ou un décrochement si nécessaire. J'allais oublier son goût très marqué pour les tons de peau super chauds. C'est du classique, mais ça donne une ligne directrice et correspond à la référence lâchée trois mois plus tôt par Gérard Pirès : *Bad Boys 2*, que je prends désormais un peu moins pour une seule provocation.

On retrouve ici l'équipe des prises de vues aériennes : Eric Meillan qui a accumulé plus d'heures de vol que les pilotes de l'armée en deux ans... et ça se voit... Eric Dumage, à qui l'on doit d'avoir tourné dans les bonnes heures, en aérien. Ce qui a nécessité des autorisations spéciales des ministères concernés, et pas mal de plaintes des gens du Luberon. Nous nous croisons matin et soir, par conséquent, car ils rentrent de leur vol matinal lorsque nous commençons notre journée : un coup d'œil rapide à leur Combo, au pied du mirage équipé du container-caméra et on se quitte pour la journée. Pas toujours facile de ramener Pirès sur notre plateau lorsqu'il a commencé à visionner les plans de Meillan. C'est motivant de voir Gérard s'enthousiasmer à ce point : dans ces moments, il retrouve vraiment son jouet.



Photos Pascal Lebègue

Pirès et son conseiller, le commandant Stéphane Gamier

Avec Pirès, il m'a semblé entrer dans un système qu'il reconduit et affine de film en film : recherche de cette même qualité d'image, des goûts ou des répulsions très marquée, utilisation systématique du décor naturel, Steadicam toujours prêt, et une revendication à l'improvisation et à ne se déterminer sur le découpage qu'au jour et sur le lieu du tournage. Plus un goût pour les courtes focales que je ne lui connaissais pas par le passé.

Autant dire qu'il faut trouver sa place dans ce système, et s'y plaire plutôt que le prendre à rebrousse poil. Pas facile tous les jours, ni pour moi, ni pour

l'assistant(e) réalisateur !

Il y a aussi les fidèles, incontournables de l'équipe Pirès, heureusement son exigence à tous niveaux m'a permis de faire de vraies rencontres ou de retrouver de vieilles connaissances, tous gens de qualité, passionnés par leur métier.

Dumage aux prises de vues aériennes, et directeur photo en seconde équipe, Eric Meillan, responsable du tournage en vol des mêmes PDVA, Véronique Lange au montage, Bonnichon, bricoleur de génie, aux effets spéciaux mécaniques, Georges Demétrau, effets spéciaux pyrotechniques, Robert Gonzalès et son équipe de machinistes.

Roberto de Angelis, superbe opérateur Steadicam, qui cadre aussi la caméra principale.

Etant donnée la nature du projet, je sais que je dois m'entourer d'une équipe solide à la caméra : ce n'est pas tant de faire le point qui sera difficile mais plutôt de faire " valser " les caméras, de ne pas se faire attendre, et de s'organiser pour les déplacements ou passages en douane (Djibouti tombe en plein milieu des 14 semaines de tournage, pas évident lorsqu'on sait qu'il n'y a qu'un vol direct par semaine !). Je suis bien inspiré de faire confiance à Sébastien Leclercq qui a parfaitement tenu la distance (sans jeu de mots) et n'a jamais failli, gardant forme et bonne humeur en toutes circonstances. Il a su lui aussi s'entourer : Luis Artaega, son second, et les filles, Pénélope Pourriat et Marion Koch, ont été parfaits.



Eric Dumage



Les assistants caméra

Parenthèse sur les rushes ou plutôt leur absence :

Je faisais pour la première fois l'expérience d'un film sans rushes (l'infime quantité de plans tirés ne nous a pour ainsi dire jamais été projetée... ou si mal : quelques boîtes pêle-mêle, entre deux séances, dans un cinéma d'Orange, une projo, toujours muette, aux Dames Augustines au retour de Djibouti, en 9^{ème} semaine).

La raison en est que Pirès n'en voyant pas l'utilité, la production s'est engouffrée dans la brèche, ne mettant que 8 000 mètres tirés au budget, et pas mal de mauvaise volonté à en organiser la projection. La position du metteur en scène, qui recevait quant à lui des digi-cassettes avec le son du montage, était qu'on ne retournerait rien quoi qu'il arrive et que des projections de rushes alourdiraient de manière intolérable des journées déjà bien chargées.

Les deux arguments sont indéniables. Il n'en reste pas moins que...

Une fois les essais avec les comédiens terminés (regroupant des tests pour la lumière, le maquillage et les costumes) plus les essais de cockpits : il restait très peu à tirer sur le tournage proprement dit, environ 100 mètres par jour.

On me dit que c'est la nouvelle norme : je trouve extrêmement difficile de faire du bon travail dans ces conditions.

Et je ne pense pas égoïstement à l'image, ou plutôt, si, car j'y inclus le cadrage, la continuité, le maquillage, le point, le laboratoire, la déco, etc.

Les DVD (non sonorisés) que m'envoyait Eclair et que je ne partageais qu'avec l'équipe caméra sont bien trop imprécis pour nous renseigner au jour le jour sur la qualité de ce qui sera projeté sur grand écran.

Passé encore que des techniciens confirmés jouent au funambule, choisissent des moyens termes ou ressassent ce qu'ils savent déjà faire, mais comment progresser, ou apprendre son métier s'il faut attendre le jour de la " Première " pour découvrir telle ou telle imperfection, telle ou telle erreur ?

Ce qui manque cruellement, lorsque chacun voit sa cassette ou son DVD individuellement, c'est de tous " voir le même film ", en même temps et dans les mêmes conditions, ce qui permettra éventuellement de " faire le même film " le moment venu.

Ainsi naissent les fausses alertes, les angoisses injustifiées, ou, à l'inverse, l'excès d'optimisme que l'on paie à l'étalonnage ou au montage.

Parenthèse refermée.

Puis vient Djibouti :

On en parle depuis le premier jour de Djibouti, surtout dans l'équipe caméra, où je vois mes assistants faire et refaire des listes pour la régie : ce qui part longtemps à l'avance, avec les explosifs, une semaine avant (un vol par semaine), ce qu'on pourrait espérer garder sur nos genoux dans l'avion, ce qui pourrait ne pas venir du tout. Même chose au retour : va-t-il falloir préparer du matériel à Paris, lequel ? Qu'est-ce qui pourrait revenir dans un Transal de l'armée ? Quelles optiques le premier jour ?... J'exagère à peine car c'est plutôt comique en l'état.

