

Mes règles de vie sont simples.
Pour les choses qui n'en valent pas la
peine, suivre la mode ; pour les
choses importantes, suivre la morale ;
et pour l'art, ne suivre que soi.

Yasujiro Ozu

Veillez noter
la nouvelle adresse électronique
de Jimmy Glasberg :
jimglas@wanadoo.fr

Enfin en ligne
tout, ou presque, sur le travail
d'Yves Cape :
www.yvescape.com

L'AFCaccueille
un nouveau membre actif
Alex Lamarque
et vous annonce le retour de
Manuel Téran, membre actif
et de **Duboi**, membre associé.

► **Dire que le Micro Salon de l'AFC, version 2005**, fut
pleinement réussi n'est pas faire preuve de pure
fanfaronnade ! La fête a en effet battu son plein jeudi 10
mars à La fémis.

Malgré les aléas de la grève des transports, plus de 1 100
visiteurs se sont pressés, lors de cette cinquième édition,
dans les différents étages de La fémis, notre hôte, autour
des dernières nouveautés exposées par nos partenaires,
membres associés. Que tous, au nom de l'AFC, en soient
vivement remerciés.

Que soient remerciés plus particulièrement celles et
ceux - ils se reconnaîtront - dont le soutien et l'aide
précieuse nous ont été indispensables pour préparer
et animer ce rendez-vous annuel qui semble devenu,
" à l'insu de notre plein gré ", incontournable...

n° **142**
avril 2005



Photo Roger Rozencwaig

Micro Salon AFC 2005 - La fémis - Ambiance fin de jour



Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne IMAGO

► **Bien dans ses meubles** par *Alain Gauthier*

Cette année, finis les : « Le Micro devient Macro », ou
« Petit devient grand », etc. Non, cette année, les
choses sont claires, ce salon est bien installé dans ses
meubles et ce n'est pas une méchante grève des
transports qui empêchera cette fête (à peine 200

Micro Salon AFC 2005

Pour leur coup de baguette magique, l'AFC remercie :

*Notre fée n° 1, le CNC
(Mme Catherine Colonna,
MM. Jean Menu, Lionel Bertinet, Philippe Bruneteau)
Notre fée "hospitalité",
Lafémis (Marc Nicolas, Carole Desbarats, Roger Rozencwajg, Sylvie Chagnard, Valérie Bénastre, Alain Figeac, Caroline Fanier, Claude Caccia, Claude Doaré, Michel Roguet, Gilles Doisy, les gardiens)
Nos fées "coordination et accueil", Nathalie d'Outreligne, Martine Bernath, aidées de Claire Delhomme, Hélène de Roux, Bérangère Lopez-Oros, Anne-Claire Loridan, Victoria Wilkinson
Notre fée "organisation", Eric Vaucher, aidé de Patrick Tixidre
Notre fée "électricité",
Allain Vincent, aidé de Jean-Pierre Garbin.
Nos fées "lumières et transport", Air Star JLE-Light, Car-Grip Films, Ciné Lumières de Paris, Key Lite, Lumex, Softlights.
Un grand merci à Jocelyn Thierry (Ciné Echafaudages Services - Action Scène) pour les ponts du studio "lumière".*

visiteurs de moins) et en regardant les chiffres, certaines catégories étaient en hausse, les chefs op' et électros, par exemple.

Au niveau " prestataires caméras ", des petits nouveaux comme Propulsion, tout dans l'esprit " bidouille " AFC du Micro Salon, invention sur mesure mais aussi réalisations ambitieuses à caractère industriel.

La fusion Panavision-Technovision, visible, avec stand commun où étaient présentés la nouvelle Pana XL2 et un drôle d'engin appelé Hylén qui permet le suivi, par une mise au point ciblée, d'une personne ou d'un objet se détachant du reste de l'image.

La nouvelle Arriflex 235, présentée sur l'espace Technovision, fraîchement reçue de la veille et le tout nouveau zoom 17-80 mm Optimo Angénieux.

En fait, cette petite 235 était exposée sur trois stands : Technovision, Techni Ciné Phot et, grosse surprise, Bogard. En effet, scoop, Didier Bogard nous a dit qu'à cette occasion, il montrait la gamme complète, puisqu'il devenait représentant Arri pour la France (*sauf pour la vente, ndlr*). D'ailleurs, on a pu voir la D20 ainsi qu'un film de démo tourné deux jours auparavant à Paris par Jean-Marie Dreujou, le tout appuyé par une équipe d'Arri Media.

Mais descendons au niveau - 1.

Pour l'éclairage, le grand plateau central était disponible (merci La fémis). Avec cet espace supplémentaire, on y était plus à l'aise. L'ambiance, comme à l'accoutumée y était chaleureuse. La convivialité légendaire des électros nous faisait nous retrouver souvent devant un verre de champagne et ce malgré les plaintes de grincheux (?) qui, l'année dernière, avaient déploré le débit trop important (? ?), selon eux, de ce breuvage divin. J'allais donc de ce pas retrouver Claude-Marie et non pas l'inverse !) chez Bellefaye où l'ambiance était au beau fixe (c'était un centre de rencontre apprécié de beaucoup).

Je n'ai pas eu le temps de voir les projections cette année, mais j'avais eu l'occasion de voir auparavant les nouvelles émulsions Fuji et Kodak, tout en grande finesse de grains compatible de ce fait avec les nouvelles technologies. Quant aux progrès des caméras numériques, les essais de la Genesis faits au pied levé à l'IDIFF nous montrent une image d'un gamma très doux et une très nette amélioration de la définition. En ce qui concerne la D20, entre l'IDIFF et le Micro Salon, on a pu remarquer une amélioration du gamma, adoucissant ainsi le contraste de manière importante.

Un tour à l'extérieur pour découvrir la grue Space Crane de Car-Gripen matériaux composites, nouvelle approche de l'outil par des moyens technologiques novateurs, à suivre, je pense qu'on la verra bientôt sur pas mal de plateaux.

Photo Nathalie d'Outreligne



Jean-Marie Lavalou et Oscar

Et j'en arrive à la " Vétéran " de cette prestation : La Louma.

Sacrée (enfin !) cette année, recevant un superbe Oscar constamment refusé (une personne du Comité votait contre, chaque année).

Cette personne absente

(morte ?) libérait enfin la voie. Bravo donc à Jean-Marie, Alain, Nicolas et Hervé, une pensée aussi pour Albert Viguié qui a tant œuvré à la naissance de la Louma.

Bon ! Et bien je vous quitte, j'ai un stand à démonter. A l'année prochaine !

Vifs remerciements à toute l'équipe de La fémis pour l'aide apportée à cette manifestation, à Eric Vaucher, notre ange gardien et, d'une manière générale au Bureau de l'AFC, Nathalie d'Outreligne, Martine Bernath, Jean-Noël Ferragut, Jean-Jacques Bouhon. Sans eux, ce salon n'aurait pas existé.

► Micro Salon 2005 : Et si tout n'était qu'une question de respect...

par Marc Galerne K5600

Encore un succès pour le Micro Salon. Même si la participation a été moins

importante, la qualité est restée constante.

Merci à toute l'équipe organisatrice qui a, une fois de plus, fait face aux problèmes des uns et des autres. Je tiens à remercier (on se croirait aux Césars) particulièrement ceux qui ont trimé pour amener la ligne nécessaire pour alimenter notre 18 kW. C'est promis, c'est la dernière fois !!! Tant d'énergie dépensée sans compter pour faire vivre un événement qui n'a d'autre but que permettre la rencontre d'hommes et de femmes d'un même métier, force l'admiration.

Photo Jean-Jacques Bouhon



Marc Galerne et l'Alpha 18 kW

échos de Salon

Ce qui me gêne un peu c'est le manque d'investissement de certains membres actifs et associés.

Aux membres associés, j'ai envie de dire que la vie de ce salon dépend de nous, de notre investissement, tant financier que personnel. La présence de chacun aux réunions pré et post salon est importante : c'est aussi une forme de respect pour ceux qui l'organisent et cela montre notre véritable intérêt pour cet événement. Et même si nous n'avons rien à montrer ; une table et 4 chaises avec un logo suffisent pour dire : on est là pour vous qui avez fait l'effort de venir. Respect... encore !

Aux directeurs de la photo, j'ai envie de dire que la survie de votre Micro Salon dépend de vous. En premier lieu de votre présence à cet événement mais aussi de votre volonté (devoir ?) de visiter l'ensemble des stands. Trop de chefs op' sont encore restés au niveau des caméras et ont oublié la lumière au sous-sol. Certes, les évolutions techniques sont plus rapides dans le monde

du numérique, mais par respect pour ceux qui viennent montrer leur matériel, un petit tour de tous les "stands" serait très apprécié et motivant.

On (ceux qui se donnent la peine de participer la manifestation) va finir par se

demander s'il n'est pas plus rentable de rester planté au rez-de-chaussée et distribuer nos brochures que de s'embêter à apporter du matériel la veille, de bloquer du personnel sur le stand toute une journée et de revenir chercher le matériel le lendemain. Et si vous n'avez pas le temps de faire le tour de tous les stands en une fois, faisons durer le salon un jour de plus. Cela ne change pas grand-chose pour nous, le matériel sera déjà sur place.



Photo Roger Rozenewajg

Plongée sur le studio lumière

.....

► **A propos de Mathias Ledoux** *par Denis Rouden*

En rentrant du Canada il y a quelques jours, j'ai appris avec tristesse le décès de Mathias. L'annonce de sa mort à juste cinquante et un an m'a beaucoup touché.

En effet, je connaissais Mathias depuis de nombreuses années et notamment dans le contexte des débuts de Canal + où nous avons collaboré.

Mathias était avant tout un homme d'images. Réalisateur multi cartes, cinéma, télé, documentaire, son sens de la recherche et de la perfection faisait de lui un personnage passionné et passionnant. J'ai eu le plaisir de le retrouver, il y a quelque temps, pour quelques jours de tournage durant lesquels cet éternel jeune réalisateur nous a montré qu'il n'avait rien perdu de son audace.

► **Stéphane Le Parc**, *directeur de la photographie, témoigne à la demande de Denis Rouden.*

Il y a tellement de choses à dire sur Mathias.

Tous ceux qui ont eut la chance de travailler avec lui, savent combien il était agréable et enrichissant de participer à une de ses réalisations.

Il était toujours insatisfait dans le bon sens du terme car toujours à la recherche du mieux. Il mettait à profit ses doutes pour toujours avancer. Passionné par tout, il était toujours en éveil sur le monde qui nous entoure pour s'imprégner de détails qui devenaient source d'inspiration. Il faisait confiance aux gens et a été un tremplin pour beaucoup d'entre nous. Il était toujours émerveillé de faire ce métier, et trouvait qu'on avait beaucoup de chance de pouvoir en vivre.

Sa belle allure, sa grande taille, ses cheveux au vent, sa beauté, son impatience légendaire, son vélo, sa générosité, son humilité (jamais il ne disait je, mais on) son énergie, son talent, ses passions, ses interrogations, son regard et son humanité faisaient de lui un homme attachant avec lequel il était tellement agréable de partager des moments.

Il me disait sur le tournage d'*En face*: « Prends des risques, fais-toi plaisir ! », cela pourrait décrire une partie de l'homme qu'il était. Pour un chef opérateur, une telle complicité est inestimable, elle permet d'oser, de découvrir.

Il avait toujours un nouveau projet en tête, il dégageait cette force qui donne envie d'avancer.

Je suis fier et honoré d'avoir compté parmi ses collaborateurs et d'avoir été son ami. Maintenant il faut continuer d'explorer, tout comme il l'aurait fait.

Et comme il aimait à le crier « MOTEUR » !

.....

► **Le supplément remue-méninges** de la Lettre commence à prendre consistance et à voler de ses propres ailes. Trois textes viennent ce mois-ci l'enrichir. L'un d'entre eux mérite un mea culpa.

Le mois dernier, Charlie Van Damme avait pris la peine de rédiger une *NDLR* pour nous permettre, en rappelant quelques informations basiques, de mieux digérer le *Repas de tournage* de Diane Baratier et de comprendre l'origine des gargouillis émis par certains projecteurs. Cette note devait prendre place dans ledit supplément, mais cela n'a pas été fait, par omission. Aucune excuse, si ce n'est une légère surchauffe neuronale due à la préparation du Micro Salon...

Oubli qui a permis à Marc Galerne de prendre immédiatement la balle au bond et de donner une version toute personnelle d'une réaction, attendue, aux "propos informels" tenus par Diane et ses compères de tournage, inventant un dialogue improbable mais savoureux entre Le Micro et Le Joker, deux fort courtois collègues de travail.

Pour commencer ce supplément, Francine Lévy, maître de conférence Arts Plastiques et Sciences de L'Art à l'ENS Louis-Lumière, répondant à Charlie Van Damme et à son *Ethique du masque* (Lettre n° 139), nous livre ses réflexions sur la notion de vérité de l'image et sur ses liens avec « la conscience que l'on a de l'époque et de l'espace dans lequel on vit ».



► **Soirée HD** par Jean-Jacques Bouhon

A l'invitation du Groupe 25 images, association de réalisateurs de films de télévision, plusieurs membres de l'AFC (Robert Alazraki, Gérard de Battista, Jean-Jacques Bouhon, Jean-Noël Ferragut, Dominique Gentil et Charlie Van Damme) se sont rendus à un débat sur l'utilisation de la HD pour les fictions TV, le mercredi 17 mars dans les locaux de la SACD.

Le thème en était : Les possibilités de la HD et ses limites, son avenir dans la production audiovisuelle française...

Roger Kahane et Michel Sibra, co-présidents de l'association en étaient les "maîtres de cérémonie".

Les réalisateurs de téléfilms sont de plus en plus fréquemment poussés par les productions à utiliser la HD pour leurs tournages. Cette incitation vient, sans doute, de la prochaine diffusion en HD des chaînes de télévision. Le Groupe 25

images a donc voulu réunir, en plus de ses membres, des directeurs de la photo, des monteurs, des étalonneurs, des scriptes afin de recueillir des renseignements sur cette nouvelle technologie , ses avantages, ses inconvénients, ses contraintes.

Qu'est-ce qui a pu se dégager de cette discussion ? D'abord que tous les directeurs de la photo n'ont pas le même avis sur la question, ce qui a semblé étonner certains réalisateurs. Ensuite, que la diffusion en haute définition n'implique pas nécessairement le tournage en HD, mais que le Super 16 est toujours une très bonne - sinon meilleure - solution.

La confusion entre les moyens de tournage et la diffusion est actuellement, et malheureusement, entretenue par certains groupes de pression, qui y voient leur intérêt.

Cette initiative du Groupe 25 images de réunir des collaborateurs de création pour parler d'un problème bien actuel est à souligner ; elle fait preuve de l'esprit d'ouverture et de concertation de cette association et donne un exemple à suivre. Elle nous pousse à ne pas rester dans notre coin et à ouvrir le débat chaque fois que le besoin s'en fait ressentir. C'est le cas, par exemple, pour la Charte AFC de l'image.

Un film est toujours le résultat d'un travail collectif au service d'une idée (un scénario) et d'un univers (celui du réalisateur) et sa réussite tient beaucoup à la qualité des relations entre les différents membres de l'équipe de création.

Pour moi, il n'en va pas autrement de toutes les initiatives qui peuvent être lancées par les différentes associations dans le but de réfléchir à l'avenir de la création et d'améliorer la qualité des films et de leur " fabrication ", dans ce nouveau monde numérique aux règles encore imprécises : plus nous serons nombreux à y travailler dans un esprit de partenariat et de réflexion commune, plus elles auront de chances d'aboutir, plus nous pourrons résister aux forces économiques qui voudraient nous imposer des règles et des normes qui se préoccupent plus de rentabilité que de création artistique.

Un grand merci au Groupe 25 images pour cette soirée.



