

C'est parce que la dimension spirituelle de la lumière m'est si proche que je ne peux séparer l'énergie créatrice qu'elle m'inspire de sa méditation contemplative.

**Keiichi Tahara**, photographe

n° 146  
sept. 2005

## festivals

### ► Films " AFC " présents au festival de Locarno

#### En compétition internationale :

*Un couple parfait* réalisé par Nobuhiro Suwa et photographié par Caroline Champetier

*A Perfect Day* film libanais de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, photographié par Jeanne Lapoirie

*Riviera* d'Anne Villacèque, photographié par Pierre Milon

#### Dans la section " Cineasti del presente (Cinéastes du présent) " :

*9 m<sup>2</sup> pour deux* de Joseph Césarini et Jimmy Glasberg.

### ► *9 m<sup>2</sup> pour deux* au festival de Locarno par Jimmy Glasberg

Le film *9 m<sup>2</sup> pour deux* que j'ai co-réalisé avec Joseph Césarini est enfin terminé. Première copie 35 mm, étalonnée avec talent sur le " Lustre " par Alexandra Pocquet, " shootée " sur Arrilaser chez Mikros, développée et tirée par le labo Arane. Nous avons été sélectionnés pour une première présentation au festival de Locarno dans la section Cinéastes du présent.

Après un périple à travers l'Italie du Nord, je redécouvre le lac Maggiore et Locarno, la cité très tessinoise où notre collègue Renato Berta a grandi...

Le peintre Valerio Adami, que j'ai été content de retrouver, a dessiné l'affiche du festival. Il est membre du jury de la compétition internationale dont Vittorio Storaro est le président... Une rétrospective est faite au maestro italien de la photographie.

A Venise c'est le Lion, à Berlin c'est l'Ours, à Locarno c'est le Léopard qui est le symbole du festival. La couleur jaune tachetée a donc envahit la ville. Tentures, décoration de vitrines de bijouterie, de supermarché, de pompe à essence, de bars, menus de restaurant, serviettes en papier, T-shirts, gourmets, bandanas, colliers sont tous confectionnés en imprimé léopard.

Le sac offert aux festivaliers est aux couleurs locales bien sûr, donc j'ai porté ma peau léopard pendant trois jours.

Association Française  
des directeurs de  
la photographie  
Cinématographique

Membre fondateur  
de la fédération  
européenne IMAGO



# festivals

Rétrospectives et hommages ont lieu tous les soirs sur la Piazza Grande, sept mille spectateurs assistent à des projections en plein air.

Déjeuner : Risotto aux porcini au côté du très célèbre producteur Jeremy Thomas : mégot aux lèvres, lunettes noires, il m'a séduit par son look de " Parrain " old style !!! Une race en voie de disparition.

Mercredi 10 août. 18 h 15 – Salle Fevi

C'est un gymnase, où plutôt une salle polyvalente aménagée en méga salle de projection, pouvant contenir jusqu'à trois mille cinq cents spectateurs.

Les sièges sont posés sur un plan incliné pour que la vision de l'écran soit possible jusqu'au fond de la salle. Au-dessus des derniers gradins, la cabine de projection très bien équipée. Les parois sont tapissées de tentures noires épaisses – pas de peau léopard heureusement !!! Des enceintes acoustiques sont suspendues tous les deux mètres de chaque côté. L'écran, de dimension correcte pour une salle standard, devient un élément du décor lorsque vous êtes au fond du gymnase.

Présenter notre film, dont le sujet est la relation entre deux hommes enfermés dans une cellule de prison de 9 m<sup>2</sup>, dans un tel espace était une gageure.

Afin d'avoir un point de vue d'ensemble, une vision distancée, je décide de m'installer sous le faisceau du projecteur au dernier rang. Je voyais l'image au fond d'un parterre de nuques, le public et l'écran faisaient un tout dans cet espace insolite, je pensais à la magie de la projection du cinématographe Lumière. Je ressentais les respirations, les rumeurs, les vibrations, les rires, les silences, l'émotion de l'audience. La salle obscure de projection demeure notre référence cinématographique. Lorsque la finalité filmique d'une œuvre est destinée aux salles de cinéma, le film doit être impérativement visionné et jugé sur un écran de projection cinématographique. Il est hélas trop courant aujourd'hui, que la K7 VHS visionnée entre deux coups de fil dans un bureau, soit le critère de jugement d'un film.

Cette première projection cinématographique m'a récompensé de notre ténacité.

Vendredi 12 août 16 h – Cinéma Otello Ascona

La salle de cinéma du centre d'une petite bourgade très helvétique : Ascona. Situé à 10 minutes de Locarno.

Troisième projection du film. Fauteuils de velours, style années cinquante, restaurée et moelleuse, la salle est au trois-quarts pleine. Je choisis, cette fois, de m'asseoir au centre, je suis confortablement installé. Les spectateurs m'entourent. La lumière s'éteint lentement.

Un couple parfait  
*de Nobuhiro Suwa,*  
*photographié par*  
*Caroline Champetier*  
*s'est vu décerner*  
*le Prix spécial du jury*  
*du festival de Locarno.*

Générique. Silence. Le film commence. Tout de suite je note :

Le niveau sonore est maintenant à sa juste valeur, l'image à sa juste taille : je suis dans une vraie salle de cinéma... L'impact dramatique de certaines séquences prend toute sa résonance. Le confort de la salle de vision, la qualité de la projection, l'écoute, sont donc des éléments essentiels de la chaîne, nous le savons, mais je crois que plus que jamais il faut être vigilant. Ces mégas espaces de vision aux technologies sophistiquées font perdre parfois au cinéma sa dimension sensuelle et humaine.