Puis vient le médecin militaire qui, un jour, au déjeuner, vient nous menacer de tous les maux. Ceux qui croyaient voir du pays commencent à déchanter, les autres ont - moins que jamais - envie de voir la Mer Rouge et notre " chère " base de Djibouti.

Quelques élus, dont je suis, resteront 4 semaines, car la première semaine est

consacrée à des plans d'équipe réduite et à d'ultimes repérages.

Comme il y a beaucoup de scènes d'action, des explosions, des PDVA, ça reste un tournage lourd et un casse-tête de régisseur.

On retrouve les forcenés des prises de vues aériennes : les deux Eric, Meillan et Dumage, accompagnés de leur régisseur, leur stagiaire scripte, et les assistantes à la caméra. Ça se termine pour eux et on leur fait nos adieux en fin de 3^{ème} semaine. Ils ont fait un travail magnifique qui ne prendra toute sa valeur qu'une fois les trucages finalisés. Bravo !

Les scènes à tourner là-bas forment un ensemble cohérent à l'intérieur du film, et se situent à un moment où il nous semble bon de pousser le dépaysement.

Pas d'éclairage en extérieur, un soleil à la verticale en milieu de journée, un plan de travail et des contraintes divers qui font que les journées suffisent à peine.

Toutes ces contraintes poussent à faire des choix qui se révéleront payants.

La Kodak 5245 est de retour, pour sa finesse et sa latitude. Je décide de la pousser d'un stop sans correction, afin de déboucher les ombres. Elle est corrigée pour la lumière du jour, mais j'y ajoute un Antique Suede (1,2,3) en permanence, que je module en fonction de l'heure au soleil.

Mon choix de tourner en contre-jour autant que possible permet, entre autres, de minimiser les problèmes de raccords, la hauteur du soleil y étant moins lisible, et la température de couleur plus constante.

Je décide enfin d'utiliser en réflecteur des cadres en toile bleu ciel plutôt que blanche, ils répondent parfaitement à mon attente : les visages en contre gardent une belle tonalité tannée, mais ne virent pas au cuivre. Je regrette bien, en cette occasion, la disparition du Roscoflex C, bleuté lui aussi, qui aurait été un complément parfait quand il me fallait plus de " pêche " qu'avec les toiles.



Vue arrière



Le POD caméra embarquée

Le reste n'est plus que diplomatie autour d'un plan de travail, qui lui-même évolue en permanence.

Il a fait chaud sur le tarmac de la piste de déroutement de l'aéroport militaire de

Djibouti : on est en plein " bled " à 45 minutes de la capitale et ce n'est pas une légende que le climat est malsain, car je ne connais personne de l'équipe qui ne se soit senti malade au moins une fois pendant le séjour : bronchites, intestins en vrac, coups de chaleur, allergies... tout y passe.

Certains sont gardés à l'hôpital.

Il reste qu'on a revu l'Afrique, son désolant spectacle de misère et de corruption, des paysages volcaniques sublimes, plages, lac salé, le tout très difficile d'accès : bravo les voitures de location !

Retour à Paris :

Maintenant il faut finir. Il doit rester 6 semaines, mais on a l'impression d'être déjà dans la dernière ligne droite. Les décors s'enchaînent à un rythme soutenu, on éclaire, on tourne, on s'en va. L'équipe est rodée, l'ambiance est plus détendue : ça roule et c'est agréable, même si l'erreur est toujours possible et le bâclage... en embuscade. On " tient " le plan de travail.

Cette aventure nous entraîne quand même jusqu'au 17 décembre, autant dire Noël. Nous terminons le tournage principal chez Jean Salis, par la séquence dite du strip-tease : la pilote américaine fait un numéro sexy sur un Corsair de la Navy, devant les autres pilotes déchaînés.

C'est un beau clin d'œil que de terminer chez Salis, un de ces merveilleux " fous volants ", ce film entièrement dédié à l'aviation et à la passion du vol !

PS : Jean Salis a réuni à La Ferté-Allais la plus grande et plus belle collection privée d'avions au monde.

Postproduction numérique et étalonnage :

La postproduction, en parallèle avec le montage et le mixage, s'est étalée de janvier à septembre 2005.

Des éléments de trucage pour l'explosion en vol d'un mirage furent tournés par Eve Ramboz (de La Maison) et Eric Dumage pendant l'hiver, après que je sois rentré vers les cieux plus cléments de Californie.

Il reste que l'étalonnage fut reporté deux fois, pour se faire finalement en juillet, sur 4 semaines au lieu de 3, chez Eclair, à Epinay.

Je me faisais une fête de cette première expérience en numérique, qui allait se faire sur " Lustre ", avec Yvan Lucas, après qu'Olivier Chiavassa nous ait donné son accord, à Pirès et moi-même en février.

Rien ne s'est vraiment passé comme prévu, car les trucages de La Maison étaient en train de se faire et il n'était pas toujours évident d'avancer aussi vite

qu'on le voulait.

Même si plus de 95 % des cascades aériennes furent tournées en réel, le nombre de plans truqués n'en reste pas moins impressionnant : environ 800 à la date de l'étalonnage.

On a donc commencé avec des bobines "gruyère", c'est-à-dire pleines de trous ! Autant le dire le numérique s'est révélé un outil incomparable, qui nous a permis d'ajouter à la crédibilité des intérieurs de cockpits en peaufinant les rapports de contraste et de colorimétrie au plus juste. L'utilisation de masques nous a bien souvent évité de renvoyer des plans au trucage qui n'auraient pu passer en traditionnel. A titre d'exemple, le bleu et la densité du ciel, aux variations incessantes, en fonction des angles, de l'heure et du voile atmosphérique ont nécessité beaucoup d'attention : c'eût été un casse-tête en traditionnel.

Le temps passé est en relation directe avec la qualité du travail effectué et, comme je l'ai dit plus haut, il ne nous a pas été possible de réduire. Il nous fut difficile, certaines semaines, d'avoir une nouvelle bobine à montrer (même avec des "trous") à notre réalisateur. Tant et si bien que je suis reparti, fin juillet, en laissant la dernière bobine aux soins de Marjolaine Mispolaere, qui secondait Yvan depuis les premiers jours et se trouvait parfaitement à même de prendre le film en main. Grand merci à l'équipe des finitions d'Eclair, qui furent parfaits de compétence, de sang-froid et de gentillesse.