► 3CP journal, première partie par Denis Lenoir

Los Angeles, Samedi 5 mars 2005

Le Speedgrade d'Iridas n'est pas prêt, même en beta, je le testerai une autre fois. Je me suis tourné du coup vers le 3CP (Cinematographer's Color Correction Program), un autre et nouveau lui aussi système d'étalonnage d'images de référence à destination de la postproduction. C'est le directeur de la photographie d'origine russe Yuri Neiman qui est à l'origine de ce produit, suite logique et directe de son travail sur les chartes et leur usage au télécinéma au travers de sa société Gamma & Density. Je retrouve Yuri et ses associés Sacha et Diego à leur bureau de Formosa Avenue. Yuri me fait une brève démonstration et je suis frappé d'emblée par l'élégance et les promesses du produit : une fenêtre simple mais aux possibilités nombreuses, image de référence en haut à droite, image retravaillée en haut à gauche, outils en bas à gauche, waveform, vecteur-scope et autres courbes et histogrammes en bas à droite. Mais plus sur les outils quand j'étalonnerai mes premières images.

Grosse déception en revanche pour ce qui concerne la commercialisation envisagée, me voici de retour au premier Kodak Preview : l'ensemble appareil photographique numérique / ordinateur portable et logiciel / moniteur est à la location, de plus avec un technicien pour le faire fonctionner. Je me mets aussitôt en rogne, expliquant une fois encore que la location ne m'intéresse pas et que le prix de vente, s'il y a vente un jour, doit rester bas. Yuri envisage également d'autres modèles de commercialisation, logiciel gratuit si le téléciné se fait chez lui ce qui me semble absurde, location à la production pour le premier travail puis logiciel gratuit pour le chef opérateur. Aucun ne semble convaincant. De nombreux systèmes sont ou vont être en concurrence et c'est probablement celui qui aura la commercialisation la plus astucieuse qui l'emportera.

Mardi 8 mars

Journée d'essais maquillage dans un décor d'hôtel construit pour la série télévisée *The West Wing*. Seulement deux acteurs, les autres ne sont pas encore choisis, j'apprendrai en milieu de journée qu'à cause de ce retard du casting le tournage est reculé d'une semaine. Je me sers en partie de l'éclairage laissé là et pas encore démonté, celui notamment du balcon et de l'immense découverte photographique de ce que je crois reconnaître être Miami. Diego installe son équipement pas loin, un petit chariot avec moniteur LCD Apple calibré sur celui du télécinéma du projet précédent, puis prend quelques photos numériques sans

gêner ni retarder le déroulement de la journée. Quand j'ai un moment je vais à sa station de travail et étalonne rapidement les images qu'il a prises. Comme il s'agit d'essais maquillage coiffure et costume, je reste le plus droit possible, corrigeant juste un peu les peaux (toutes deux afro-américaines). Nous filmons aussi un gros plan et je fais quelques photos numériques de la future victime du pilote, nous aurons en effet besoin de tirages photographiques de son cadavre dans le bureau du district attorney et nous filmerons dans ce dernier avant la ruelle où elle mourra. Eclairage mercure raccord avec celui du lieu raccord que j'accroche au 3CP, je joue aussi pas mal sur le contraste et obtient une image beaucoup plus forte que celle filmée. Ici le système prend du sens, en effet si je n'étais pas capable d'aller au télécinéma une telle image dirait beaucoup au coloriste.

Yuri veut absolument être payé pour les essais et demande 1500 dollars à la production pour deux semaines. C'est très raisonnable mais encore trop pour le producteur à qui le retard du tournage coûte évidemment une fortune.

Mercredi 9 mars

Télécinéma à Encore. Un monde fou dans la salle, le coloriste qui fera les rushes, celui qui fera l'étalonnage final - à ce propos j'ai le très grand plaisir de découvrir que chaque jour et en un seul passage ils vont sortir simultanément un HD très peu corrigé à destination du "tape to tape" final et un HD lui très travaillé, très contraste et très sombre si je le souhaite pour les rushes et le montage. Progrès incroyables sur l'état précédent où pour ne perdre aucune information sur la bande magnétique on avait toujours droit aux rushes les plus plats du monde. Un technicien de Encore, avec Diego, essaye de faire entrer dans le da Vinci 2K dont nous nous servons les images de référence travaillées la veille, le postproduction supervisor de la production et son assistant, mon assistant opérateur et moi-même. Pendant une heure nous bavardons pendant que mode d'emploi à la main l'expert de da Vinci fait tout son possible. Paul, l'assistant opérateur, évoque un chef opérateur qui fait des tirages papiers qu'il envoie avec les rushes. A quoi je réponds que je préfère donner une image à regarder sur un écran (par e-mail ou Cdrom) même si il n'y a aucun calibrage entre l'écran de mon ordinateur et celui sur lequel le coloriste la regardera. Je trouve en effet qu'en restant dans le même support j'ai plus de chance de communiquer quelque chose d'approchant, la dynamique d'un tirage papier ayant à mon sens très peu à voir avec celle d'un écran. Yuri qui travaille sur le sujet depuis des années abonde dans mon sens ainsi que le coloriste d'Encore. Une heure passe et finalement, le technicien maison jette l'éponge, il lui manque quelque chose pour intégrer les images, il l'aura bientôt dit-il.

Pendant ce temps, nous avons découvert avec plaisir que, de fait, le rendu du moniteur sur lequel le coloriste regarde les images fournies est extrêmement proche de celui du moniteur sur lequel je les avais travaillées la veille (et que nous avons apporté) et que le coloriste peut donc s'en inspirer directement. Cela conforte mon hypothèse selon laquelle, pour l'usage que j'en fais ici c'est-à-dire l'envoi d'images guides ou de référence en vue de rushes, tout système exigeant un calibrage entre le moniteur sur lequel je travaille (sur le plateau, chez moi ou dans une chambre d'hôtel) et le moniteur sur lequel le coloriste regardera mon image guide est très peu pratique et surtout de mon point de vue superflu. Je ne dis pas que la possibilité d'un tel calibrage est inutile car, si on utilise le système à d'autres fins (étalonnage de différents éléments d'effets spéciaux, étalonnage final "à distance" si l'éloignement géographique nous interdit d'être présent au laboratoire sont les deux premiers exemples qui me viennent), il devient absolument nécessaire.

Pour revenir au 3CP lui-même, je découvre qu'en plus de sa très grande simplicité d'utilisation de mon côté de la chaîne - c'est vraiment un outil très agréable à manier, tout a été pensé visiblement par des techniciens qui sont aussi, et avant tout, des utilisateurs - il est aussi très simple pour le coloriste à l'autre bout : en plus de l'image de référence il reçoit une copie du vectorscope et du waveform monitor, autre façon de retrouver ce que j'ai fait subir à l'image dont je suis parti.

Vendredi 18 mars

Yuri est venu ce soir installer le 3CP sur l'ordinateur de mon bureau. Cela afin de me permettre de travailler les images à ma convenance après chaque journée de tournage. Comme la production ne voulait pas entendre parler d'argent et que Yuri de son côté ne voulait pas céder et faire cette prestation à l'oeil nous avons trouvé cet arrangement qui me convient parfaitement puisque je n'avais vraiment aucune envie d'avoir en plus du vidéo-village une autre installation sur un chariot et quelqu'un passant ses journées devant un écran d'ordinateur. Là au contraire je me retrouve dans la même configuration que pour celle du test du KLMS. Malheureusement la clef USB censée "ouvrir" le logiciel jusqu'à la fin du tournage ne marche pas. Comme l'écran de mon vieux PowerBook est trop mauvais pour ce genre de travail et que je n'ai pas le câble pour le raccorder à mon Apple Cinema Display, Yuri est reparti avec mon gros G4 Desktop afin d'installer et de vérifier le 3CP dessus. L'embêtement c'est que je le récupérerai au mieux mardi c'est-à-dire après déjà trois jours de tournage. *(A suivre)*



► **Les Mauvais joueurs** de Frédéric Balekdjian, photographié par Pierre Milon
« Le film raconte, à travers le destin de deux personnages, la cohabitation parfois violente entre la communauté arménienne et la communauté chinoise au cœur de Paris dans le Sentier.

Nous avons tourné entièrement le film dans ce quartier. Le matériel était entreposé dans un restaurant désaffecté et transporté par chariot d'un décor à l'autre. Notre activité ressemblait à celle des gens du quartier, nous nous croisions avec nos chariots et nous avons intégré la vie tumultueuse de la rue Saint-Denis.

Le parti pris pour l'image s'est imposé très vite, c'est ce décor qui l'a imposé : une image très simple, brute, caméra à l'épaule en longue focale (merci à Pierre Weité au point), très peu de lumière. Tous les décors (restaurant chinois, ateliers, etc.) étaient " prelightés " et ne nécessitaient que quelques " retouches " au moment du tournage.

Nourri de cinéma américain des années 1970, Frédéric voulait faire un film très découpé, frénétique, ancré dans le réel, je crois que le pari est tenu. »

Assistants opérateurs : Pierre Weité, Marianne Delcourt

Chef électro : Aurélien Gerbault. Chef machino : Patrick Lloppis

Pellicule : Kodak 5218

Laboratoire : Eclair. Etalonnage : Alain Guarda assisté de Fred.

.....

► **L'Empire des loups** de Chris Nahon, photographié par Michel Abramowicz

► **Man to man** de Régis Warnier, photographié par Laurent Dailland

► **Un fil à la patte** de Michel Deville, photographié par Pierre-William Glenn
« Drôle de sentiment que me donne ce film : c'est la première fois de ma vie que la projection du film sur écran ne correspond pas du tout à ce que m'avait fait imaginer, jusque-là, la collaboration avec le metteur en scène. Henri Alekan m'avait fait part d'un désarroi semblable quand il s'était rendu compte d'une divergence fondamentale sur l'image après un long travail " en commun " avec un réalisateur...

La collaboration a été, relativement, heureuse sur un tournage plutôt court et contraignant : 7 semaines de 5 jours, voyages compris dont 7 jours à Villeurbanne dans le Studio 24 de Roger Planchon (studio polyvalent théâtre-cinéma, très bien équipé avec une équipe intelligente, disponible et compétente).

Le réalisateur avait fait un découpage technique précis qui accompagnait le scénario lui-même et il s'y est tenu presque à la lettre. Il n'y a pas ou peu de répétitions, ce qui rend le travail du cadreur (Laurent Dhainaut a été remarquable) aussi difficile que gratifiant, puisque la précision relative de la prise de vues est obtenue avec un minimum de prises et avec très peu de pellicule (moins de 25 000 mètres de négative : Fuji 400, Kodak 5229 et 5218). Il serait presque hilarant de voir une description dessinée des plans aussi précise ne correspondre en rien avec l'efficacité d'une mise en place avec le cadreur si ça n'était pas aussi énervant et stérile à pratiquer, et, je dois avouer que je n'aurais pas pu tenir la caméra suivant cette règle du jeu censée obtenir la "spontanéité" des acteurs, tous excellents par ailleurs dans ce film.

Mon travail impliquait une prise en compte des balances intérieur - extérieur très variables, dans des décors avec de grandes surfaces de vitres. J'ai choisi de pouvoir doubler ou quadrupler la luminosité intérieure plutôt que de me battre avec des gélatines de gris neutre qu'il faut toujours changer. Le résultat a été très convaincant.

Détail amusant, Michel Deville fait lui-même une photo des tous ses plans après leur tournage.

Au chapitre des bonnes choses, il faut mettre aussi la projection régulière de rushes, chez Eclair, ce qui n'a pas empêché, d'ailleurs, le metteur en scène de prendre l'exact contraire du négatif au tirage et de me retirer l'envie de vous montrer mon travail à une avant-première AFC. Comme quoi, rien n'est parfait et il serait heureux de relativiser en France la notion "d'auteur" de la lumière de notre ami Storaro... Nous défendons l'auteur - metteur en scène et son film, même quand la qualité de l'image résultant d'une collaboration tronquée n'a pas été souhaitée par le directeur de la photographie, le principal étant que le film plaise à son auteur : le metteur en scène. Diviser le droit d'auteur consiste à renforcer le copyright. Même quand c'est très douloureux comme ici, sachons rester modestes, au service de... et garder de l'humour devant les hypertrophies d'ego de certains metteurs en scène "moitrinaires" et capricieux. »

► ***La Blessure*** de Nicolas Klotz, photographié par Hélène Louvart (ce texte est paru dans la Lettre n° 132 de mai 2004, sous la rubrique *festival de Cannes*)
« Film tourné en Super 16 mm, sur Kodak 7218 et 7274 avec une série Zeiss Distagon.

L'histoire commence... par des étrangers refoulés à l'aéroport de Roissy, lors

de leur arrivée sur le territoire français.

Tous les univers du film (sous-sol, couloirs de Roissy, bureaux de la Police de l'Air et des Frontières, puis dans un immeuble squatté parisien) ont été recrées pour des raisons de non autorisation de tourner dans les lieux réels et aussi pour des choix artistiques. Par conséquent, tous les rayons de soleil -sauf pour les extérieurs jours bien sûr - viennent de projecteurs, mélangés le plus souvent à des ampoules incandescentes, du fait de certaines pièces murées dans le squat. Tous les extérieurs nuit pour les pistes de Roissy sont éclairés par des rangées de sodium. Tous les autres décors représentant l'administration de Roissy sont éclairés par des fluos - sans exception. Des fluos qui donnent une certaine intemporalité aux scènes, alors que le squat, avec ses " faux " rayons de soleil qui y rentrent par des trous dans les murs, donne constamment la notion du temps, du temps qui passe, du temps qu'il fait dehors.

Un film de plein été, de chaleur, de transpiration pour la plupart des personnages (des non-acteurs) qui ont la peau noire. Afin d'éviter les reflets " trop flagrants " sur leur peau, brillante de par l'impression de chaleur que nous souhaitons y donner, je n'ai utilisé presque que de l'éclairage en contre-jour, en compensant fortement par des polystyrènes. Ainsi qu'un développement grain fin d'un diaph.

Le film est très fictionnel, la mise en place du cadre et de la lumière est donc très précise, les plans sont généralement fixes et tiennent dans leur longueur. »

► **Les Enfants** de Christian Vincent, photographié par Hélène Louvart

« Une collaboration avec Christian qui semble s'être confirmée, nous sommes ces temps-ci en train de préparer notre quatrième film en commun dont le tournage est prévu en mai - juin.

Au départ du projet *Les Enfants*, Christian souhaitait tourner avec deux Panasonic 100XE (système entrelacé) malgré la présence de TF1 et de Pathé Renn comme producteurs.

J'ai effectué plusieurs fois des essais menés à terme jusqu'à l'internégatif. Pathé était très impliqué dans le résultat de ces essais en DV, afin que tout le monde tombe d'accord sur le rendu de ce support (financeurs, acteurs, puis costumes, maquillage en allant jusqu'à la couleur des murs des décors).

Malgré toutes ces précautions prises, quelques semaines avant le tournage, TF1 a remis un peu en question ce parti pris et tout a basculé. Du jour au lendemain, nous nous sommes retrouvés à préparer le film en 35 mm, à 2 caméras et en 3

Les Enfants

Pellicules :

Kodak 5218 et 5274

Objectifs :

Série Cooke S4

Assistants opérateurs :

Thérèse Somano,

Frédéric Serve

(que je ne connaissais pas

avant ce tournage),

merci à eux deux.

perfos. Personnellement, j'en étais assez soulagée ; disons que tout le monde donnait l'impression d'avoir retrouvé ses " repères " et on s'est mis plus à parler du film « qu'on allait faire » plutôt que de « comment on allait le faire ».