Pour que l'étalonnage numérique reste vivable, et que l'on puisse continuer de s'y consacrer, il faudrait qu'il retrouve des dimensions plus raisonnables et plus proches de l'étalonnage traditionnel. Ce qui pourrait se faire si l'on travaillait sur une sélection de plans-clé, par séquence, pour ensuite laisser l'étalonneur faire son travail. On se retrouverait de nouveau en projection, lorsque le gros du travail de raccord serait terminé. Lors de cette séance, il serait possible de faire sur le champ des corrections en numérique. Une dernière projection de copie tirée devrait alors conclure.

Ces 4 semaines de juillet 2005 passées chez Eclair étaient aussi les dernières pour Olivier Chiavassa, en tant que directeur technique du laboratoire : fin d'une époque !

Je dois me faire à l'idée de son départ, moi qui l'ai connu à Epinay depuis les premiers courts métrages.

Je souhaite vivement qu'Eclair reste le laboratoire que j'ai connu : tout comme Alga et Transpalux, ils forment pour moi une famille, ici à Paris. Ce fut un grand réconfort, un plaisir aussi, qu'ils soient réunis sur ce projet. Je souhaite à Olivier toute la chance et la réussite qu'il est en droit d'espérer, où qu'il se trouve.

Pour conclure :

N'étant pas un habitué de ces comptes-rendus de tournage, j'ai sans doute été trop bavard. Ceci ne méritait sans doute pas un tel " pavé ", et je m'en excuse auprès des membres qui sont encore à me lire... »

Sorties en février

► ***20 nuits et un jour de pluie*** de Lam Lê, photographié par Philippe Welt et Diane Baratier (sortie le 8 février)

► ***Un couple parfait*** de Nobuhiro Suwa, photographié par Caroline Champetier (sortie le 8 février)

Sur le filmage, notes et propositions

« Au départ il y a le désir de Nobuhiro Suwa que nous retravaillons ensemble après *H Story*. Les deux premiers films de Suwa *Deux Duo* et *M/Other* m'ont passionné dans leurs dispositifs de mise en scène : plans fixes, larges, très scénographiques, entrées, sorties de champs remarquables par la certitude de leur durée. J'avais particulièrement aimé dans *M/Other* la dissolution de certains plans dans l'ombre, une ombre poreuse et douce, tout sauf photographique qui amenait à elle, donc à la situation.

Le travail sur *H Story's* est établi sur un rapport à *M/Other*, découvrir d'autres terrains d'investigation pour l'image. J'ai donc demandé à Nobuhiro Suwa ce qu'il n'avait pas fait mais aimerait faire, il m'a assez spontanément dit vouloir s'approcher des visages puis en arrivant au Japon quelques semaines avant le début du tournage, j'ai été saisie par la blancheur de la lumière, aveuglante parfois. Donc se rapprocher des visages (celui de Béatrice Dalle) et intégrer le blanc ont été au départ du travail d'*H Story*, les repérages par la suite nous ont entraînés vers le chromatisme, n'ayant peur d'aucune couleur (vert du bar, rouge du musée, bleu des pins de jour), tout cela dans des rapports de proximité assez libres, proches ou plus large mais le plus souvent il ne s'agissait de filmer qu'un personnage dans son rapport aux autres et au monde.

Différente est la proposition d'*Un couple parfait* où le personnage principal devient le couple donc 1+1 ou 2-1, il y a même parfois une résurgence de *M/Other*, entre autres dans les scènes de chambre d'hôtel.

La projection des essais de retour au film pour *A tout de suite* de Benoît Jacquot avait séduit Nobuhiro Suwa : la souplesse et la légèreté du cadre, quelque chose d'aérien aussi dans la couleur (le film a été finalisé en noir et blanc) donc nous nous sommes dirigés vers la DVX 100 de Panasonic qui oblige à un geste

de filmage mobile et proche des acteurs. C'est un corps qui joue avec ceux des acteurs. Certaines séquences d'Un couple parfait demandent sans doute cette énergie de cadre, cependant il me semble impossible d'introduire "ce corps en plus" par exemple dans les scènes de chambre d'hôtel où tout se joue dans l'espace entre deux corps qui s'éloignent, se rapprochent, se cognent, s'éloignent à nouveau, le retrait de la caméra c'est-à-dire le choix d'une place précise d'où l'espace est saisi assez largement et où les acteurs entrent, sortent, restent dans le champs, des plans où la durée installe également quelque chose de l'humeur des personnages.

Pour cela, la DVX m'a semblé insuffisante, j'ai donc pensé à lui associer la caméra HD Varicam de Panasonic qui permet l'assise de ces plans larges et fixes, une définition très supérieure à celle de la DVX laissant de la présence aux personnages même dans un espace scénographique. Il nous incombe maintenant à Nobuhiro Suwa et à moi de savoir quelles séquences demandent quel support. Une séquence pouvant même parfois passer d'un support à un autre, c'est toute la dialectique du couple qui se joue aussi dans ces deux manières de filmer, le rapprochement l'éloignement, l'isolement.

Nobuhiro Suwa et moi avons déjà pensé à un support pour certaines séquences, la fête du mariage (initialement prévu dans un petit salon d'hôtel attendant à un autre ou la fête se serait déroulée) se situe aujourd'hui dans un seul espace d'un atelier parisien aménagé en pièce à vivre, donc la scénographie des in et des off ayant moins de sens dans cet espace clos, la DVX sera sans doute notre support de filmage pour cette scène, mais pourquoi pas un plan fixe et éloigné à l'extrémité de l'atelier pour ellipser le temps pendant la fête ou en fin de séquence.

Chaque scène sera donc l'enjeu d'une réflexion sur le mode de filmage. »

► **Les Bronzés 3, amis pour la vie !** de Patrice Leconte, photographié par Jean-Marie Dreujou (sortie le 1^{er} février)

► **Fauteuils d'orchestre** de Danièle Thomson, photographié par Jean-Marc Fabre (sortie le 15 février)

► **9 m² pour deux** de Joseph Cesarini et Jimmy Glasberg (sortie le 1^{er} février)
(Lire ci-dessus les propos de Jimmy recueillis par Diane Baratier sous la rubrique *entretien*)

► **La Piste** d'Eric Valli, photographié par Eric Guichard (sortie le 8 février)

► **Sheitan** de Kim Chapiron, photographié par Alex Lamarque (sortie le 1^{er} février)

► ***Toute la beauté du monde*** de Marc Esposito, photographié par Antoine Roch (sortie le 8 février)

« *Toute la beauté du monde* est le second film de Marc Esposito. Il avait déjà réalisé *Le Cœur des hommes*. Le film traite d'une histoire d'amour à priori impossible dont l'action principale se déroule à Bali. C'est une romance musicale, un film d'amour, une ode à la vie. Il s'agit de l'adaptation à l'écran d'un roman écrit par Marc, il y a quelques années déjà. Les acteurs principaux en sont Zoé Félix, Marc Lavoine et Jean-Pierre Darroussin.

Nous avons tourné *Toute la beauté du monde* pendant environ quatre mois, pratiquement trois mois à Bali et Lombok, une semaine en Thaïlande et un mois en Arles, à Saint-Rémy et en Camargue. Le tournage s'est étalé sur neuf mois, pour des raisons de saison et pour respecter un changement d'aspect physique des acteurs (poids, chevelure...), l'aventure s'étalant sur un an dans le scénario. Je dois dire que l'aventure s'est aussi pratiquement étalée sur un an aussi en ce qui me concerne.

Nous avons tourné ce film en Scope avec des optiques Hawks et à deux caméras, le cadreur de la deuxième caméra étant Jacques Raybau.

Une partie du tournage à Bali a été un véritable Road Movie avec des déplacements quotidiens appelant à mettre en œuvre un fonctionnement le plus " léger " possible de l'équipe et une autre partie plus installée avec des moyens beaucoup plus lourds. C'est un film avec énormément de scènes en extérieur, de jour comme de nuit. Nous avons tourné en Kodak (5245, 5218), les rushes ont été développés par Eclair, ce qui nous a valu une perte de deux jours de rushes par DHL et des problèmes de voile sur certaines bobines (probablement un coup de chaud sur un quelconque tarmac) mais globalement tout s'est bien passé.

Marjolaine a assuré l'étalonnage traditionnel du film et je dois la remercier chaleureusement pour son aide précieuse à sortir l'image du film que je souhaitais. *Toute la beauté du monde* est un film optimiste et profondément humain. Il est à l'image de Marc Esposito avec lequel j'ai eu un très grand plaisir à travailler. »

► ***L'ivresse du pouvoir*** de Claude Chabrol, photographié par Eduardo Serra (sortie le 22 février)

► ***Incontrôlable*** de Raffy Shart, photographié par Carlo Varini (sortie le 8 février)

► Bilan 2005 fréquentation et parts de marché

En 2005, les films français réalisent 64,8 millions d'entrées, soit une baisse de 14,1 % par rapport à 2004. Cela constitue la 3^{ème} meilleure performance en entrées des 10 dernières années (après 2001 : 77,3 millions et 2004 : 75,4 millions) pour les films français. En moyenne sur les dix dernières années, les films français réalisent 59 millions d'entrées annuelles. La part de marché des films français est estimée à 37 % en 2005, contre 38,6 % en 2004 et 34,9 % en 2003. Les films américains cumulent 80,6 millions d'entrées en 2005, soit une diminution de 12,2 % par rapport à 2004 et le plus faible niveau depuis 1998. Leur score est ainsi sensiblement inférieur à la moyenne observée sur les dix dernières années (88,9 millions). La part de marché du cinéma américain est estimée à 46 % en 2005, contre 47,7 % en 2004 et 52,2 % en 2003.

Les films non français et non américains réalisent 17 % des entrées totales en 2005, contre 13,7 % en 2004 et 13 % en 2003.

En 2005, 46 films enregistrent plus d'un million d'entrées, soit 3 films de moins que l'année précédente. 18 films dépassent les 2 millions d'entrées

4 films français réalisent plus de 2 millions d'entrées en 2005. Le nombre de films français au-dessus d'un million d'entrées reste stable par rapport à 2004 avec 16 films. En revanche, le nombre de films français à plus de 500 000 entrées progressent pour atteindre 38, soit la meilleure performance depuis plus de 10 ans.

Le nombre de films américains à plus de 2 millions d'entrées est stable par rapport à 2004 et 2003 à 11 films.

En revanche, le nombre de films américains au-delà de 500 000 entrées est en recul avec 37 films, soit l'un des niveaux les plus bas des dix dernières années.

► Les premiers chiffres de la production 2005

L'année 2005 marque un record absolu du nombre de films agréés par le CNC avec 240 films dont 187 films d'initiative française (respectivement 203 et 167 en 2004 ; respectivement 212 et 183 en 2003).

Une forte progression des films de coproduction minoritaire

La progression la plus importante par rapport à la production des années précédentes concerne les coproductions minoritaires françaises qui sont au nombre de 53 contre 30 à 35 en moyenne les années précédentes (+17 films par rapport à l'an dernier dans cette catégorie).

Cette augmentation des coproductions minoritaires atteste, d'une part, l'ouverture du système français aux productions étrangères et en particulier

européennes et, d'autre part, permet l'équilibre de la balance des investissements étrangers dans les films d'initiative française et des investissements français dans des films minoritaires. Cet équilibre est l'une des conditions de fonctionnement optimal des accords bilatéraux de coproduction. 22,6% d'augmentation des investissements globaux

Depuis cinq ans, les investissements étrangers dans des films français ont plus que doublé (44 M d'euros en 2000 contre 96,32 M d'euros en 2005), et il est donc normal que les investissements français dans les films à majorité étrangère (qui s'élèvent à 79,6 M d'euros en 2005), connaissent également une progression sensible, signe, entre autres, de l'europanisation de la production.