Une fois le tournage terminé, j'ai continué à effectuer pour Pathé et TF1 une nouvelle série d'essais en Panasonic DV, en prenant des doublures dont les couleurs des costumes étaient similaires à celles de ceux portés par les acteurs du film. En allant jusqu'à l'internégatif, toujours chez Eclair, afin d'obtenir un vrai élément comparatif entre ces 2 supports.

Le choix du 3 perfos est passé " comme une lettre à la poste ". Le système a été très bien géré par Pathé, de la fabrication des 2 blimps pour les Aaton - opération effectuée par Charlie Van Damme - jusqu'au suivi de toute la chaîne chez Eclair. Et c'est quand même bien plus agréable de se prendre une Aaton 35 à l'épaule. » Et si je devais comparer *Les Enfants* à *La Blessure* de Nicolas Klotz, deux films qui sortent au même moment, je dirais que « c'est le jour et la nuit » quant à la méthode de travail et quant au résultat. Néanmoins, j'apprécie les deux.

► ***Les Mauvais joueurs*** de Frédéric Balekdjian, photographié par Pierre Milon (Lire le texte de Pierre ci-dessus sous la rubrique *avant-première*)

► ***Akoïbon*** d'Edouard Baer, photographié par Antoine Roch

► ***Anthony Zimmer*** de Jérôme Salle, photographié par Denis Rouden
« Quand j'ai rencontré Jérôme Salle pour la première fois, il m'a défini son film comme un polar romantique.

A la lecture, le script laisse entrevoir un genre atypique ou " l'atmosphère visuelle " est un moteur narratif du film.

En effet, le film, assez peu dialogué, repose sur une habile construction scénaristique qui entretient un suspense permanent.

J'ai tout de suite pensé à cet élégant film des années 1970 qu'est *L'Affaire Thomas Crown* qui correspond à ce que semble attendre Jérôme au niveau de la direction artistique.

Ainsi le scope anamorphique s'impose très vite et la conviction et le soutien du réalisateur dans ce cas de figure sont 1 précieux.

Après une petite hésitation, j'ai repris les Hawk dont je m'étais servi sur *La Sirène rouge*. J'aime beaucoup leur construction anamorphique très particulière et surtout leur extrême piqué.

Au passage, je remercie Dany Bruyère d'Iris Caméra pour tous ses précieux conseils et la petite merveille SL Cine (Arri IIC modifiée carbone) qu'il a rapportée des Etats-Unis pour l'occasion.

Le tournage à Cannes, Paris et Ibiza dans des décors magistraux s'est déroulé dans une grande fluidité, dirigé d'une main de maître par Jérôme qui pour son 1^{er} film fit preuve d'une maturité étonnante. Pour moi, un des grands plaisirs de ce film a été de photographier Sophie Marceau qui est plus belle et plus cinégénique que jamais (c'est très impressionnant) d'autant que la séduction de son personnage est capitale dans le film.

J'ai travaillé avec deux émulsions différentes dans la gamme Vision 2 (5217 et 5229) sans aucun traitement chimique particulier. Mais récemment, à la sortie de la vision de la copie standard, nous nous sommes dit, avec le réalisateur, qu'il nous tardé, pour une fois, de fabriquer l'inter et de ramener une petite patine à l'image qui nous semblait trop lisse, définie et saturée en couleurs.

C'est un peu le travers de ces incroyables émulsions dont on dispose aujourd'hui mais qui sont malgré tout très confortables.

Enfin, j'ai enfin pu tirer le film sur la très belle positive 93 et j'en remercie producteurs et distributeurs pour avoir suivi la voie artistique jusqu'au bout. »

► La production cinématographique en 2004

Les chiffres clés

<i>nombre de films</i>	<i>1999</i>	<i>2000</i>	<i>2001</i>	<i>2002</i>	<i>2003</i>	<i>2004</i>
<i>films d'initiative française</i>	150	145	172	163	183	167
<i>films à majorité étrangère</i>	31	26	32	37	29	36
total	181	171	204	200	212	203

<i>investissements totaux (Md'euros)</i>	<i>1999</i>	<i>2000</i>	<i>2001</i>	<i>2002</i>	<i>2003</i>	<i>2004</i>
<i>films d'initiative française</i>	585,67	678,28	749,12	724,17	847,04	892,41
<i>films à majorité étrangère</i>	106,27	124,98	156,04	136,55	306,26	156,42
total	691,95	803,26	905,15	860,71	1 153,30	1 048,83

<i>investissements français (Md'euros)</i>	<i>1999</i>	<i>2000</i>	<i>2001</i>	<i>2002</i>	<i>2003</i>	<i>2004</i>
<i>films d'initiative française</i>	541,73	634,25	687,89	644,33	720,61	789,07
<i>films à majorité étrangère</i>	27,02	31,02	40,84	33,92	68,73	30,72
total	568,75	665,27	728,73	678,25	789,34	819,79

<i>investissements étrangers (Md'euros)</i>	<i>1999</i>	<i>2000</i>	<i>2001</i>	<i>2002</i>	<i>2003</i>	<i>2004</i>
<i>films d'initiative française</i>	43,94	44,03	61,23	79,84	126,43	103,34
<i>films à majorité étrangère</i>	79,26	93,96	115,19	102,63	237,53	125,70
total	123,20	137,99	176,42	182,47	363,96	229,04

Le nombre de films produits

203 films de long métrage ont obtenu l'agrément au cours de l'année 2004, soit une baisse de 9 films par rapport à l'année précédente. Le nombre de films agréés retrouve un niveau proche de celui de 2001 et 2002.

La baisse concerne principalement les films dits d'initiative française (FIF). Cette baisse est essentiellement due à un net fléchissement des films aux budgets les plus modestes (moins de 1 M d'euros).

	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004
<i>films d'initiative française (1)</i>	97	104	125	148	150	145	172	163	183	167
<i>dont films de coproduction</i>	34	30	39	46	35	34	46	57	78	37
<i>films à majorité étrangère (2)</i>	32	27	33	32	31	26	32	37	29	36
<i>total films agréés (1)+(2)</i>	129	131	158	180	181	171	204	200	212	203

Pour ce qui concerne les films de coproduction internationale, 73 films coproduits avec au moins un partenaire étranger sont agréés en 2004, soit 36 % de l'ensemble des films produits (50 % en 2003).

Cette diminution du nombre de films réalisés en coproduction avec l'étranger concerne uniquement les FIF (41 films de moins par rapport à 2003), le nombre de coproductions où la France est un partenaire minoritaire étant en progression de 7 films et atteignant 36 films, niveau équivalent à celui de 2002. Ainsi, en 2004, 22 % de la production d'initiative française ont fait l'objet d'une coproduction avec l'étranger (43 % en 2003). Cette proportion est la plus basse constatée depuis dix ans.

Parallèlement, le nombre de films intégralement financés par la France s'établit à 130 en 2004, contre 105 films en 2003. Ils composent ainsi 78 % des films d'initiative française agréés en 2004, contre 57 % en 2003, 65 % en 2002 et 73 % en 2001.

Le crédit d'impôt cinéma est probablement à l'origine de cette évolution.

Définitions

Le devis moyen est égal à la moyenne des devis (devis total divisé par nombre de films).

Le devis médian est le montant pour lequel 50 % des films ont un devis supérieur et 50 % des films un devis inférieur.

L'écart entre le devis moyen et le devis médian donne une idée de la dispersion des films selon leur devis.

Le devis des films d'initiative française

Le volume global d'investissement sur les films d'initiative française augmente de 5,4 %.

<i>investissements (Md'euros)</i>	1999	2000	2001	2002	2003	2004
<i>investissements français</i>	541,73	634,25	687,89	644,33	720,61	789,07
<i>investissements étrangers</i>	43,94	44,03	61,23	79,84	126,43	103,34
<i>investissements totaux</i>	585,67	678,28	749,12	724,17	847,04	892,41

Les investissements français progressent de 9,5 %. Les investissements étrangers sur les films d'initiative française diminuent de 18,3 %.

<i>films</i>	<i>2001</i>	<i>2002</i>	<i>2003</i>	<i>2004</i>
<i>plus de 15 M d'euros</i>	9	9	11	9
<i>de 10 à 15 M d'euros</i>	11	5	7	15
<i>de 7 à 10 M d'euros</i>	14	12	12	9
<i>de 5 à 7 M d'euros</i>	15	31	20	33
<i>de 4 à 5 M d'euros</i>	9	9	17	16
<i>de 2 à 4 M d'euros</i>	40	35	38	32
<i>de 1 à 2 M d'euros</i>	32	21	37	33
<i>moins de 1 M d'euros</i>	42	41	41	20
<i>total</i>	172	163	183	167

<i>devis (%)</i>	<i>2001</i>	<i>2002</i>	<i>2003</i>	<i>2004</i>
<i>plus de 15 M d'euros</i>	24,8	29,0	34,3	26,6
<i>de 10 à 15 M d'euros</i>	18,2	8,4	10,4	20,4
<i>de 7 à 10 M d'euros</i>	15,8	13,0	11,4	8,6
<i>de 5 à 7 M d'euros</i>	11,1	23,4	12,4	19,5
<i>de 4 à 5 M d'euros</i>	5,2	5,5	9,2	8,2
<i>de 2 à 4 M d'euros</i>	15,6	13,6	13,3	10,5
<i>de 1 à 2 M d'euros</i>	5,7	4,5	6,4	5,2
<i>moins de 1 M d'euros</i>	3,6	2,6	2,6	1,0
<i>total</i>	100,0	100,0	100,0	100,0

20 films d'initiative française ont un devis inférieur à 1 M d'euros en 2004, soit 2 fois moins qu'en 2003.

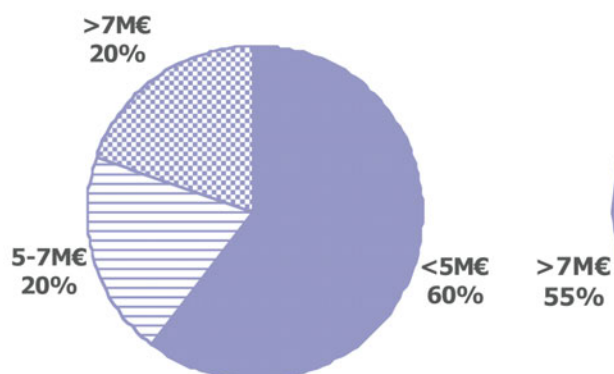
<i>devis (Md'euros)</i>	<i>1995</i>	<i>1996</i>	<i>1997</i>	<i>1998</i>	<i>1999</i>	<i>2000</i>	<i>2001</i>	<i>2002</i>	<i>2003</i>	<i>2004</i>
<i>devis total</i>	414,97	384,96	597,05	645,51	585,67	678,28	749,12	724,17	847,04	892,41
<i>devis moyen</i>	4,28	3,70	4,78	4,36	3,90	4,68	4,36	4,44	4,63	5,34
<i>devis médian</i>	3,16	2,64	2,84	2,67	2,71	3,19	2,42	2,82	2,60	3,92

La moitié des 20 films dont le devis est inférieur à 1 M d'euros sont des documentaires. 70% des films dont le devis est inférieur à 1 M d'euros sont des premiers ou des deuxièmes films (respectivement 9 et 5 films).

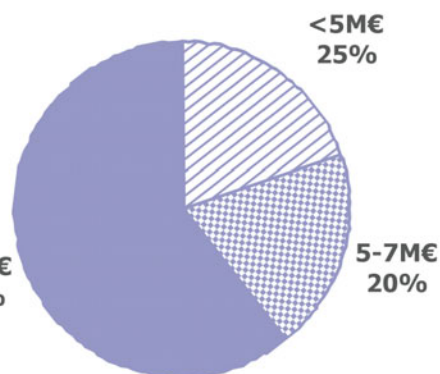
De plus, 9 de ces films ont été tournés en DV et 4 sur support 16 millimètres.

Pour ce qui est de leur financement, 10 films, soit la moitié, ont bénéficié d'une avance sur recettes, 4 films ont fait l'objet d'un achat d'une chaîne de télévision payante et 2 d'entre eux d'une coproduction internationale.

Nombre de films en 2004



Devis en 2004



Aucun film de moins de 1 M d'euros n'a, en revanche, pu compter sur l'investissement d'une SOFICA ou d'une chaîne en clair.

Par ailleurs, 5 films ont fait l'objet d'une demande de crédit d'impôt.

Nouvelle progression du nombre films d'initiative française dont le devis dépasse 7 M d'euros.

40 films en 2004, contre 36 films en 2003, dont 33 films d'initiative française.

Parmi ces 33 films, 13 films ont fait l'objet d'une coproduction internationale, 31 ont bénéficié du financement d'une chaîne de télévision payante, 13 films du financement d'au moins une SOFICA et 4 ont été produits avec le concours de l'avance sur recettes.

Parmi les 33 films d'initiative française dont le devis est supérieur à 7 M d'euros, figurent 6 premiers films et 7 deuxièmes films. Enfin, 31 d'entre eux ont été tournés en langue française.

Les coproductions internationales

73 films sur les 203 agréés en 2004 ont fait l'objet d'une coproduction avec un ou plusieurs partenaires étrangers. C'est 34 films de moins qu'en 2003. Les films de coproduction représentent 36 % de l'ensemble. Cette part était de 50 % en 2003.

Les préachats de Canal+

Les investissements de Canal+ augmentent de 6 % pour l'ensemble des films agréés mais seulement de 4 % pour les films d'initiative française.

124 films agréés en 2004 ont fait l'objet d'un investissement de Canal+ pour un montant global de 136,65 M d'euros.

Les investissements de Canal+ couvrent 17 % de l'ensemble des investissements français des films agréés en 2004. Cette proportion était de 16,4 % en 2003.

L'investissement moyen par film s'établit à 1,13 M d'euros contre 1,25 M d'euros en 2003 et 1,19 M d'euros en 2002.

Parmi les films d'initiative française préachetés par Canal+, figurent 27 premiers films (24 % de l'ensemble des films préachetés par la chaîne) et 27 deuxièmes films (24 %).

Les préachats de Ciné Cinéma

En 2004, Ciné Cinéma a investi 9,41 M d'euros sur 48 films dont 46 d'initiative française.

L'intervention de Ciné Cinéma est une nouvelle fois en nette progression sur les films d'initiative française : 10 films de plus sont financés par la chaîne et les apports augmentent de 42 %.

L'investissement moyen de la chaîne sur les films d'initiative française est de

198 400 d'euros (contre 178 700 d'euros en 2003).

Les préachats de TPS Cinéma

TPS Cinéma a participé au financement de 46 films agréés en 2004.

TPS Cinéma est intervenu sur 44 films d'initiative française, soit près de trois fois plus qu'en 2003. Le volume des investissements sur les films d'initiative française progresse également de façon sensible : + 42,9 %, soit 9,4 M d'euros supplémentaires.

Les investissements des chaînes en clair

En 2004, sur 203 films agréés, les chaînes en clair ont financé au total 105 films dont 97 films d'initiative française (102 films dont 90 films d'initiative française financés en 2003).

Le volume global d'investissement des chaînes en clair connaît une hausse de 13,3 % mais des différences apparaissent d'une chaîne à l'autre.

Les investissements de TF1 augmentent de 29,1 %. Les investissements de France Télévision ont diminué de 10,9 %. Les investissements des chaînes en clair sont constitués à hauteur de 68,1 % par des préachats de droits de diffusion. M6 est la chaîne dont les préachats représentent la plus grande part des investissements (83 % en 2004). Elle est suivie de TF1 (75 %), France 2 (60 %), France 3 (57 %) et enfin Arte (33 %).

L'intervention des SOFICA

Les SOFICA sont intervenues sur 55 films en 2004, soit 6 films de moins qu'en 2003. L'investissement global est de 27,67 M d'euros, en diminution de 29,5 % (- 11,56 M d'euros) par rapport à 2003, année où l'investissement global avait atteint un niveau record.