Nombre de films

	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005
<i>films d'initiative française (1)</i>	104	125	148	150	145	172	163	183	167	187
<i>dont films de coproduction</i>	30	39	46	35	34	46	57	78	37	61
<i>films à majorité étrangère (2)</i>	27	33	32	31	26	32	37	29	36	53
<i>total films agréés (1)+(2)</i>	131	158	180	181	171	204	200	212	203	240

Evolution des investissements

<i>investissements totaux (M d'euros)</i>	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005
<i>films d'initiative française</i>	585,66	678,29	749,12	724,17	847,04	892,41	933,67
<i>films à majorité étrangère</i>	106,27	124,98	156,04	136,55	306,26	156,42	352,46
<i>total</i>	691,93	803,27	905,16	860,72	1 153,3	1 048,83	1 286,13

<i>investissements étrangers (M d'euros)</i>	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005
<i>films d'initiative française</i>	43,93	44,03	61,23	79,84	126,43	106,48	96,32
<i>films à majorité étrangère</i>	79,26	93,96	115,20	102,63	237,53	125,70	272,83
<i>total</i>	123,19	137,99	176,43	182,47	363,96	232,18	369,15

<i>investissements français (M d'euros)</i>	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005
<i>films d'initiative française</i>	541,73	634,26	687,89	644,33	720,61	785,93	837,35
<i>films à majorité étrangère</i>	27,01	31,02	40,84	33,92	68,73	30,72	79,62
<i>total</i>	568,74	665,28	728,73	678,25	789,34	816,65	916,97

► **175,65 millions d'entrées** en 2005 dans les salles de cinéma en France, soit 10,1 % de moins qu'en 2004 et 1,3 % de plus qu'en 2003.

Pour le mois de décembre 2005, les entrées dans les salles sont estimées à 23,49 millions, soit une hausse de 17,1 % par rapport au mois de décembre 2004. (Source : CNC)

► Fuji

Fujifilm et le SPI

Le SPI a fêté ses 10 ans le 9 janvier. Une journée très dense qui a commencé par des débats passionnants sur des thèmes variés tournant autour des enjeux de la production indépendante.

Trois sujets ont été abordés :

- Producteurs indépendants : entrepreneurs mécènes ou aventuriers ?
- Comment adapter le modèle français de financement des œuvres ?
- La multiplicité des modes d'exploitation suffit elle à la diversité de l'offre ?

Des questions importantes... parfois trop rapidement évoquées.

Cette journée s'est terminée par une soirée très agréable à la Bellevilloise. Ce lieu qui est une des toutes premières coopératives parisiennes avait pour vocation dans les années 1800 de permettre aux habitants de l'Est parisien d'avoir accès à la culture. Pari tenu... La soirée s'est déroulée en partie dans la Halle aux Oliviers où trônaient des oliviers centenaires.

Les 10 ans du SPI resteront gravés dans les mémoires.

Palmarès du Festival Paris Tout Court

La 4^{ème} édition du Festival Paris Tout Court qui s'est tenue au cinéma l'Arlequin du 10 au 17 janvier a tiré son rideau.

Une sélection de qualité qui a regroupé de nombreux courts métrages français et étrangers. Fujifilm, pour la première fois partenaire de cette manifestation, a souhaité récompenser la création française. Le Grand Prix du meilleur film français a été décerné au court métrage *A bras le corps* réalisé par Katell Quilleveré (photographié par Tom Harari et produit par Le GREC... et tourné en Fuji). Quant au Prix du Public du meilleur film français, il a été attribué à *Last Call*, court métrage réalisé par David Drach (photographié par Horacio Marquinez et produit par Let's do it Production).

Pour la suite du palmarès, rendez-vous sur le site officiel du Festival <http://www.paristoutcourt.org/palmares.php>

Projection de la Collection Canal 2006

Pour la 3^{ème} année consécutive, Fujifilm est le partenaire de la collection Canal +. Cette nouvelle collection de 7 courts métrages sur le thème "Ecrire un scénario pour un acteur ou une actrice" a été projeté au Balzac le 9 janvier dernier. Cette sélection sera projetée à Clermont-Ferrand le jeudi 2 février.

Fujifilm, fournisseur exclusif de cette sélection est fier d'être partenaire à plein temps de cette édition "Ecrire pour".

Regard frais, scénarii sur mesure, mises en scènes haute couture pour des

*Nous prions nos amis
membres associés et
lecteurs de la Lettre de bien
vouloir excuser le retard
que nous avons pris à sa
parution.*

interprétations plus vraies que nature, cette année, c'est écrit, c'en est fini des effets spéciaux de mode.

Plus de DV " pixelisée ", de 3D " kärcherisée ". Tous les films de la Collection ont été tournés sur pellicule Fujifilm.

Pourquoi ? Pour laisser la place au point de vue, le vrai, pas au vite vu ; pour se donner le temps de poser la caméra ; pour illuminer les comédiennes et les comédiens avec grâce... Merci à Serge Riaboukine, François Morel, Vincent Desagnat, Christine Boisson, Marina Foïs, Patrick Chesnais, Maria Schneider et tous ceux qui se sont prêtés au jeu. Merci à toute l'équipe des courts de Canal + et tout particulièrement à Pascale Faure et Brigitte Pardo. Longue vie aux courts !

Fujifilm organisera une projection spéciale après le Festival de Cannes.

Micro Salon AFC

Cette année encore, Fujifilm sera présent au prochain Micro Salon de l'AFC qui se tiendra le 9 mars. Ce sera l'occasion de voir (ou revoir) les bandes démo de notre nouvelle gamme Eterna venue s'enrichir très récemment d'une 250 T et d'une 250 D.

Fuji Tout Court

Pour info, la projection initialement prévue le 28 février a dû être annulée.

► **Kodak**

Clin d'œil au 30^{ème} Prix Kodak de la Critique Photographique

Le 12 janvier a eu lieu la cérémonie de remise du 30^{ème} Prix Kodak de la Critique Photographique. Malik Nejmi a été désigné Lauréat 2005 pour son sujet *e/ Maghreb*. Nous saluons au passage et remercions chaleureusement Diane Baratier (AFC) qui s'est prêtée au jeu en tant que membre du jury de l'édition 2005. Comme chaque année, le jury était composé de plusieurs membres de la profession de l'image apportant chacun son propre regard dans le but de récompenser le travail d'un photographe professionnel confirmé.

Depuis 1976, Kodak soutient les professionnels de la photographie en organisant chaque année le Prix Kodak de la Critique Photographique. Ce prix a pour vocation de découvrir et de promouvoir le talent de jeunes photographes professionnels. Le gagnant bénéficie d'une forte visibilité afin de promouvoir son œuvre ainsi que d'une dotation en numéraire lui permettant de continuer son travail.

Le Prix Kodak de la Critique Photographique œuvre au développement de l'image et à l'enrichissement de nouvelles créations. Il s'inscrit dans la politique de mécénat de Kodak en encourageant les vocations et en soutenant

les jeunes talents ainsi que les photographes confirmés.

28^{ème} Festival du court métrage de Clermont-Ferrand du 27 janvier au 4 février 2006

Kodak est à nouveau partenaire de cet événement du court métrage qui dépasse de loin le cadre de nos frontières.

Des déjeuners permettant des rencontres entre professionnels du secteur. Ces déjeuners qui se déroulent les 1^{er}, 2 et 3 février se font sur invitation. Si vous êtes de passage à Clermont contactez-nous sur place au 06 07 17 16 82.

Par ailleurs, Kodak propose un " showcase " dans le cadre du marché du court métrage de Clermont-Ferrand le 2 février en salle Georges Conchon à 16 heures. Soyez nombreux à ce rendez-vous qui propose une sélection de petits bijoux issus de France, de pays européens et de contrées plus lointaines ...
Entrée libre ouverte aux professionnels.

Pour plus de renseignement concernant le 3^{ème} Panorama Kodak des Jeunes Talents, vous pouvez contacter Fabien Fournillon au 06 61 90 58 67.

6^{ème} Festival de la Fiction TV de Luchon

Kodak s'associe très largement au festival de la fiction TV de Luchon qui se déroule du 1^{er} au 4 février. Si la montagne vous gagne, contactez Thomas Averland au 06 07 98 09 52 ou Nicolas Bérard au 06 07 17 16 80.

► **L'EST**

J'ai manqué l'occasion en janvier de parler d'un film qui sortait, et sur lequel nous avons fait les effets visuels. Mais comme le film marche bien, et qu'il sera peut-être encore à l'affiche en février, je me rattrape. Il s'agit de *Lord Of War*, le film d'Andrew Niccol, produit par Philippe Rousselet.

Il y a 120 plans truqués dans le film, dont deux séquences particulièrement remarquables.

La première est celle du générique début : un plan-séquence de 4 minutes qui suit une balle de Kalachnikov en plan subjectif, depuis l'usine où la balle est fabriquée jusque dans la tête d'un jeune enfant africain, en passant par la machine qui en assemble les divers éléments, la caisse de transport plusieurs fois ouverte par divers trafiquants intermédiaires, le chargeur d'un mercenaire dans un combat de rue et le canon de l'arme mortelle. Cette séquence contient à elle seule toute l'essence du film. Il fallait mélanger efficacement prises de vues réelles et éléments 3D sans que le spectateur puisse détecter l'origine de chaque élément. Il y aura à l'arrivée une présence constante de la 3D dans l'image, tantôt partielle, tantôt plein écran.

Alapêche aux mails !

Si vous souhaitez être informés régulièrement de nos actions, communiquez-nous votre e-mail au 01 40 01 46 15 ou par mail à annemarie.servan@kodak.com

Retrouvez toute l'actualité de Kodak,

ses produits, ses services sur le : www.kodak.fr/go/cinema

Nouvelles coordonnées d'Airstar Distribution

Trois agences et trois personnes à contacter, selon votre lieu de tournage :
Airstar IDF
Directeur d'agence responsable du secteur Cinéma
Jean-Louis Jouannin
Tél. : 06 03 81 25 23
Courriel : jl.jouannin@airstar-light.com
Airstar Sud
François Venzac
Tél. : 04 93 19 03 14
f.venzac@airstar-light.com
Airstar Rhône Alpes
Thierry Beynet
Tél. : 04 72 05 58 90
t.beynet@airstar-light.com
Renseignements sur le site : www.airstar-light.com

La seconde grosse séquence est celle du " dépeçage " de l'Antonov, un avion-cargo appartenant à Yuri Orlov, le personnage principal du film joué par Nicolas Cage. L'avion est forcé à un atterrissage d'urgence par une équipe du FBI en pleine brousse africaine. Cet atterrissage, sur une route au milieu de la figuration, fait déjà l'objet de nombreux trucages, de compositing entre des éléments tournés séparément pour ne pas mettre en danger les figurants, ainsi que de création pure et simple en 3D de pelures impossibles à tourner.

Un peu plus tard, Nicolas Cage est abandonné à côté de son avion pendant 24 heures. C'est le délai que les villageois vont avoir pour démonter la totalité de l'appareil, aux fins de récupération des matériaux. Au matin suivant, il ne restera plus rien de l'Antonov. Andrew Niccol voulait montrer ce dépeçage systématique en plan séquence accéléré, comme un " time lapse " (accéléré en image image). Pas question toutefois de réaliser cette séquence avec un véritable avion qu'on aurait sacrifié pour le démonter. Il était clair qu'il fallait faire la séquence intégralement en 3D, non seulement l'avion lui-même, mais aussi les nombreux personnages qui démontent l'appareil.

Yann Blondel, notre superviseur des effets visuels a pu prendre ces deux séquences très en amont et travailler en étroite collaboration avec le metteur en scène. Plusieurs versions des séquences truquées ont ainsi pu être prévisualisées en 3D à L'EST, nous permettant d'une part de les chiffrer précisément, et d'autre part de spécifier quels éléments seraient tournés en prises de vues réelles ou réalisés en 3D.

Sur le tournage en Afrique du Sud, Yann Blondel a supervisé toutes les séquences truquées. Grâce à une " mixette intelligente " (un petit logiciel qui tourne sur un portable) il pouvait opérer des extractions sommaires de fonds vert et des " compositings " provisoires, ainsi que de l'animation 2D en temps réel, en direct sur le plateau. La conformité des prises avec les prévisions et leur intégrabilité dans la séquence pouvaient ainsi être validées sans délai. Dans d'autres cas, cette réactivité permet à l'inverse d'adapter très rapidement les prévisions de postproduction à d'éventuelles contraintes imprévues de tournage, voire à des idées nouvelles surgies sur le plateau.

En l'occurrence, les prévisualisations de Yann ont même été utiles pour des séquences non truquées, comme celles de prises de vues aériennes avec plusieurs avions. Faites rapidement à partir d'options de base (optique, place caméra), et de contraintes de vol données par les pilotes (vitesses respectives, distances minimum, etc.) les " previz " permettent de dégrossir les choix de

mise en scène avant d'avoir dépensé le moindre crédit d'heure de vol.