Cette année encore, les SOFICA ont financé très majoritairement des films réalisés en langue française (54 films sur 55) et des films coproduits avec une chaîne en clair (42 films sur 55).

L'aide automatique

Les sociétés de production ont largement eu recours aux sommes créditées sur leurs comptes au CNC, au fur et à mesure de l'exploitation de leurs films en salles (environ 0,73 euro par entrée).

L'avance sur recettes avant réalisation

En 2004, 63 films ont été produits avec l'aide en amont de l'avance sur recettes.

Parmi ces films, 4 sont des productions minoritaires françaises.

Les FIF aidés par l'avance sur recettes représentent 35,3 % de ces films en 2004, contre 30,6 % en 2003 et 29,4 % en 2002.

L'avance sur recettes après réalisation

En 2004, 8 films agréés ont bénéficié de l'avance sur recettes après réalisation (11 films en 2003, 12 films en 2002, 19 films en 2001 et 9 films en 2000).

Le crédit d'impôt

Le crédit d'impôt est égal à 20% des dépenses éligibles. Il est plafonné à 500 000 euros pour les films de fiction ou documentaires et à 750 000 euros pour les films d'animation.

En 2004, sur les 167 films d'initiative française agréés, 111 ont fait l'objet d'une demande d'agrément provisoire de crédit d'impôt, dont 37 premiers films et 23 deuxièmes films.

Mesure de l'évaluation de l'impact de ce dispositif :

- Forte diminution du nombre des films de coproduction parmi les films d'initiative française (37 films en 2004, contre 78 en 2003).
- Augmentation du nombre de semaines de tournage en France et, parallèlement, diminution du nombre de semaines de tournage à l'étranger pour les films d'initiative française.

	2003	2004
<i>Nombre de semaines de tournage en France</i>	879	981
<i>Dont semaines de tournage extérieur</i>	785	908
<i>Nombre de semaines de tournage à l'étranger</i>	566	348
Total	1445	1329

Les financements régionaux

Les régions ont investi 11,26 M d'euros dans la production agréée en 2004, soit 13,3% de plus qu'en 2003.

La région Ile-de-France concentre 83,5% de l'ensemble des investissements.

Les premiers et les deuxièmes films

	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004
<i>films d'initiative française</i>	125	148	150	145	172	163	183	167
<i>dont premiers films</i>	46	58	62	53	53	67	68	54
<i>dont avec avance</i>	18	23	24	19	19	27	28	24
<i>dont deuxièmes films</i>	13	29	18	21	36	31	27	35
<i>dont avec avance</i>	8	13	9	11	14	11	7	15

Les tournages et la postproduction

1 329 semaines de tournage pour les films d'initiative française, dont 26% à l'étranger. La baisse du nombre de semaines de tournage est uniquement due à une nette diminution du nombre de semaines de tournage à l'étranger qui passe de 566 semaines en 2003 à 348 semaines en 2004, soit une baisse de 38,5% (-218 semaines). En revanche le nombre de semaines de tournage dans

l'hexagone s'établit à 981, soit une progression de 11,6 % (+102 semaines) par rapport à 2003. Cette progression concerne essentiellement les tournages en décors naturels (+15,7 % par rapport à 2003) qui totalisent 908 semaines.

Les genres, les supports

Le nombre de documentaires agréés est en baisse par rapport aux années précédentes. Ils sont 15 en 2004, contre 20 en 2003, 22 en 2002 et 17 en 2001.

4 films d'animation, tous d'initiative française, ont obtenu un agrément en 2004. Ils étaient 6 en 2003, 3 en 2002 et 4 en 2001.

Les trois quarts de la production d'initiative française agréée en 2004 ont utilisé le 35 mm comme support de tournage. 23 films ont été tournés en 16 mm et 21 films sur support vidéo. Au sein de cette dernière catégorie, 8 documentaires sont présents.

► **Structure des coûts de production**

Le CNC a réalisé une étude sur la structure des coûts de production des films d'initiative française ayant reçu un agrément de production, à partir des coûts définitifs des films, c'est-à-dire une fois le tournage achevé. Cette analyse donne un éclairage sur la répartition des coûts de fabrication d'un film, en fonction de son budget, et sur la localisation des dépenses en France et à l'étranger.

En 2004, 143 films d'initiative française ont reçu un agrément de production, représentant un volume de dépenses de 797,62 M d'euros.

Les films d'initiative française de l'échantillon

	<i>Nombre de films</i>		<i>Budget moyen (M d'euros)</i>		<i>Budget médian (M d'euros)</i>		<i>Budget total (M d'euros)</i>	
	2003	2004	2003	2004	2003	2004	2003	2004
<i>Fictions</i>	117	125	4,43	6,19	3,2	3,75	517,74	773,17
<i>Documentaires</i>	14	15	0,45	0,78	0,33	0,67	6,34	11,76
<i>Animation</i>	5	3	7,15	4,23	5,93	3,80	35,74	12,68
<i>Total</i>	136	143	4,12	5,58	2,76	2,94	559,82	797,62

Base FIF (tous genres confondus) : 136 films (2003) 143 films (2004).

L'usage toujours dominant du 35 mm

L'analyse des formats de tournage des films de 2004, hors animation, montre que la technologie Haute Définition a été utilisée pour trois films : *Les Textiles* de Franck Landron, *Deux frères* de Jean-Jacques Annaud et *Inguelezi* de François Dupeyron. Cinq films ont été tournés uniquement en DV, dont deux fictions (*Clara et moi* et *Les 11 commandements*) et trois documentaires (*D'autres mondes*, *Mille et un jours* et *Condor, les axes du mal*). Dix autres films ont cumulé ce format de tournage avec de la pellicule ou de la Haute

Définition. Le format DV est utilisé uniquement pour des films à petit et moyen budget, tandis que la haute définition semble toucher une palette de films aux budgets très variés. Toutefois, le support 35 mm demeure le format de tournage de référence pour 75 % de l'échantillon 2004.

120,8 M d'euros de dépenses à l'étranger

54 % des films, tous genres confondus, ont réalisé des dépenses à l'étranger en 2004, pour près de 120,8 M d'euros. Ces dépenses, qui représentent en moyenne 15,2 % des dépenses totales, concentrent essentiellement les dépenses relatives aux transports, défraiements et régie, au personnel, aux moyens techniques et aux dépenses de décors et costumes pour les longs métrages de fiction.

Stabilité de la structure des coûts

L'analyse de la répartition des coûts de production ne présente pas d'évolution marquante en 2004 par rapport à 2003 : l'équilibre dans la structure des coûts est relativement similaire sur les deux années étudiées.

Répartition globale des coûts de production des fictions cinématographiques

		<i>Dépenses (M d'euros)</i>		<i>Répartition (%)</i>	
		2003	2004	2003	2004
Rémunérations	<i>Droits artistiques</i>	38,63	58,27	7,5	7,5
	<i>Personnel</i>	123,63	175,01	23,9	22,6
	<i>Interprétation</i>	60,23	89,02	11,6	11,5
	<i>Charges sociales</i>	64,78	91,19	12,5	11,8
Technique	<i>Moyens techniques</i>	51,19	83,32	9,9	10,8
	<i>Pellicules-Laboratoires</i>	31,42	39,43	6,1	5,1
Tournage	<i>Décors et costumes</i>	41,50	69,32	8,0	9,0
	<i>Transports, défraiements, régie</i>	50,20	74,79	9,7	9,7
	<i>Assurances et divers</i>	26,14	46,84	5,0	6,1
	<i>Divers⁽¹⁾</i>	30,01	45,98	5,8	5,9
Total		517,74	773,17	100,0	100,0

Les postes captant la majorité des dépenses, outre le personnel, ne sont pas les mêmes selon qu'il s'agisse de longs métrages de fiction cinématographique, de documentaires ou de films d'animation. En effet, la

production d'un long métrage de fiction doit supporter des coûts relativement importants en termes de personnel (23 %), d'interprétation (12 %) et de charges sociales (12 %), soit plus généralement les postes relatifs aux rémunérations.

Les dépenses de personnel et les charges sociales fluctuent peu selon le budget des films, tandis que les dépenses d'interprétation y sont très étroitement liées. Elles s'imposent de manière conséquente dans les films de grande envergure. Une partie des coûts techniques sont des coûts fixes qui, en proportion, ont un impact plus important sur les films à petits budgets (dépenses incompressibles, absence d'économie d'échelle).

L'animation et le documentaire, des dépenses spécifiques

Pour les films d'animation, le personnel mobilise plus d'un tiers des dépenses

⁽¹⁾ Le poste « Divers » comprend les frais généraux et les imprévus.

Base FIF (fictions) :
117 films (2003)
125 films (2004).

(34 % en 2004 et 44 % en 2003), le genre faisant appel à un savoir-faire essentiellement technique. Enfin, le documentaire supporte proportionnellement des coûts techniques importants (un tiers du budget moyen d'un documentaire), le reste des postes ayant un poids plus faible, notamment dû à une scénarisation très restreinte et à la quasi absence d'interprétation.

► **32,3 millions d'entrées** depuis le 1^{er} janvier 2005 soit 6,9 % de moins que sur la même période en 2004. Sur les 12 derniers mois écoulés, la fréquentation est estimée en progression de 8,5 % pour atteindre 190,49 millions d'entrées.

La part de marché des films français est estimée à 51,8% depuis le début de l'année, contre 35,8 % en 2004, sur la même période. La part de marché des films américains est estimée à 39,3 % depuis le début de l'année contre 52,1 % en 2004 sur la même période. La part de marché des films d'autres nationalités est estimée à 8,9 % contre 12,1 % en 2004 sur la même période. Sur les 12 derniers mois, la part de marché des films français est estimée à 42,4 %, celle des films américains à 45,1% et celle des films d'autres nationalités à 12,5 %.
(Source CNC)

► **L'IFCIC** (Institut pour le financement du cinéma et des industries culturelles) met en place un nouveau dispositif de garantie destiné à favoriser la contribution des recettes d'exportation au financement de la production d'oeuvres audiovisuelles : désormais, l'IFCIC pourra garantir jusqu'à hauteur des deux-tiers (65%) les crédits qui mobiliseront ou anticiperont des recettes d'exportation.

Cette mesure exceptionnelle, qui concerne indifféremment les crédits octroyés aux producteurs ou ceux consentis aux exportateurs - le cas échéant aux deux conjointement - est mise en place à titre expérimental et fera à l'issue de quelques mois l'objet d'un premier bilan avec les professionnels concernés. L'IFCIC est un établissement de crédit créé en 1983 pour faciliter l'accès au crédit des entreprises culturelles. Grâce à des fonds dotés par les pouvoirs publics, notamment le CNC, l'IFCIC garantit des crédits bancaires à court ou moyen terme octroyés aux producteurs d'œuvres cinématographiques ou audiovisuelles, aux industries techniques et aux exploitants de salles, ainsi qu'aux entreprises exerçant une activité dans le domaine des arts et de la culture. (Source CNC)

.....

la CST

► Oscar et Vulcain en visite à la CST *par Jean-Jacques Bouhon*

Vendredi 11 mars, la CST avait organisé une cérémonie conviviale pour célébrer conjointement Tom Stern et les inventeurs de la Louma.

Tom Stern, lauréat du premier prix Vulcain de l'artiste technicien à Cannes en 2003 pour l'image qu'il avait créée pour *Mystic River* de Clint Eastwood, n'avait pu encore recevoir son trophée. Gerry Fisher, qui était jury du prix de l'artiste technicien, était venu spécialement de Londres pour le lui remettre.

L'équipe qui avait initié le projet de la Louma - Jean-Marie Lavalou, Alain Masseron et David Samuelson - a reçu récemment un Oscar technique et était représentée par Jean-Marie.



Photo Jean-Jacques Bouhon

Pierre-William Glenn, Jean-Marie Lavalou, Eric Gautier et Tom Stern à la CST

Nous avons pu vérifier que l'Oscar était vraiment une récompense de poids...

La journée s'est terminée à La fémis, où Pierre-William Glenn avait organisé une projection en avant-première de *Million Dollar Baby* de Clint Eastwood, également photographié par Tom Stern, qui s'est gentiment prêté au jeu des questions et réponses avec les étudiants, usant courageusement de la langue française, qu'il pratique - ainsi que l'humour - beaucoup mieux qu'il ne le laissait entendre au début de la séance.

nos associés

► Fuji

Eterna toujours...

La dernière projection des films de présentation de l'Eterna 500 s'est déroulée le 16 janvier au Cinéma des Cinéastes (les lampes neuves ont donné un agréable coup de frais à la projection de la salle 1). Merci à Diane Baratier d'être venue une nouvelle fois présenter les essais de l'AFC. Si vous souhaitez voir ou revoir l'un ou l'autre de ces films, le 01 47 20 76 90 est à votre écoute.

Et si jamais, au grand jamais, vous n'avez été invité à aucune des présentations de l'Eterna, c'est que vos coordonnées, décidément, nous ne les avons pas.

Eterna encore : documentation technique

Les brochures en Français de l'Eterna 500 / 8573 / 8673 arriveront dans les prochaines semaines. Déborah Legrand en enverra à ceux et celles qui se manifesteront.

De façon plus informelle, nous tenons également à votre disposition quelques extraits d'un échange (" chat ") public diffusé hier sur le site <http://www.cinematography.net> (CML) au sujet des lumières de tirage. La discussion entre différents intervenants de laboratoires et spécialistes se conclut sur une intervention précise et claire de Kenneth Grabot, de Fujifilm Los Angeles.

Micro Salon

Que l'AFC et tous ses actifs membres ayant participé à l'organisation du Micro Salon soient ici remerciés. Succès réitéré en dépit des grèves et autres embûches de la vie. Le Micro Salon continue à être le meilleur lieu d'échange sur les techniques et pratiques de tournage en France.

Le Technicien du Film

Amis de l'image et de ceux et celles qui la façonnent, Fujifilm a concocté une petite surprise dans le Technicien du Film du mois d'avril... 4 pages à savourer comme un album de tournage.

Festival de Metz

Du 27 au 30 mars, Metz vibrera non plus pour le football, mais pour le court métrage. Fujifilm est partenaire de ce Festival depuis de nombreuses années. Annick Mulletier (06 08 22 35 65) y représentera la maison du Soleil levant.

Fuji Tous Courts

La prochaine séance de l'indispensable rendez-vous du court métrage aura lieu le 19 avril à 18h au Cinéma des Cinéastes, et il est encore trop tôt pour en donner le programme complet.

► **Kodak**

Du nouveau dans la gamme de produits hybrides proposée par Kodak

- Kodak Look Manager System (KLMS) : lancement d'une nouvelle version

La nouvelle version 1.1. sera disponible à la fin du mois d'avril en plusieurs langues dont le français et l'espagnol. Sachez également que cette dernière sera désormais compatible avec une gamme plus étendue d'appareils photos numériques. Pour rappel, vous pouviez déjà utiliser le Kodak Look Manager System avec les appareils Canon 300D, 10D, 20D et les appareils Nikon D70, D100 et DIX. Cette nouvelle version vous permettra d'utiliser les appareils numériques suivants :

- Nikon D2H

- Canon EOS 1DS Mark I, Canon EOS 1DS Mark II, Canon EOS 1D Mark II

- Kodak DCS ProSLR.

Les personnes souhaitant évaluer cette nouvelle version pourront se rapprocher de notre service technique en contactant leur interlocuteur habituel, afin de vous réserver le meilleur accueil et de convenir d'un rendez-vous personnalisé.

Le Kodak Display Manager (KDM) à l'heure de la version 3.0

Avec la version 3.0 disponible fin avril, Le Kodak Display Manager s'enrichit de nouvelles fonctionnalités :

- plus de moniteurs supportés
- une prise en compte des conditions de visualisation des images (flare)
- une caractérisation automatique des moniteurs HD/SD
- une meilleure gestion des couleurs hors gamut
- une utilisation du système de licence FlexNet

Pour toute demande d'information, vous pouvez contacter notre service technique au 01 40 01 42 77.

Kodak présent au NAB 2005 (Las Vegas Convention Center) du 18 au 21 avril 2005

Pendant toute la durée du salon, Christian Lurin vous accueille sur le stand Kodak (Eastman Kodak Company, stand C6226). Vous y retrouverez toutes les dernières versions du Kodak Look Manager et du Kodak Display Manager, puis vous aurez l'occasion d'y découvrir notre toute dernière pellicule, exclusivement destinée au transfert télécinéma (Kodak Vision2 HD Color Scan Film). Deux salles de postproduction illustreront de manière concrète l'utilisation de ce nouveau film et des matériels associés. A Las Vegas, Christian sera joignable sur son portable au +33 6 07 17 16 69.

Kodak vous donne rendez-vous au Festival côté court de Pantin du vendredi 8 avril au dimanche 17 avril 2005

Kodak a répondu présent à cette 14^{ème} édition. Au menu, des compétitions, de fiction, expérimental - Essai - Art Vidéo, un panorama et de multiples rencontres et débats. Kodak soutient le Grand Prix Côté Court de la fiction et Grand Prix Côté Court expérimental. Si vous souhaitez obtenir des informations ou tout simplement vous joindre au déjeuner professionnel du samedi 9 avril, n'hésitez pas à contacter Nathalie Cikalovski au 01 40 01 30 28.

Kodak partenaire du MIPDOC de Cannes le 9 et 10 avril 2005

Le MIPDOC fera la part belle au support film puisque cette nouvelle édition célèbrera le formidable succès du documentaire fiction *Homosapiens* réalisé par Jacques Malaterre. Si vous êtes de passage sur La Croisette n'hésitez pas à Contacter Thomas Averland au 06 07 98 09 52.

► **Bogard** a passé un accord exclusif de partenariat pour la France avec Arri Media (Londres) pour la location de tous les matériels Arriflex sur le marché français, dont la caméra Digital D-20 qui sera prochainement disponible.

► **Eclair**

C'est après de nombreuses années passées chez Kodak que Guy Manas a enfin rejoint Eclair Laboratoires en tant que Directeur Technique pour les activités numériques, photochimiques et vidéo.

Pour mémoire Guy a débuté à Kodak Chalon, en tant que support technique aux laboratoires cinéma européens (de la Russie au Portugal et de l'Afrique du Sud à la Finlande), avec une emphase particulière sur les problèmes d'environnement, qui a permis notamment à Kodak, Eclair et Martineau d'obtenir un Oscar technique pour des cellules de récupération d'argent inédites nommées cellules de Toulouse.

Puis il a rejoint Kodak Paris, où nous avons eu l'occasion de le croiser souvent sur les plateaux et dans les laboratoires, avant de séjourner quelques années au siège européen de Kodak à Genève, où il a œuvré pour que Kodak lance des négatives correspondant aux sensibilités des chefs opérateurs européens (merci pour les pellicules Expression et Vision2).

Si vous souhaitez prendre contact avec Guy :

Tél. : 06 83 23 15 58

E-mail : guy.manas@eclairlab.com

► **L'EST**

Le Couperet par Christian Guillon

Dans l'hiver 2004, je laissai à plusieurs reprises Arnaud Fouquet (superviseur à L'EST) seul sur le tournage des *Dalton* dans le sud de l'Espagne, pour rejoindre ou relayer François Vagnon et Alexandre Bon (superviseurs à L'EST) sur les repérages puis sur le tournage du *Couperet*, de Costa Gavras. Le contraste entre les deux films était alors particulièrement saisissant, le budget du deuxième représentant peut-être le dixième de celui du premier.

Plus tard, nous alternerons également les présentations de trucages aux deux salles de montage. Là aussi, la confrontation était frappante. Je me souviens m'être fait la remarque que le cinéma français était riche d'une diversité incroyable, et que nous avions de la chance de pouvoir travailler sur des films aussi différents.

Bogard (dernière minute)

Alain Gauthier, membre consultant de l'AFC, quitte Panavision-Alga - Technovision pour rejoindre Bogard SA et superviser l'implantation de Arri Location en France, en tant que Directeur Technique et de Marketing.

Le matériel sera récent (Arricam, 235, etc.), avec, en exclusivité, la caméra numérique D-20 et de nouvelles optiques Zeiss à venir prochainement, tout ceci dans des locaux plus vastes.

Alain prendra ses fonctions dès la 1^{re} semaine d'avril... A suivre.

Sur le tournage du *Couperet*, caméra à l'épaule, avec un seul électro, Patrick Blossier est là, au centre du dispositif de Costa Gavras. Tous deux ont plus qu'une complicité. La mise en scène est précise, efficace, rapide. L'économie de moyens est assumée et maîtrisée. L'équipe "commando" est rodée et silencieuse.

Par la suite, le montage image sera structuré en quelques jours. La base narrative du film a été construite en amont, à l'écriture, et le temps de montage est consacré aux améliorations et peaufinages.

Il y a, entre autres trucages, des "matte-paintings," dont certains extérieurs à créer en "découverte fenêtre". On sait combien ces effets sont délicats et fragiles. J'ai longtemps pensé que le dioptré qui sépare les deux univers (l'intérieur de la pièce, en général tourné en studio, et l'extérieur, qui fait l'objet du trucage), constituait un atout pour la réussite du trucage : il justifierait une différence de nature de lumière, de contraste, de saturation, de teinte, etc. Maintenant je me demande si ce n'est pas le contraire, s'il n'a pas été plus simple de réussir un "matte" noyé dans la prise de vues réelle, car on dispose d'outils de plus en plus précis de manipulation des paramètres de l'image. Par contre, lorsqu'il s'agit de faire cohabiter deux univers lumineux, un extérieur et un intérieur, la marge d'interprétation est telle qu'il s'agit désormais plus d'une décision de direction artistique. A ce titre, la manipulation des images devient sujette aux influences de trop d'intervenants, à finir par l'étalonneur, qui désormais numérique, reçoit les images en dernier avec encore un fort pouvoir sur elles, et la tentation d'en faire une interprétation personnelle, sans prendre en compte l'historique (et parfois l'histogramme) de l'image.

Des choix liés à la narration peuvent nous amener dans certains cas à délibérément mettre de côté une crédibilité purement technique (géométrique ou photométrique par exemple) d'un trucage. Je me souviens qu'un "matte-painting" d'un précédent film avait choqué certains de mes amis (alors qu'ils n'avaient détecté aucun des autres mattes dans le film), à cause d'une saturation assumée, destinée délibérément à donner au plan un sens précis et particulier.

Je crois qu'il en va ainsi pour nos collègues de l'image, de la déco, et de tous les autres postes d'un film, lorsque les partis pris sont forts. Costa sait toujours ce qui lui importe avant tout dans un plan : le sens produit par l'image.

Quand j'étais à l'école (de Vaugirard), on avait le droit d'aimer l'image, à condition de toujours préciser qu'elle était "au service du sens". Il fallait avant toute chose faire cette allégeance à la filiation littéraire du cinématographe, ensuite seulement pouvait-on s'occuper de la forme, de ce qui nous intéressait.

Il y avait pourtant déjà des films qui nous apprenaient que l'image est productrice de sens. Costa cultive cette science-là depuis toujours, et sait particulièrement bien utiliser la force émotionnelle propre des images. Il va toujours droit à l'essentiel. Pour ce film, il s'est servi des conditions de tournage induites par un budget modeste comme d'une arme pour donner au film efficacité, vitalité, et vivacité. Il faut le suivre dans cette énergie et ne pas tergiverser.

Le Couperet est le quatrième film que nous faisons, François Vagnon et moi, avec Costa Gavras et Michèle Ray, qui produit et dirige KG Productions. Cela devrait me sembler plus facile chaque fois, car nous nous connaissons mieux et nous nous entendons bien. D'autant que nous avons aussi partagé des aventures précédentes avec Patrick Blossier, Yannick Kergoat ou Yvon Crenn, tous immenses professionnels. Il me semble toutefois que cette fois plus encore que les autres tout doit être parfait, car le film, formidable, sur un fil, en équilibre constant et féroce entre le film noir, la comédie, et la critique sociale, ne supporterait pas l'imprécision et nous voulons rester fiers d'y avoir contribué, même modestement.

On peut s'étonner que le financement d'un film de Costa soit difficile, après tout ce qu'il a fait. Mais c'est peut-être qu'il ne reconduira pas les thèmes qui, à l'époque de *Zou* de *L'Aveu*, faisaient peur à tout le monde, et que tout le monde voudrait maintenant avoir produits. Il prend le spectateur là où on ne l'attendait pas, une fois de plus.

► **Panavision Alga et Technovision** ont été enchantés par le Micro Salon 2005. Comme chaque année, cette manifestation est à la fois professionnelle et conviviale.

En plus des caméras Millennium XL2, 535A, Millennium, Platinum et 435, nous y avons exposé une caméra Arriflex 235 qui peut être également adaptée en monture Panavision. Nous nous réjouissons de cette acquisition qui va ouvrir de nouveaux champs à nos opérateurs.

Sur notre stand, nous avons également la chance d'avoir Dan Hammond de Panavision Los Angeles et Steve Hylén, le créateur du Hylén Lens System. C'est un système révolutionnaire qui, grâce à un système optique de la qualité des objectifs Primo® et à un système électromécanique très sophistiqué, permet d'obtenir en temps réel toute une gamme d'effets optiques. Le premier de ces effets s'appelle RFC (Regional Focus Control) ou "Contrôle de point par zone". Cet effet permet d'obtenir une zone de netteté qui peut être déplacée

Alire

en annexe de cette Lettre le texte de l'intervention de Bob Beitcher, Président de Panavision, pendant les journées de l'IDIFF à Cannes, en février 2005.

facilement n'importe où à l'intérieur de l'image. Les zones adjacentes peuvent être rendues floues par l'utilisateur, et ceci avec une grande latitude de réglages entre le flou et le net.

La RFC apporte de nouvelles techniques pour capter l'œil du spectateur à l'intérieur de l'image. Avec ce système, même les objectifs grands angles peuvent disposer d'un effet de profondeur de champ réduite.

Ce système breveté est compatible avec toutes nos caméras et tous les zooms jusqu'au 14,5 mm ainsi qu'avec les objectifs fixes jusqu'au 21 mm. Tous les accessoires de la partie avant de la caméra, tel que le support de tiges parasoleil et la prise pour l'alimentation du zoom sont reproduits sur la face avant du système Hylén. Ce système sera disponible le mois prochain.

► **Papaye ...**

... A un passé unique

Philippe Payet a créé son entreprise de toutes pièces en 1986 dans l'agglomération toulousaine. Tout d'abord entreprise artisanale, elle est devenue dès 1994 la société commerciale Papaye. Spécialisée dans la location de matériel d'éclairage, de machinerie et de groupes électrogènes pour la TV et le cinéma, elle répond aux besoins des maisons de production en tournage en région, avec un territoire de prédilection, le grand Sud-Ouest. Afin de suivre l'évolution du marché et proposer à ses clients le " package complet ", elle a conclu des accords de partenariat avec un loueur de caméra : la société Bogard. Papaye dispose de quatre établissements de proximité : Midi-Pyrénées, Aquitaine, La Réunion et Poitou-Charentes. Elle est la seule société en France, dans son secteur d'activité, à être 100 % régionale. Elle est à ce titre un exemple de délocalisation de l'activité audiovisuelle compte tenu de la forte centralisation qui marque ce secteur d'activité. Et, malgré son éloignement des sphères d'influence parisiennes, elle est reconnue par les professionnels du cinéma comme en témoignent sa filmographie et la confiance renouvelée de cinéastes tels que Téchiné, Chabrol, Tavernier, ...

... Envisage l'avenir

Associée depuis peu à l'AFC, c'est avec plaisir que Papaye a été présente au Micro Salon ; nos divers entretiens avec les chefs opérateurs confirment nos inquiétudes face à la situation de l'industrie du cinéma en région. Depuis 20 ans, Papaye propose aux chefs opérateurs et directeurs de production en

tournage en région ses matériels et compétences. A présent, ce pouvoir de décision essentiellement technique, qui concerne directement la qualité de l'image, a été confisqué à ces professionnels. Les contrats deviennent purement financiers et sont signés annuellement et globalement entre les sociétés de production et les deux gros prestataires parisiens. Les quelques tournages effectués hors Ile-de-France qui permettaient à l'industrie audiovisuelle en région d'exister sont de plus en plus gérés entre financiers à Paris. La technicité, le professionnalisme, les compétences ne sont plus des arguments ... La centralisation les met à mal. Si nous n'y prenons garde, un monopole énorme va s'installer et dicter sa loi à l'ensemble de la profession. Et à l'heure de la mondialisation, qui dit qu'il ne sera pas un jour racheté par des mains étrangères ?

.....

► **" Cannes " veut faire financer de jeunes cinéastes**

En 2005, le Festival de Cannes inaugure un Atelier du Festival, destiné à aider de jeunes cinéastes à faire aboutir leur projet de film et organisé par la Cinéfondation. Ce dispositif complète l'éventail des actions de la Cinéfondation, qui présente chaque année depuis 1998 une quinzaine de courts ou moyens métrages d'élèves d'écoles de cinéma du monde entier, et prolonge le travail effectué par la Résidence du Festival, qui accueille deux fois par an, depuis 2000, six réalisateurs pour leur permettre d'écrire un film.

Le Monde, 9 mars 2005

► **Le ministre de la culture lance l'idée d'un " protocole "**

« Ce projet traitera de toute une série de questions. Aussi bien les conventions collectives, aussi bien l'aide que nous devons apporter en fonction de la structure d'emplois que bien évidemment les dispositions liées à l'indemnisation du chômage » a déclaré le ministre.

Le protocole propose de construire « une politique de l'emploi » afin de « préparer la renégociation d'un régime d'assurance-chômage spécifique ».

En commençant par moraliser le secteur. Ainsi les financements publics devraient être « incitatifs à la déclaration de la totalité du travail effectif ».

De même, des conventions collectives devraient être conclues en 2005 dans

Gardien de buffles

se déroule en 1940, dans une région du Vietnam qui se transforme en immense lac pendant la saison des pluies. A 15 ans, Kim est chargé pour la première fois par ses parents de mener au sec les deux buffles de la famille, leur principale richesse. C'est le début d'un voyage initiatique, qui l'amènera à découvrir à la fois son pays et lui-même.

Ce premier film de Minh Nguyen Vô se distingue par son ambition : peinture d'une époque (l'occupation française en Indochine) et d'une nature capricieuse; exploration méticuleuse d'un itinéraire personnel. Parfois maladroit, un peu trop long, Gardien de buffles n'en est pas moins attachant, grâce à sa grande finesse psychologique et au travail remarquable du chef opérateur Yves Cape. (Florence Colombani) Le Monde, 24 mars 2004

tous les secteurs, notamment dans le spectacle vivant, dont elles sont absentes. Ces conventions préciseraient « le périmètre légitime » du recours à l'intermittence, « en termes de secteurs d'activités, de métiers, comme de situations réelles pouvant le justifier ». Pour s'assurer du respect de la loi, le protocole prévoit de « renforcer les moyens de contrôle ».

Treize articles qui se concentrent sur le travail. Restait le chômage. « Les parties signataires demandent aux partenaires sociaux de confirmer, dans les négociations sur la convention générale d'assurance-chômage qui doivent aboutir avant la fin de l'année 2005, leur engagement de définir un nouveau régime d'assurance-chômage des artistes et techniciens, d'en maintenir la spécificité et de l'inscrire dans la solidarité interprofessionnelle. »

Cet équilibre n'a pas convaincu la coordination des intermittents, pour qui le ministre « ne fait qu'occuper le terrain ».