En postproduction, nous avons monté une équipe 3D en interne à L'EST. Il a fallu mettre en place un pipeline puissant et fiable avec le logiciel 3D XSI de Softimage. Il s'agissait en effet de produire plus de 4 minutes de 3D hyperréaliste. Nos images devaient absolument être raccord avec la prise de vues réelle, non seulement " plan sur plan " mais par endroits avec substitution des mêmes objets, réels et 3D, successivement dans un même plan.

Il y avait en outre un défi à relever pour L'EST : prouver aux Américains que le travail à distance ne poserait aucun problème. La postproduction du film se passait en effet à Los Angeles : laboratoire, développement, montage, scan, shoot, étalonnage, mixage, etc.

Nous étions les seuls français mangeurs de fromage de cette aventure.

Les images 4K et 2K définitives ont voyagé sur des disques par transporteur spécial et Yann a fait plusieurs allers-retours, mais pour toutes les étapes intermédiaires, maquettes, tests, trucages à valider, sorties montage, etc., en format vidéo, nous avons mis en place une liaison haut-débit avec un serveur FTP que nous avons loué aux USA, de sorte que le flux soit le plus favorable à nos clients. Lorsque le montage " downloadait " la livraison de la nuit au petit matin, Yann pouvait commenter depuis Paris, à distance, avec le monteur Zach Staenberg et le réalisateur, les images qu'ils avaient devant les yeux. Ils n'ont absolument pas souffert de la distance.

A la sortie du film aux USA, en septembre 2005, plusieurs magazines américains ont félicité le chef opérateur, Amir Mokri, pour la réalisation du " timelapse " de l'avion, ainsi que le chef monteur pour la séquence d'ouverture avec la balle de Kalachnikov ! C'est pour nous une forme de compliment, il semble que notre intervention sur ce film ait été réellement transparente aux yeux des spectateurs.

Il y a bien sûr de nombreux autres trucages tout au long du film, " matte-paintings ", retouches ou incrustations, comme par exemple dans la séquence de l'interception en vol de l'Antonov par les avions de chasse. Les intérieurs cockpits ont été tournés sur fond vert, pour être composés en postproduction avec des arrière-plans filmés séparément depuis un avion caméra. Même si ce genre de travail est devenu courant désormais sur beaucoup de films, que ce soit pour des voitures, des trains, des avions, etc., il mérite une attention particulière dans les moindres détails, dont aucun n'échappe aux metteurs en scène précis et exigeants comme Andrew Niccol. (*Christian Guillon*)

Nouvelles coordonnées de
Sparx*
Sparx s'appelle dorénavant* **SPARX FX**
PDG : Jean-Christophe Bernard.
Nouveau courriel :
jcb@sparx-fx.com
Directeur adjoint :
Guillaume Marien
Courriel :
gm@sparx-fx.com

Nouvelle adresse de
Techni Cine Phot
135, rue du Fossé-Blanc
92230 Gennevilliers
Les coordonnées téléphoniques restent inchangées :
01 40 10 55 55
Fax :
01 40 10 17 27

***L'essor à l'export du
cinéma français***

En 2005, les films français ont attiré davantage de spectateurs à l'étranger qu'en France : 73,6 millions hors de nos frontières pour 64,8 millions d'entrées dans l'Hexagone. Les recettes réalisées à l'étranger se sont élevées à 369 millions d'euros contre 360 millions d'euros enregistrés par le cinéma français dans l'Hexagone. Au total, 322 films français ont été, selon Unifrance, montrés en salles hors de nos frontières en 2005 et sept des dix principaux films de production majoritairement française ont mieux marché à l'étranger qu'en France. L'exemple le plus frappant est celui de La Marche de l'empereur, qui a été vu par 16,2 millions de spectateurs hors de France et 1,2 million dans l'Hexagone. Phénomène encourageant, le cinéma français a réussi sa meilleure année aux Etats-Unis avec 125 millions d'euros de recettes. Avec près de la moitié des entrées, l'Europe reste la zone géographique principale d'exportation du cinéma français.
(Nicole Vulser)
Le Monde, 22 janvier 2006

► **Travail intermittent**

Au lendemain de la conclusion des négociations entre partenaires sociaux sur le sort de l'Unedic, le 22 décembre 2005, le ton était plutôt au soulagement. Le compromis, inespéré, est en effet arrivé au terme d'une nuit blanche, sauvant l'assurance-chômage de l'impasse financière. Au passage, le régime extrêmement contesté des artistes et techniciens du spectacle a été, faute d'un accord sur sa réforme, tout simplement prorogé.

Les deux événements ne semblent pas pouvoir être rapprochés, tant ils touchent des populations apparemment si différentes par leur nombre comme par leur nature. Pourtant, le travail des chercheurs du laboratoire Matisse (Paris I/CNRS) auprès des intermittents du spectacle pour mieux cerner la réalité de leur travail invite à s'interroger sur le modèle que les partenaires sociaux viennent, une fois encore, de "sauver du naufrage". Pour l'instant.

Les économistes et sociologues du Matisse constatent ainsi que « l'intermittence invite à sortir de la vision binaire qui oppose au temps de l'emploi un temps du non emploi comme temps chôme », pour s'attacher à la description des temps de l'intermittence, consacrés à la formation de soi et des autres, à la gestion de nouveaux projets, à l'expérimentation et la recherche, à des activités bénévoles, à la reproduction non seulement de la force de travail, mais aussi des rapports sociaux et de la créativité intellectuelle, et enfin... à la recherche d'un nouvel emploi. Une description qui conviendrait aux parcours professionnels de travailleurs, pas seulement intellectuels, de plus en plus nombreux à connaître de telles discontinuités.