Renaud Donnedieu de Vabres espère, d'ici au 15 avril, faire signer le protocole par l'ensemble des partenaires sociaux du spectacle vivant et de l'audiovisuel.

(Nathaniel Herzberg)

Le Monde, 11 mars 2005

► **Le protocole d'indemnisation des intermittents conduit à un déficit record**

Pour l'année 2004, le bilan des annexes 8 et 10 de la convention Unedic accuse un déficit de 952 millions d'euros.

En 2003, le déséquilibre était de 890 millions d'euros. Il marque l'échec du protocole du 26 juin 2003, signé notamment par le Medef et la CFDT et dont les modifications devaient permettre, selon le vice-président du Medef, d'économiser 250 millions d'euros.

Certes les recettes ont légèrement augmenté, de 185 à 199 millions, mais cela reste faible face à l'accroissement des dépenses : 1,151 milliard d'euros contre 1,075 en 2003. Le total des intermittents indemnisés est passé de 105 600 à 108 000 entre 2003 et 2004. Dès novembre 2004, le rapport de Jean-Paul Guillot, commandé par le ministre de la culture, attribuait en partie la hausse prévisible à la fin de l'application de la dégressivité des prestations. Il mettait également en lumière les conséquences du changement de mode de calcul de l'indemnité journalière et du délai de carence. Désormais, le hasard de la date de fin de contrat peut suffire à faire passer les plus riches entre les gouttes. Une subtilité chiffrée par Jean-Paul Guillot à 50 millions d'euros.

Jean Voirin, secrétaire général de la fédération CGT du spectacle, estime que

« ce protocole a exclu les plus fragiles et enrichi les plus hauts revenus ». Renaud Donnedieu de Vabres pense « depuis longtemps que ce texte n'est pas satisfaisant ». Pour en changer, il lui faut remettre le Medef et la CFDT autour de la table de négociations. Mardi 29 mars, il devrait expliquer aux différents partenaires réunis au sein du conseil national des professions du spectacle comment il entend s'y prendre. (*Nathaniel Herzberg*)

Le Monde, 22 mars 2005

.....

► **A lire dans *ICG Magazine*** de janvier 2005 (que nous recevons toujours très en retard, le décalage horaire ?) un article concernant le travail de Philippe Rousselot sur *Constantine* de Francis Lawrence. Philippe Rousselot et *Constantine* que l'on retrouve également dans l'*American Cinematographer* d'avril 2005.

► **Sont à l'honneur d'*In Camera***, la revue en langue anglaise de Kodak, Antoine Roch pour son travail sur *Toute la beauté du monde* de Marc Esposito et Denis Rouden pour son travail sur *36, quai des Orfèvres* d'Olivier Marchal.

► **Vient de paraître *L'Oreille de Jeanne***, le nouveau roman écrit par notre ami Jean-François Robin.

Dans la France du milieu des années 1950, celle de la guerre d'Algérie, des coups de soulier de Kroutchev, des *Vacances de Monsieur Hulot* et des microsillons enregistrés sous le pavillon de *La Voix de son Maître*, Jean-François dépeint, en homme passionné de musique, le personnage d'une pianiste qui, devenue sourde après un traitement médical fort traumatisant, se débat avec ses souvenirs heureux, ses inquiétudes du présent et les espoirs qu'elle forge à l'aube d'une vie nouvelle.

Rappelons que Jean-François a obtenu avec *La Disgrâce de Jean-Sébastien Bach* un prix de l'Académie française.

L'Oreille de Jeanne, aux Editions e-dite, 2005, dans toutes les bonnes librairies.

.....

Les Cahiers du cinéma
publient leur 600^{ème} numéro.
Au sommaire, Ouvertures,
la chronique de
Caroline Champetier.
A lire dans ce même numéro,
la critique de *La Blessure*
de Nicolas Klotz,
photographié par
Hélène Louwart.
Enfin, un dossier sur
Rainer Werner Fassbinder
dont le Centre Georges
Pompidou présente
l'intégrale des films
du 13 avril au 6 juin 2005.

Photo Rémy Chevrin



L'AFC sait faire bon accueil

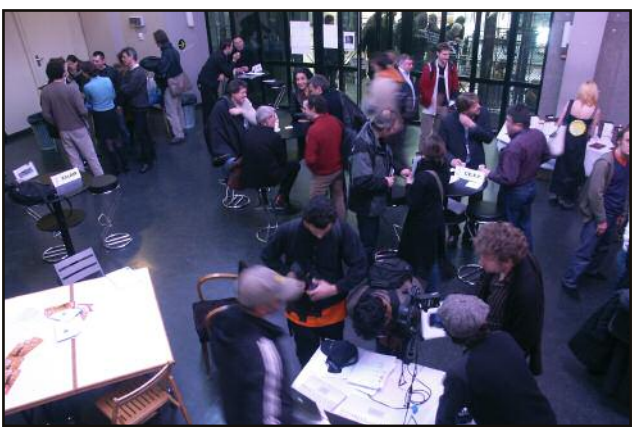
Photo Rémy Chevrin



Les visiteurs discutent avant d'entrer

quand l'AFC tient Salon

Photo Jean-Jacques Bouthon



Après une projection au foyer Jean Renoir

Photo Roger Rozenewajg



Thérèse Chevallier, Willy Kurant et Eric Gautier

Photo Jean-Jacques Bouthon



La Louma sur une voiture travelling et Rémy Chevrin

sommaire

échos de Salon	p.1
in memoriam	p.5
remue-méninges	p.6
çà et là	p.6
journal	p.8
film en avant-première	p.11
films AFC sur les écrans	p.11
le CNC	p.15
la CST	p.24
nos associés	p.24
revue de presse	p.31
côté lecture	p.33

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

n° 142
avril 2005

La lettre



Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne IMAGO

remue-ménages

¹ Voir le livre de
G. Didi Huberman,
Devant le temps
aux éditions de
Minuit, 2000.

► Au premier siècle, par Francine Levy

Au premier siècle, Pline l'ancien, prenant sa plume pour écrire ce qui sera la première histoire de l'Art de notre ère, notait avec quelque amertume que les images n'étaient plus ce qu'elles avaient été, et que celles qu'on voyait maintenant étaient beaucoup moins " ressemblantes ". Quelles étaient ces images si ressemblantes qu'il semblait regretter ? Ces " imago " que l'on a traduit " image " étaient, en fait, des masques mortuaires, moulés directement sur le visage des défunts. Ces " imago " étaient des preuves d'identité que devaient conserver la famille et la lignée. Elles étaient ce qui était " le plus ressemblant " au visage du disparu, à son identité. Elles avaient d'ailleurs une valeur juridique notamment en ce qui concernait la propriété des biens. ¹

Lorsque Pline se plaint que les images ont perdu leur ressemblance, il regrette que l'Art des sculpteurs et dessinateurs ait progressivement remplacé le moulage. Car, ce faisant, embellissant et idéalisant leurs " modèles " autant que ceux-ci le souhaitait, " l'imago " perdait pour toujours sa vérité : celle d'être, au plus juste, sans concession, sans trahison, l'exacte " image " matérialisée du vivant. Copiée mais interprétée, elle perdait sa valeur d'authentique, et par conséquent sa valeur de preuve de l'existence de tel ou tel individu. L'embellissement était la cause de la dissemblance. La recherche de la perfection de la beauté était la mort annoncée de l'imago.

Ainsi, le beau a " perverti " le vrai jusqu'à la Renaissance. La guerre aux images a été longue et souvent dramatiquement violente : l'iconoclastie a duré deux siècles et a fait régresser les connaissances des hommes d'autant. Mais au XVI^e siècle, sous la plume de Vasari, se raconte une nouvelle histoire de l'art qui met la beauté en perspective, déclarant qu'elle est la seule vérité de l'Art. Art et beauté deviennent synonymes. Au même moment, Alberti et Brunelleschi mettent au point une méthode de projection graphique de l'espace en perspective qui allait révolutionner toutes les images. La mise en perspective de la vision, et sa représentation " ressemblante ", allaient ouvrir loin l'horizon de la pensée et de la science. Le concept d'infini allait permettre de déployer les hypothèses scientifiques et philosophiques les plus avancées. Grâce au point de fuite, surtout, les images se multiplient : de plus en plus ressemblantes, apparemment de plus en plus " vraies ", les images sont " vraisemblantes ". Elles imitent, simulent, racontent, exaltent, du beau et du presque vrai.

Enfin, la photographie arrive, comme un prolongement naturel de cet effort de quatre siècles : du beau, du ressemblant et... du vrai ! En effet, la photographie est une empreinte lumineuse révélée. Trois termes qui possèdent chacun une forte composante spéculative. Et, en très peu de temps, la photographie, en tant qu'empreinte, est

réinvestie du statut de preuve que les " imago " avaient perdu. La photo d'identité en est l'exemple le plus flagrant : la photographie devient la seule image vraie ! Que dire alors du cinéma ? comme dans un slogan connu : Le cinéma, c'est la vie !

On voit bien que la notion de vérité de l'image a considérablement évolué, mais on voit aussi qu'elle est toujours intimement liée à la conscience que l'on a de l'époque et de l'espace dans lequel on vit. La vérité de l'image est toujours liée à ce que l'on peut reconnaître : il y a peu de chances que les Papous eussent pu être effrayés par *Le Train entrant en gare de la Ciotat*, non pas parce qu'ils ne connaissaient pas le cinéma, mais surtout parce qu'ils ne connaissaient pas les trains.

Il n'y a rien dans un " reality show " qui soit plus ou moins vrai que dans un film de fiction. La différence est peut-être, au fond, que l'image d'un film de fiction est une image qui tend vers le beau (quelle que soit la valeur de beau qu'on espère) et que l'image d'un " reality show " ou d'une quelconque émission de télé-réalité n'a aucune aspiration à la beauté.

La question est-elle éthique ?

Charlie Van Damme plaide pour une hygiène du masque : la transposition visuelle, par simulation, travestissement, jeu, maquillage, en bref par métaphore, permettrait une meilleure intelligence du discours. Pour lui, la beauté est la perspective de l'Art, et il est, en cela, un homme des lumières. Les tenants des " reality shows " n'ont que faire de la Renaissance. Les acteurs et les spectateurs des " reality shows " n'ont que faire de la beauté. Les amateurs des " reality shows " se délectent d'une réalité qu'ils reconnaissent comme étant la leur, ou plutôt celle de leur voisin : discours pauvre, image grossière et bâclée, situations brutales et vulgaires. Les images sont reconnues comme vraies, parce qu'elles sont " identifiées ". La simplicité (pour ne pas dire l'unicité) du message n'exige aucun artifice pour être compris, il s'agit juste d'être " reconnu ". Le vrai se venge du beau !

La question n'est pas éthique. Non, elle est esthétique. Le cinéma est contaminé par l'esthétique télévisuelle. Évidemment ! Car il en va des Arts comme des Etats : la domination économique ne tarde pas à devenir une colonisation artistique, la domination idéologique ne tarde pas à réécrire la loi. Après le réalisme et le néo-réalisme, quelle est donc cette nouvelle idéologie ? Le vérisme ? L'idéologie de la vérité révélée ?

Le contre-exemple pourrait être la terreur qu'ont inspirée au monde les images de la décapitation de Daniel Pearl, et après lui, toutes celles des exécutions d'otages. Le " sans fard ", le " sans masque " est justement cette sorte de menace, mais n'existe et ne fonctionne qu'en tant que menace. Parce que la seule image " sans masque et sans fard " est précisément une empreinte mortuaire.

L'idéologie que véhiculent les images des " reality shows ", mais surtout le discours qui les accompagne voudraient nous faire croire que l'horreur, la bêtise, l'obscénité sont " vraies " (preuve d'images à l'appui), et nous ressemblent. Ne serait-ce pas pour nous faire peur et mieux nous faire convaincre que nous serons " sauvés " un jour, par un discours " vrai " ?

Le capitalisme libéral, dans l'exercice du pouvoir, fonctionne comme n'importe quel autre système politique autoritaire : par la peur. Mais, dans son cas, la peur n'est pas

collective (le mot, d'ailleurs, n'existe pas), elle est individuelle, personnelle, ciblée. Elle doit donc adopter des formes qui s'adaptent à chacun de nous, ce qui, mis en perspective, donne une multitude de formes à inventer. Autant aller les chercher directement dans la (vraie) vie.

Nous ne sommes peut-être qu'au premier siècle d'une nouvelle ère ?

► **Mais pourquoi ça fait du bruit ?** *par Charlie Van Damme*

Commençons par ce qu'il y a de pire : les gradateurs ou jeux d'orgue.

Un filament tungstène et bobiné sur lui-même, un peu comme un ressort. Une sorte de self donc (mais sans entrefer, heureusement) qui par définition s'oppose aux variations de tension. Alimenté en courant alternatif à la tension nominale, c'est miracle qu'on n'entende rien. Dès qu'on alimente le filament avec un courant issu d'un gradateur, et pourvu que le curseur soit à une autre valeur que 100 %, ce n'est plus un joli courant sinusoïdal tout en rondeur qui alimente la lampe, mais un courant hachuré, avec de brusques variations instantanées allant de rien à X %. Un peu comme ce qu'on appelle en acoustique un transitoire ou une attaque. Le principe même d'un gradateur est de supprimer d'une manière abrupte une partie plus ou moins importante de la sinusoïde. Le filament fonctionne alors comme un résonateur, comme une corde de guitare. C'est un phénomène électromécanique imparable, à moins d'utiliser des jeux d'orgue fonctionnant en courant continu. Mais ça, pour les puissances que nous utilisons, ça n'existe pas. Le pire est atteint à 50 %, lorsque le filament encaisse une variation instantanée de zéro à 100 %. L'effort mécanique est tel que certains filaments bobinés tout en longueur cassent rapidement. La seule chose qu'on puisse faire est de sélectionner une marque de lampe dont le filament est très ramassé sur lui-même, ou rêver de gradateurs fonctionnant en haute fréquence. Mais peut-être que les filaments se mettront à chanter autour de cette haute fréquence... (voir plus bas, les ballasts électroniques haute fréquence pour HMI)

Ce n'est pas tout. Il faut aussi compter avec le bruit que fait le projecteur à l'allumage et à l'extinction : tic, tic, tic, tic... Ça, c'est lors des changements de lumières. Cette fois encore, le bruit est plus ou moins prononcé selon le type ou la marque. D'une manière générale, les bons vieux Cremer en ferraille de jadis font moins de bruit que les projets tout légers et en alu que nous utilisons aujourd'hui.

C'est fini ? Non ! Même un projecteur éteint peut faire du bruit. Il suffit pour cela que, le curseur du jeu d'orgue étant à zéro, la tension résiduelle soit insuffisante pour faire briller le filament, mais suffisante pour qu'il entre en résonance. Il y a une solution : éteindre vraiment les projecteurs qui ne serviront pas dans le plan, à l'interrupteur !

Les HMI. Les têtes de premiers HMI faisaient quand même du bruit : le tic-tac de l'horloge. Aujourd'hui, il est vrai que certains HMI, surtout ceux de faible puissance et alimentés en haute fréquence, sifflent (les dits " flicker free "). Ceux justement qui ont le plus de chance d'être proche de la scène, des acteurs et donc des micros. Est-ce vraiment lié à une marque, un type de projecteurs ? Pas sûr, on peut tomber sur des bons, (de ce point de vue), sur des mauvais, selon. Des petits fluos alimentés en continu peuvent se mettre à siffler. J'avoue que ça m'énerve quand le joli petit projet que je m'étais réservé pour la face se met à chanter sa douce monodie. De même que

c'est crispant de ne pas trouver deux lampes HMI qui ont vraiment la même couleur. Oui, il y a des progrès à faire.

Les arcs. Il y a eu des arcs qui poussaient leur chansonnette, soit que les moteurs étaient fatigués (cui-cui, bruit mécanique), soit qu'ils étaient mal réglés, ou encore qu'ils étaient alimentés par un courant pas si continu que ça (le doux chuintement de la flamme qui vacille à peine).

► **Remue-méninges** par Marc Galerne, K5600

Forcément, je ne pouvais rester sans réaction à l'article de Diane Baratier rapportant les propos informels de l'ingénieur du son Jean Umansky.

D'abord, il y a la réaction épidermique qui ne se contrôle pas : on attaque les fabricants de projecteurs (dont nous, K5600) et on cite un Joker 400 (donc nous, K5600). Je frôle la parano, je rentre chez moi le soir et je me dis que, finalement, un bon verre de vin vaut bien mieux que toute cette polémique.

Le vin étant excellent (Gruaud-Larose, 1999), mon esprit se calme pendant que je savoure ce délicieux breuvage. Je me surprends même à réfléchir à un monde parfait. Et si tout pouvait être parfait comme un bon verre de vin. Et si nous pouvions aujourd'hui faire un projecteur qui enchante les directeurs de la photo pour sa lumière, ravissent les ingénieurs du son pour son absence totale de bruit, séduise les équipes électros par son poids et son encombrement réduit et, comble les loueurs pour sa robustesse, sa longévité et son coût attractif. Un projecteur qui demeure silencieux pendant sa longue carrière (mouvementée) de plus de dix ans !!! Serions-nous assez stupides pour ne pas faire un tel appareil si c'était possible ? J'ai envie de croire que non.

J'ai essayé ce soir-là de passer en revue toutes les causes de ces bruits gênants... Et j'ai fini par m'assoupir si profondément que je me suis surpris en train de rêver. J'étais sur un plateau de tournage et tout semblait bien réel sauf un micro et un projecteur (Joker 400) qui eux étaient animés comme des personnages de cartoon. J'assistai alors à un étrange dialogue :

Le Micro: C'est pas bientôt fini tout ce bruit ?

Le Joker: C'est à moi que tu causes ?

Le Micro: Oui, à toi. On entend que toi ici.

Le Joker: Même pas vrai, je suis hyper silencieux dans mon genre.

Le Micro: Je te l'accorde, j'ai entendu pire, mais, j'ai entendu mieux aussi.

Le Joker: Si tu m'avais connu tout neuf, tu ne dirais pas ça.

Le Micro: Moi non plus, je ne suis pas tout jeune.

Le Joker: Oui mais toi, on te range dans la mousse, tu n'as pas connu mille huit cent vingt-cinq utilisateurs. On ne te balance pas 40 000 Volts pour te mettre en route et tu n'es pas exposé à la chaleur. Et puis, on te cajole au bout d'une perche à laquelle on fait attention en permanence. Au grand max vous êtes combien sur un plateau ? Nous on est une tripotée et on nous colle (quand on nous jette pas car il faut aller vite) dans des endroits pas possible.

Le Micro: C'est vrai que vous êtes plus bousculés que nous mais quand même, le bruit que vous faites c'est plus souvent du bruit électrique que du bruit mécanique.

Le Joker : Mais tout est lié. Pour nous les HMI, au début nous fonctionnions sur des ballasts magnétiques, tranquille, père à 50 Hz dans des carrosseries pesant des tonnes. A l'époque, les bruits venaient généralement des tôles des selfs des ballasts dont les vernis finissaient par vieillir et craquer n'empêchant plus alors la vibration des tôles entre elles. Maintenant, nous sommes quasiment tous avec des ballasts électroniques pour des questions de poids et de variations éventuelles de vitesse d'obturation des caméras. On est passé à 200 Hz avec des amorces et des carrosseries que les utilisateurs veulent de plus en plus petits. Faut les comprendre aussi : on leur demande d'aller plus vite avec moins de personnel... La plus haute fréquence a apporté des problèmes de résonance et de magnétisme dans nos têtes. Je te jure que c'est pas agréable pour nous et que nos créateurs essaient de trouver des solutions.

Le Micro : On ne dirait pas ! J'ai même l'impression qu'ils s'en foutent de nos problèmes à nous, au son.

Le Joker : Je ne dis pas que tout le monde fait les mêmes efforts, mais je t'assure que c'est plus compliqué que tu ne le crois. Par exemple, moi, je suis un Joker 400, chez K5600, ils ont arrêté la production de ce modèle depuis 1999 pour faire place aux Joker-Bugs. Donc, j'ai au minimum 6 ans. Six années pendant lesquelles, on m'a changé 10 fois la lampe et je peux te dire que dans le lot, j'en ai eu des silencieuses mais j'ai eu des siffleuses aussi. Pendant cette période, je me suis retrouvé fixé sur des capots de voitures en mouvement, coincé contre des plafonds où la température avoisinait les 60° et comme si ce n'était pas assez, on m'a emballé dans du papier alu noir comme un gigot. J'ai tourné sous la pluie, sous la neige, en plein soleil. J'ai passé des nuits dehors aux embruns marins. Pas étonnant après ça que la résine qui contient mes spires se déforme et laisse le champ libre aux vibrations de toutes sortes.

Le Micro : Donc, tout est la faute des autres ? Les utilisateurs qui te maltraitent, les loueurs qui ne t'entretiennent pas comme il faut.

Le Joker : Non, je ne dis pas ça. Les données ne sont pas les mêmes qu'avant. On tourne plus vite avec des équipes plus réduites et des budgets de plus en plus minimes. Avant, il fallait 100 jours pour amortir mon coût, maintenant c'est 150 à 200 !!! Forcément, on nous renouvelle moins souvent et on travaille plus longtemps. Les fabricants ont certainement des torts aussi, mais ce n'est pas vrai qu'ils s'en moquent. Tiens, je me souviens quand j'ai vu débarquer les premiers Joker-Bug 800 sur les tournages ; ils en faisaient du bruit. Je sais qu'à la maison, ils ont essayé un tas de trucs pour éviter ces bruits. Ils ne sont pas fous non plus, ils n'ont pas envie de perdre un investissement de 100 000 euros à cause d'un problème de bruit !!! Ils ont tout mis en cause : l'amorceur, la fréquence du ballast, la douille et finalement le problème venait des lampes. Le problème est maintenant réglé, mais j'en entends encore des fois sur les tournages avec des anciennes lampes. Même quand la cause est isolée et réglée, il faut du temps avant que cela arrive sur tous les appareils. Dans le cas des lampes, c'est encore pire car, il suffit d'une mauvaise série de lampes qui débarquent sur le marché pour que les problèmes réapparaissent. Je te jure que ce n'est pas aussi simple que ça. Tu peux pas comprendre, tu n'as pas ces problèmes-là toi.

Le Micro : Ils font quoi alors tes parents ? Il paraît que les ballasts viennent d'Angleterre et les projos de Chine, d'Italie et d'Allemagne, vous communiquez en quelle langue ? Il

ya forcément des problèmes de communication.

Le Joker: Tout d'abord, il y a très peu de projos fabriqués en Chine chez nous. Entre nous, je ne les aime pas beaucoup ceux-là car ce sont des copies qui ne font pas évoluer notre métier. Il y a aussi des projos fabriqués en France et j'en suis un exemple. Les amorceurs sont élaborés en Angleterre en collaboration étroite avec mes créateurs. Il y a un Black Jack tout neuf qui est arrivé hier sur le tournage et qui m'a dit que la semaine dernière encore, ils travaillaient ensemble à Manchester sur les moyens d'atténuer les bruits de l'Alpha 4 kW. Tiens, encore un exemple : l'Alpha 4 kW a été conçu pour travailler normalement comme n'importe quel Fresnel, et bien, figure-toi que beaucoup les utilisent en douche. Evidemment, comme il est peu profond et qu'il éclaire très large, c'est tentant. Bon, c'était pas prévu et du coup, il y a eu des problèmes de chauffe des douilles et de la résine dans l'amorceur. Maintenant, ils sont passés à un autre type de résine plus souple et plus molle s'adaptant aux dilatations successives créées par les différences de température. Si les spires se dilatent autour du transfo thorique, il y a vibrations et donc bruits. Il paraît qu'ils étaient contents du résultat.

Le Micro: Bon, je me suis peut-être un peu emballé, mais c'est vraiment un gros problème et on a l'impression que rien ne se fait.

Le Joker: Il se passe des choses, mais avant qu'elles n'arrivent sur le tournage... Difficile de modifier tous les appareils sur le marché. Il faut déjà qu'ils soient sur les étagères des loueurs pour avoir le temps de les modifier. Je te jure que c'est frustrant pour mes parents aussi de faire des modifs pour régler des problèmes et d'entendre toujours parler de ces mêmes problèmes 5 ans après que les modifs existent.

Le Micro: En fait, ce qu'il nous manque, c'est du dialogue.

Le Joker: Oui. Si on savait exactement ce qui est acceptable pour toi et ce qu'il ne l'est pas, on pourrait commencer à trouver des solutions. Tu sais, si nous nous plaignons tous les deux auprès des différents intervenants (fabricants de lampes, d'alimentations, de douilles, ...) nous aurons davantage de poids.

Le Micro: OK, pourquoi pas ? Si on peut faire avancer les choses... Concrètement, on fait comment ?

Le Joker: On en parle au calme avec tes collègues en dehors du plateau et de la nervosité ambiante.

Le Micro: Silence, le tournage reprend.

Le Joker: Je vais faire de mon mieux.

Là-dessus, je me suis réveillé et j'ai retranscrit tout ça.

Je suis tenté de dire qu'une réunion de ce genre pourrait se faire au sein de l'AFC et sous son patronage. Mettre à plat, une bonne fois pour toute, les nuisances générées par les projos, et les autres appareils sur un plateau et définir les seuils acceptables aussi bien en dB qu'en Hz. On arriverait peut-être à trouver des solutions ensemble.

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

n° 142
avril 2005
annexe

La lettre



Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne IMAGO

annexe

► **Intervention de Bob Beitcher**, Président de Panavision, pendant les journées de l'IDIFF à Cannes, en février 2005.

Dans mon discours d'aujourd'hui il m'a été suggéré de présenter la politique de Panavision en matière de technique numérique. Pour des raisons juridiques et de concurrence, je suis limité dans ce que je peux dévoiler dans un forum public, et surtout sur les avancées techniques. Malgré cela, je peux dévoiler certains détails de ce que sera le futur de Panavision, dans le contexte plus large de ce que je vois pour la société, le secteur, et pour nombre d'entre vous qui êtes là aujourd'hui.

Le point que je soulèverai particulièrement dans cette projection est qu'alors que le numérique joue un rôle de plus en plus important dans nos futurs respectifs, nous ne devons pas miser uniquement sur le numérique, ou uniquement sur la technologie à venir, mais plutôt sur le processus d'adaptation à adopter dans l'intérêt de notre secteur. Le numérique n'est rien de moins qu'une étape à franchir dans le long voyage dans lequel nous sommes tous impliqués en tant qu'artisan contributeur à l'art de la cinématographie.

Il est opportun que je puisse expliquer la transition numérique devant vous en France car il est évident que c'est le cinéma français et ses " praticiens créateurs " qui en prennent le " leadership " dans la communauté européenne. Pour cette raison principale, Panavision a choisi la France pour être son pool numérique européen. La Genesis par exemple a été présentée pour des tests et des expositions à Paris, à Beaune et à Cannes plus souvent que dans n'importe quelle autre branche Panavision en dehors de Los Angeles. A chaque fois, nous coopérons avec nos collègues techniciens français et, forts de cette saine et forte collaboration, nous adaptons notre recherche sur la capture numérique. Il faut rendre hommage aux équipes conjointes de Panavision France et à l'apport techniciens et des créateurs français d'avoir pris cette position de leader dans l'Union Européenne.

Des images parfaites dans le monde entier

Le voyage Panavision a une destination particulière : « De l'image à la perfection, et dans le monde entier ». Pour maintenir une discipline et se concentrer sur nos activités au quotidien, chacune de nos actions vise à faire un pas de plus dans la réalisation de cette mission.

Si je me lance dans une explication de texte, chaque mot que je choisirai devra avoir une signification bien précise pour nous. Donc, un mot à la fois (chaque chose en son temps) :

La Capacité : Nous sommes capables chez Panavision. Que ce soit en termes de fabrication, de recherche et développement, ou de techniques de commercialisation. Nous ne créons pas de confusions chez nos clients, les chefs opérateurs, mais nous passons nos journées à imaginer quels outils les directeurs photos auraient besoin et voudraient pour exercer leur métier convenablement. Nous avons un programme qui s'appelle « dans la peau du client ». Nous y discutons, en nous mettant à la place du client, de ce que c'est que de travailler avec Panavision : que ferions-nous mal et qu'avons-nous besoin d'améliorer ? Que faisons-nous de bien et comment peut-on le faire mieux encore ? Que fournissons-nous actuellement qui aurait besoin d'être amélioré et qu'avons-nous besoin de développer ?

La Perfection : Pourquoi tant d'efforts pour si peu de choses ? Nous savons que c'est le but de chaque opérateur d'atteindre la perfection à chaque image et à chaque scénario dans son ensemble, et la demande est que nous soyons capable (encore ce mot) de permettre que cela se produise. C'est un moteur fantastique pour chacun de nos employés. Ils savent que nous nous sommes fixés une cible ambitieuse et ils acceptent le challenge.

L'Image : Eh bien, nous sommes dans le business des images, n'est-ce pas ? Nous ne cherchons pas simplement à créer, développer, et fabriquer de somptueuses optiques ou des manches, ou des batteries. Ce ne sont que les outils de notre spécialité qui est la capture d'images. Et parce que ce sont des images, nous étudions et poussons cette science particulière au-delà de toutes les autres. Et notez bien que nous ne parlons pas particulièrement d'images pour le film, la télévision, la publicité ou les vidéos clips. Nous ne nous limitons pas à ce contexte. Certains d'entre vous savent peut-être par exemple, que nous avons récemment lancé un zoom 300x pour la diffusion d'événements sportifs et l'utilisation dans un contexte de surveillance/sécurité. Donc, le « nouveau Panavision », si vous préférez, consiste à avoir une vision plus large sur le monde de l'image.

Le Monde : Je ne pense pas qu'il était venu à l'esprit des fondateurs de Panavision en 1954 que la société puisse servir un jour un client en dehors de la communauté d'Hollywood. Mais le monde et le secteur ont profondément changé depuis, et Panavision se doit de changer aussi. Aujourd'hui notre ambition est d'être présent avec nos outils et notre service partout où l'on tourne. C'est un engagement envers nos clients qui, après tout, sont plus " mondiaux " que jamais. Les grandes images se trouvent partout et nous ne pouvons pas abandonner nos clients en nous limitant à des considérations géographiques. Cela ne veut pas dire, d'ailleurs, que nous monterons des opérations partout, parce que c'est une façon inefficace et coûteuse de travailler. Mais nous trouverons des moyens créatifs d'être présent là où les opérateurs auront besoin de nous...

Mais assez de Panavision.

Ce que je voudrais aborder à présent est un Panorama montrant où se trouve le secteur et dans quelle direction il se dirige. Voici un dessin sommaire incluant tout la chaîne de fabrication entre la Production et la Distribution. Je ne pense pas que ce que je vais dire va être une révélation, mais peut-être que la façon dont c'est organisé sera intéressant aujourd'hui.

Quand nous regardons le contenu de cette chaîne, de la création à la projection en salle ou la distribution, nous constatons que la technologie numérique affecte chaque étape, parfois de façon évidente, et quelquefois par des moyens plus subtils que nous commençons juste à comprendre.

Ce qui est le plus intéressant dans tout cela, c'est que nous ne pouvons plus penser le processus comme une séquence linéaire. Les lignes tracées entre ce que nous connaissions comme pré production, production, postproduction et distribution sont aujourd'hui en fait assez artificielles. Dans beaucoup de cas, elles se produisent simultanément au cours de la création des contenus et les poussent vers le consommateur. Nous arriverons bientôt à un point, en fait, où nous aurons besoin d'un nouveau vocabulaire pour décrire notre activité.