« Les causes du déficit [du régime], poursuivent les auteurs, doivent être recherchées du côté des transformations du travail qui rendent la cotisation assise sur le volume horaire d'emploi structurellement insuffisant pour couvrir des besoins très différents de ceux pour lesquels a été inventée cette cotisation. (...) Dans un contexte où la discontinuité de l'emploi, loin de constituer un accident de parcours, est un élément consubstantiel de l'activité, il ne s'agit pas de couvrir le risque chômage par la garantie d'un revenu, mais de garantir les ressources nécessaires pour que les différentes temporalités ne soient pas menacées par la précarisation des conditions de vie. Garantir les ressources pour garantir l'activité future, c'est le sens d'un déplacement conceptuel de la notion de charge à celle d'investissement collectif. » Etendre ce constat et en tirer les conclusions exigera plus qu'une nuit blanche autour de tableaux de chiffres. (Antoine Reverchon)

Le Monde, 10 janvier 2006

► **Les intermittents aux vœux du ministre**

Les militants de la Coordination ont estimé que la présentation des vœux du ministre de la culture et de la communication à la presse était l'occasion de lui rappeler les engagements qu'il a pris à l'égard des artistes et des techniciens du spectacle et qu'il n'a pas tenus, pour l'instant. [...] Un nouveau système d'assurance-chômage, « pérenne et équitable », devait voir le jour au 1^{er} janvier en remplacement du protocole de juin 2003. A défaut, le gouvernement devait déposer un projet de loi. Le 22 décembre, les partenaires sociaux, réunis au siège du Medef, ont prorogé les annexes 8 et 10 de l'Unedic et reporté les discussions au début de l'année 2006. Quid de la date limite du 31 décembre que le ministre s'était fixée pour régler le conflit ? Aujourd'hui, les intermittents se demandent si le ministre a encore la main sur le dossier. La Coordination comme la CGT-Spectacle redoutent que les partenaires sociaux se bornent à toiletter la réforme de 2003, tout en maintenant ses principales dispositions. (Clarisse Fabre)

Le Monde, 14 janvier 2006

► **M. Donnedieu de Vabres tient tête aux intermittents à Nantes**

Une semaine après la houleuse cérémonie de vœux (*Le Monde* du 14 janvier), Renaud Donnedieu de Vabres a dû affronter, jeudi 19 janvier, les professionnels réunis aux 2^{èmes} Biennales internationales du spectacle, organisées à Nantes. Des intermittents ont déployé une longue banderole rappelant l'un des engagements du ministre : la mise en place d'un système « pérenne et équitable » d'assurance-chômage au 1^{er} janvier 2006. Or le protocole de juin 2003 a été prorogé, fin décembre, dans l'attente de nouvelles discussions, qui reprendront le 14 février. « Ministre menteur », lit-on sur une pancarte. Alors M. Donnedieu de Vabres met de côté son discours et improvise. « Je ne suis pas un menteur ! Je suis un homme d'engagement », dit-il. Pour preuve, il souligne que « 19 334 intermittents » exclus du système ont été pris en charge par l'Etat, via le fonds transitoire. Rien à faire, les sifflets continuent. Il sort alors une nouvelle cartouche : « J'ai eu sans exception tous les partenaires sociaux ces jours-ci. Ils m'ont tous donné l'assurance qu'il s'agira d'une vraie négociation. » Autrement dit, ils ne se borneraient pas à reprendre le texte élaboré par le Medef et la CFDT, à la veille de Noël, mais ils tiendraient compte des travaux menés depuis deux ans par les experts, parlementaires et chercheurs. (Clarisse Fabre)

Le Monde, 21 janvier 2006

Quinta Communications et Thomson

renforcent leur alliance par la signature d'un nouvel accord capitalistique. Thomson va prendre une participation minoritaire de 17,5 % au sein de Dataciné, société qui « aura préalablement regroupé toutes les activités de postproduction du groupe Quinta dans les industries techniques (LTC, Duran Dubois, SIS et Les Auditoriums de Joinville) ». le film français, 6 janvier 2006

Les salles du Cinéma des cinéastes

que l'ARP loue depuis une dizaine d'années à Pathé sont confrontées à de graves problèmes financiers. Face à l'urgence, chaque membre a été appelé à cotiser personnellement pour sauver ces salles et pouvoir mettre en place une base financière nécessaire à un emprunt étalé sur dix ans. L'ARP a également décidé de vendre le Studio des Ursulines dont elle détient le fonds et pourrait aussi faire une croix sur ses Rencontres annuelles de Beaune. En effet, l'amendement d'Alain Suguenot, maire (UMP) de Beaune, permettant de télécharger des fichiers sur Internet a été voté à la veille de Noël. Tous les membres de l'ARP étant catégoriquement opposés à un tel principe, l'idée de délocaliser les rencontres semble aussi faire son chemin.

(Nicole Vulser)

Le Monde, 17 janvier 2006

Kiss Me Deadly...
 une rubrique clin d'œil de
 dernière minute rédigée...
 en 4^{ème} vitesse !

► **A lire** dans les *Cahiers du cinéma* de février 2006 " Son et lumière ", une conversation entre Caroline Champetier et Jean-Claude Laureux, ingénieur du son et monteur son, à propos de leur travail sur *Un couple parfait* de Nobuhiro Suwa. Cette conversation a été initiée par Caroline, « au nom d'une parité éclatante son-image dans le film ».

► **La 78^{ème} cérémonie de remise des Oscar** se déroulera au Théâtre Kodak de Los Angeles le dimanche 5 mars 2006.

Sont nommés pour recevoir l'Oscar de la meilleure photographie les directeurs de la photo Dion Beebe pour *Memoirs Of a Geisha* de Rob Marshall, Robert Elswit pour *Good Night, and Good Luck* de George Clooney, Emmanuel Lubezki pour *The New World* de Terrence Malick, Wally Pfister pour *Batman Begins* de Christopher Nolan, Rodrigo Prieto pour *Brokeback Mountain* d'Ang Lee. Notons également que *Paradise Now* d'Hany Abu-Assad, photographié par Antoine Héberlé, est nommé pour l'Oscar du meilleur film étranger.

► **L'" Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España "** a célébré la 19^{ème} édition de la remise des Goya le 29 janvier 2006.

The Secret Life of Words, écrit et réalisé par Isabel Coixet, photographié par Jean-Claude Larrieu, a remporté cinq Goya dont celui du meilleur film. Isabel Coixet a reçu le Goya de la meilleure réalisatrice et celui du meilleur scénario.

Jose Luis López-Linares s'est vu décerner le Goya de la meilleure photographie pour *Iberia* réalisé par Carlos Saura.

Etaient également nommés les directeurs de la photographie Javier Aguirresarobe pour *Obaba* réalisé par Montxo Armendáriz, José Luis Alcaine pour *Otros días vendrán* réalisé par Eduard Cortés et Raúl Pérez Cubero pour *Ninette* réalisé par José Luis Garcí.

sommaire	
activités AFC	p.1
in memoriam	p.3
çà et là	p.4
entretien	p.5
film en avant-première	p.15
films AFC sur les écrans	p.16
le CNC	p.25
nos associés	p.27
revue de presse	p.32
kiss me deadly...	p.34

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