Bien sûr, il est intéressant d'analyser quels sont les facteurs responsables dans notre industrie. Un facteur évident, bien sûr, est que le modèle du business, le rapport entre l'investissement et l'amortissement a considérablement changé ces 10 dernières années. C'est un peu exagéré, mais, dire que la réalité économique du film d'aujourd'hui commence seulement une fois que le film a quitté les salles - avec des revenus estimés à 28 % pendant l'exploitation en salle et 72 % par la suite. Imaginez, notre plus gros problème, est en réalité un hors d'œuvre financier. Et en plat de résistance, les images sont tellement manipulées que nous nous sentons mal à l'aise, voire vexés, surtout aujourd'hui sans une bonne gestion des couleurs qui assurerait une intégrité entre la fenêtre de production et la fenêtre de distribution.

C'est une exagération, quoique légère, de dire qu'aujourd'hui, un des coûts " vicieux " de la piraterie dans notre business est reflété par l'urgence de mettre le produit sur le marché, afin de générer des revenus le plus rapidement possible et avant que la circulation libre du produit ne prenne le dessus. Autrement le taux de revenu de 72 % est lui-même en danger.

Ce que ceci signifie essentiellement c'est qu'une utilisation plus élevée d'une consommation à la maison, l'omniprésence d'Internet, les capacités de stockage bon marché, le piratage et d'autres facteurs encore changent radicalement la manière, le lieu et le moment de la création d'images par les opérateurs et la façon qu'elles ont d'être distribuées. Nous vivons à une époque où la grande duplication de contenus numériques de haute qualité est à moindre frais, où la distribution des contenus numériques par des réseaux non maîtrisés (P2P) ont érodé le secteur de la musique de façon significative et pourrait faire de même avec les images, où les codes d'accessibilité aux DVD sont en ligne sur internet. La " napstérisation " de l'industrie du film est une réelle menace et la réaction des ayants droits peut ne pas être rationnelle. Par la suite, je pense que tout ceci aura un profond effet sur notre secteur d'activité et certainement par des moyens que nous ne pouvons imaginer aujourd'hui.

Permettez-moi de vous emmener sur un autre chemin pendant quelques minutes. Jusqu'à présent je me suis concentré sur aujourd'hui et sur notre incertain demain. Jetons un œil sur l'historique de notre secteur. Sur cette partie de ma présentation, j'aimerais remercier un de mes collaborateurs, Moe Shore, qui a été assez aimable de fournir quelques éléments pour cette partie.

D'ailleurs, les deux différents chemins convergeront à la fin de cette présentation, alors soyez patients. Avec un peu de chance, la fin justifiera l'attente.

Ce qui suit est un panorama simplifié de l'évolution de l'industrie du film, peut-être plus axé sur le côté américain qu'on le voudrait, mais que je pense néanmoins pertinent.

Sur ce panorama, l'industrie du film a traversé 3 périodes durant ces 75 dernières années. L'Ere Studio (1925-1950) ; L'Ere Auteur (1950-1975) ; et L'Ere Blockbuster / Ere Corporate (1975 à nos jours).

L'Ere Studio est caractérisée par une intégration verticale. Tout appartenait et était contrôlé par les studios, la production, la distribution, même le talent. En 1948, la Cour Suprême des Etats-Unis a légiféré sur ce qui est connu comme étant le Cas Paramount et décidé que les grands studios des Etats-Unis devaient abandonner la propriété de toutes les salles de cinéma. Ce procédé d'abandon de propriété a commencé en 1948 et s'est étendu au-delà de l'exhibition. (De façon intéressante, la décision Paramount a été abrogée au milieu des années 80, et les studios ont pu dès lors détenir des cinémas. Mais l'industrie a tellement changé pendant ces années, et s'est développée si largement, que posséder des salles de cinéma s'est révélé être une impasse, et l'idée a été abandonnée par les grands studios américains.)

Panavision a bénéficié de la disparition de ce système. Créée en 1954, la société a acquis les départements caméras de plusieurs studios qui ont composé la base de son commerce de location. Panavision a aussi bénéficié de l'émergence de l'Ere Auteur. Truffaut a été le premier à proposer cette notion de l'Auteur en 1954, notant que les meilleurs films avaient l'empreinte d'un auteur, en l'occurrence du réalisateur. A mesure que les réalisateurs avaient plus d'influence, celle des directeurs photos progressait également.

Avant d'aller plus loin, observons que ces ères décrivent les tendances générales. Les studios, les réalisateurs et les directeurs photos ont et auront toujours une profonde influence, à divers degrés, sur la façon de faire des films. Les changements structurels, pourtant, sont tout à fait réels et on en trouve trace depuis la nuit des temps. Nous avons parlé du règne de la Court Suprême en 1948 jusqu'à la fin de l'Ere Studio.

Le début de l'Ere Blockbuster est généralement associé à Steven Spielberg. La BBC a écrit en 1975 : « *Les Dents de la Mer* » a pas été seulement populaire, ça a aussi été un événement, et son succès a changé pour toujours la façon d'Hollywood de faire des films. Le Blockbuster était né. »

La "fin" de l'Ere de l'auteur peut être attribué à Michael Cimino en 1985. Le New York Times a dit : « La notoriété des *Portes du Paradis* est si grande que c'est devenu un terme générique pour dire désastre. Ce film a été le tournant des années 80, non pas grâce à ses qualités cinématographiques, mais à cause de son effet sur Hollywood et sur la façon dont les films ont été et n'ont pas été fait pendant les années qui ont suivi. »

La fin de l'Ere Auteur.

Revenons à Spielberg. En 1994, lui et quelques amis ont créé Dreaworks SKG, une société de production indépendante, facteur clé de l'Ere Corporate. Le studio n'est plus la source de production : c'est la banque qui détient les clés du marketing, de la distribution, et qui loue à d'autres pour créer le contenu.

Récemment, les industries du cinéma et de la télévision sont entrées dans une phase Super Corporate. AOL/Time-Warner, par exemple, couplent les films avec les chaînes câblées, les magazines, les livres et même un service en ligne. Même schéma pour Fox et son filleul la société News Corp. L'empire Corporate inclut presque toutes les formes de distribution et de media. Et enfin, il y a bien sûr Universal/NBC, détenu par la General Electric, une des plus grosses sociétés du monde.

La Phase Super Corporate peut compter sur la pression qu'elle exerce sur les prix du "below the line" : la production et la post-production sont plus gérées comme d'autres sociétés corporatives, ayant parfois des centrales d'achat intégrées. Les avantages fiscaux encourageant la délocalisation vers d'autres lieux que les traditionnels plateaux conviennent mieux aux grands groupes financiers. Nous savons tous que c'est là notre réalité aujourd'hui.

Une observation plus positive sur la manière dont notre industrie a évolué depuis ces 50 dernières années est la façon dont elle s'est développée. Des pans entiers du secteur n'existaient pas quand Panavision a été créé, comme la télévision, sans mentionner la télévision câblée, les productions étrangères, orientées directement vers le disque, le satellite, etc. Alors que sur le marché du film, le nombre des sorties des major studios n'a pas augmenté, bien que les budgets qui servent à les fabriquer ont augmenté, et de façon proportionnelle. Le montant total du box office brut a plus que doublé ces 15 dernières années, le nombre des écrans a augmenté de 1,5 fois, les entrées et le prix des billets ont augmenté, mais le nombre de sorties des Major Studio reste inchangé. Le coût de fabrication et de marketing a augmenté, mais j'ose imaginer que le pourcentage relatif entre le coût de fabrication "below the line" et le coût artistique "above the line" s'est stabilisé.

Plutôt que d'observer sa chronologie, l'histoire d'une industrie est parfois exprimée en termes de cycles de vie.

Un contexte pour étudier le cycle de vie d'un business a été articulé par James Moore. Il suggère quatre étapes. Permettez-moi d'appliquer ces étapes ou cycles à Panavision.

La première étape est la naissance ou la formation. Robert Gottschalk et deux partenaires ont créé Panavision dans un garage en 1954 et le premier produit, lancé il y a bientôt 50 ans était un bloc anamorphoseur pour des projecteurs appelés Super Panatar. En général, un produit est compétitif grâce au fait qu'il est différent des autres produits ou que son coût est bas. Le Super Panatar était les deux. Il pouvait couvrir toutes sortes de processus anamorphiques entre 0 et 2, ce qui signifiait que la fixation n'avait pas besoin d'être retirée pour les Films d'Actualités ou les bandes annonces non anamorphiques. Et cela coûtait 500 \$ de moins que la concurrence. Le Super Panatar a été un succès et a lancé le développement des optiques.

En 1958, Panavision a lancé l'Auto Panatar 35 mm anamorphique utilisant une lentille. Les optiques Auto Panatar ont placé Panavision à une bonne place dans l'industrie du film parce qu'elles sollicitaient non seulement les directeurs photo mais "au-dessus d'eux", les réalisateurs et les acteurs également. L'optique Panavision est venue à bout de la concurrence Cinémascope en éliminant ce qui était connu comme étant l'anamorphique déformant, c'est-à-dire ce qui avait tendance à rendre les acteurs "gras" dans les gros plans. Ce fut une percée

technologique majeure.

Panavision n'a commencé le " seulement en location " que peu de temps après le lancement de l'Auto Panatar. Plusieurs raisons ont motivé ce changement. Premièrement, l'optique de l'Auto Panatar était complexe, réclamant réglage et service. Le service est devenu un élément clé du modèle Panavision, à l'image de ce qui se fait aujourd'hui. Deuxièmement, la politique de location reflétait la chute de l'intégration verticale de la fin de l'Ere Studio, déplaçant la propriété du matériel caméra de studio aux opérateurs individuels. Troisièmement, la location a permis des progrès et des mises à jours constants du matériel. Quatrièmement, la location de l'Auto Panatar et des autres équipements a engendré une source de revenus continus pour Panavision. Le développement des caméras Panavision a débuté au début des années soixante, pendant l'Ere poststudio, lorsque la société a acquis les parcs de caméras des studios et s'est trouvé en possession de caméras 35 mm Mitchell. Panavision a " repackagé " ces caméras avec un miroir réflecte et des blimps, créant ainsi le Panavision Silent Reflex ou PSR.

Cette expérience, combinée avec la collaboration des clients sur les points où la caméra devait être améliorée, a abouti au lancement de la Panaflex en 1972, un succès décisif pour Panavision. La caméra a imposé la norme pour la taille, le poids, le bruit et autres caractéristiques réclamées par le client. La Panaflex était importante pour les directeurs de la photo, mais aussi a changé la manière dont les réalisateurs et les producteurs envisageaient le lieu de tournage.

Stade 2, croissance ou expansion, s'est produite pendant les années 1960 et 1970 au moment où la société a développé la notion de propriété d'un système de produit complet et en a élargi sa distribution. Le système Panavision était composé d'un équipement en propriété, optiques, caméras et accessoires, qui se combinaient ensemble, marchaient ensemble, et pouvaient se trouver partout dans le monde. Panavision a aussi consolidé un niveau d'intégration verticale qui est unique dans ce secteur. La conception, la fabrication et la location à l'intérieur de la même société a donné à Panavision l'avantage sur ses concurrents qui ne faisaient que de la fabrication ou de la location.

De même, l'importance des relations professionnelles et commerciales - que Robert Gottschalk, le créateur de Panavision a très bien comprise depuis le début - est devenue une part importante de la culture d'entreprise et elle continue de l'être à ce jour.

Stade 3, leader du marché, est une position que Panavision a atteint après des années de travail. Panavision a dépensé de grosses sommes dans divers programmes de recherche et développement, incluant la marque de fabrique Panavision Primo Lenses, et a plus récemment beaucoup investi dans le cinéma numérique pour assurer les tournages télévision à 4 caméras et en faire un nouveau modèle de capture. Ce faisant, les progrès et les succès de Panavision ont été récompensés par l'Académie des Oscars, les Emmy Awards et d'autres récompenses.

Récemment, Panavision est entré dans le Stade 4 du modèle écologique selon Moore : Se Renouveler ou Disparaître. Les changements structurels du secteur contribuent à cette étape tout comme la concurrence. Un autre développement important est l'émergence du numérique dans la production des long métrages et la postproduction. Le numérique a le potentiel pour perturber car le prix à payer pour y accéder est beaucoup plus bas. Nous sommes confrontés à un tout autre niveau de concurrence. Panavision a réagi avec beaucoup d'agressivité. Du point de vue de la production, la société a apporté de nouveaux techniciens, s'est associé avec Sony, a développé une nouvelle série d'optiques et comme nous l'avons souligné plus haut, a modifié la façon dont les sitcoms sont produits. En 2004, Panavision a lancé la Genesis, ce qui représente plusieurs années de développement, la première caméra de capture numérique avec une gamme dynamique, de résolution et de profondeur de champ équivalentes à une caméra film. Résumons avant de terminer. Le rythme d'innovation de la technologie du film a été évolutif ces 90 dernières années alors que celui de la technologie vidéo a été révolutionnaire. Pour bien comprendre ceci, remémorez-vous les caméras d'il y a 90 ans et celles d'aujourd'hui. Imaginez maintenant les caméras vidéo et les enregistreurs (qui pèsent des centaines de grammes) d'il y

a tout juste 50 ans et les " camcorders " qui tiennent dans la paume de votre main aujourd'hui.

Perpétuel agitateur ou poisson torpille

Depuis presque 50, Panavision a été un perpétuel poisson torpille et Panavision doit continuer à en être un.

Qu'est-ce que cela signifie ? Un perpétuel poisson torpille est une variété de poisson. Un poisson obligé d'avancer à travers les eaux sans s'arrêter, pour drainer l'oxygène jusqu'à ses ouïes, sous peine de mourir. Certains requins sont des perpétuels poissons torpilles, comme le requin-marteau ou le requin blanc.

Panavision est un perpétuel poisson torpille dans l'océan de l'innovation. Il doit constamment innover pour rester en vie. Créer de nouveaux produits, organiser des opérations, innover dans le marketing, la comptabilité, le management, tout. Toutes les innovations ne génèrent pas des bénéfices, mais des leçons peuvent en être tirées, des mises au point faites. Et je propose que vous tous, ici présents, soyez des perpétuels poissons torpillés également, il y a beaucoup trop de changement dans ce secteur pour qu'aucun d'entre nous n'ait besoin d'une adaptation pour survivre.

Au contraire du grand requin blanc, Panavision ne peut pas aller partout où il veut sans un plan. Le temps et les ressources sont limités. Il y a des concurrents et une nouvelle technologie. Panavision a besoin de tracer un plan, de concevoir un projet, d'anticiper le chemin qu'il doit parcourir. Aujourd'hui, Panavision doit innover plus vite et mieux que jamais afin de prospérer et grandir : se renouveler ou mourir.

Et, une fois encore, comme je le soulignais au début de ma présentation, il est tout à fait pertinent d'avoir cette discussion sur le renouveau parmi vous, éminent public, et à Cannes, car la France est véritablement le moteur de la Communauté Européenne, du point de vue transition numérique et de son impact sur tous les maillons de la chaîne. La création d'un " hub " européen de la HD à Paris est une source de suivi d'information pour nous au fur et à mesure que nous développons notre plateforme technologique, et nos techniciens français sont des collaborateurs majeurs aux solutions que nous développons.

Je vous suggère aussi que le point le plus sensible n'est pas nécessairement le numérique ou le film, les Primo ou les Cooke, mais plutôt la confrontation des processus de changement qui s'infiltrèrent dans notre industrie et qui la modifient sensiblement. Ceci, en fin de compte, est un voyage très personnel, mais j'aimerais que chacun d'entre vous sache que Panavision et moi-même serons toujours là pour vous y aider.