On vient de m'apprendre que la méga salle du Gaumont Italie a fermé ses portes. Comment interpréter cet événement ?

Peu importe tant qu'il restera encore des salles aux dimensions humaines qui programment des films hors normes, des films non formatés, des films libres. Je vous présenterai donc, courant de l'automne en avant-première, dans une salle qui n'est pas encore déterminée, le film *9 m<sup>2</sup> pour deux* qui sortira sur les écrans début 2006.

#### ► **Lussas** par Jimmy Glasberg

Après Locarno, comme je le fais tous les ans, je suis allé faire un tour à Lussas, chez mes voisins de l'Ardèche, Les bistrots et la clientèle festivaliers sont toujours au rendez-vous. La cloche de l'église rythme la journée et les projections. Une semaine pour voir des documentaires de toutes sortes de toutes natures. Des colloques, des séminaires, des rencontres entrecoupés de coups à boire avec d'autres passionnés du genre.

#### Le vendredi 19 août 14 h

*Hadja Moï*: Auteur réalisateur filmeur : Laurent Chevallier.

Laurent a été un compagnon de route. Il m'a assisté à la caméra à ses débuts. Depuis, il a fait son chemin, un brillant parcours de réalisateur caméraman, c'est un documentariste reconnu.

Laurent est un authentique filmeur : un homme à la caméra.

Aujourd'hui, il présente, en avant-première, un film personnel, un film qui lui tient à cœur. Le portrait d'une vieille femme africaine. Ce personnage haut en couleur qui a élevé son épouse native de Conakry est le fil conducteur du film. Laurent a fait plusieurs voyages étalés sur deux années pour tourner les diverses séquences du film. Magnifique moment lorsqu'il présente ces deux jeunes enfants métis à leur grand-mère. Ce film est donc un regard sur sa propre famille africaine. Filmé au plus près avec sensibilité et discrétion, il faut noter la mise en scène et la mise en image. Une caméra actrice et complice, un

#### *Le 26<sup>ème</sup> festival*

#### *Manaki Brothers*

*qui se déroulera du 20 au 25 septembre 2005 à Bitola (Macédoine), remettra à Vittorio Storaro, en sa présence, un prix pour l'ensemble de sa carrière.*

*Cette année marquera aussi la création d'une nouvelle section appelée Balkanika à l'occasion des cent ans du film d'art dans les Balkans et regroupera une sélection de longs métrages d'anthologie représentatifs de la cinématographie balkane.*

style de photographie simple et juste participent pleinement à une authentique émotion. Des scènes de vie, des rituels deviennent universels par leur humanité et leur sincérité. Un film dans la lignée de Flaherty.

Projeté en vidéo numérique sur grand écran dans une salle comble, il a été longuement applaudi. Franc succès.

Bravo Laurent !!!

## ► Films " AFC " présents à la 62<sup>ème</sup> " Biennale Cinema " de Venise

### En compétition internationale :

*Gabrielle* de Patrice Chéreau, photographié par Eric Gautier

*Les Amants réguliers* de Philippe Garrel, photographié par William Lubtchansky

*Vers le Sud* de Laurent Cantet, photographié par Pierre Milon

### Hors compétition :

*Le Parfum de la dame en noir* de Bruno Podalydès, photographié par Christophe Beaucarne

*Backstage* d'Emmanuelle Bercot, photographié par Agnès Godard

*La vida secreta de las palabras* d'Isabelle Coixet, photographié par Jean-Claude Larrieu

### Dans la section " Orizzonti (Horizons) " :

*Carmen* de Jean-Pierre Limosin, photographié par Caroline Champetier

## ► Films " AFC " présents au 30<sup>ème</sup> Festival international du film de Toronto

*Free Zone* d'Amos Gitai, photographié par Renato Berta et Laurent Brunet

*Un couple parfait* de Nobuhiro Suwa, photographié par Caroline Champetier

*Va, vis et deviens* de Radu Mihailean, photographié par Rémy Chevrin

*L'Enfer* de Danis Tanovic, photographié par Laurent Dailland

*Backstage* d'Emmanuelle Bercot, photographié par Agnès Godard

*Le Temps qui reste* de François Ozon, photographié par Jeanne Lapoirie

*A Perfect Day* de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, photographié par Jeanne Lapoirie

*Paradise Now* d'Hany Abu-Assad, photographié par Antoine Héberlé

*Entre ses mains* d'Anne Fontaine, photographié par Denis Lenoir

*Les Amants réguliers* de Philippe Garrel, photographié par William Lubtchansky

*Vers le Sud* de Laurent Cantet, photographié par Pierre Milon

.....

*Films " AFC " présents au  
53<sup>ème</sup> Festival international  
du film de  
Donostia-San Sebastian  
L'Enfer de Danis Tanovic,  
photographié par  
Laurent Dailland.  
Entre ses mains  
d'Anne Fontaine,  
photographié par  
Denis Lenoir.  
Il est bon de souligner que  
le festival de Saint-  
Sébastien est l'un des  
rares festivals  
internationaux de cinéma  
à décerner un prix de la  
meilleure photographie.*

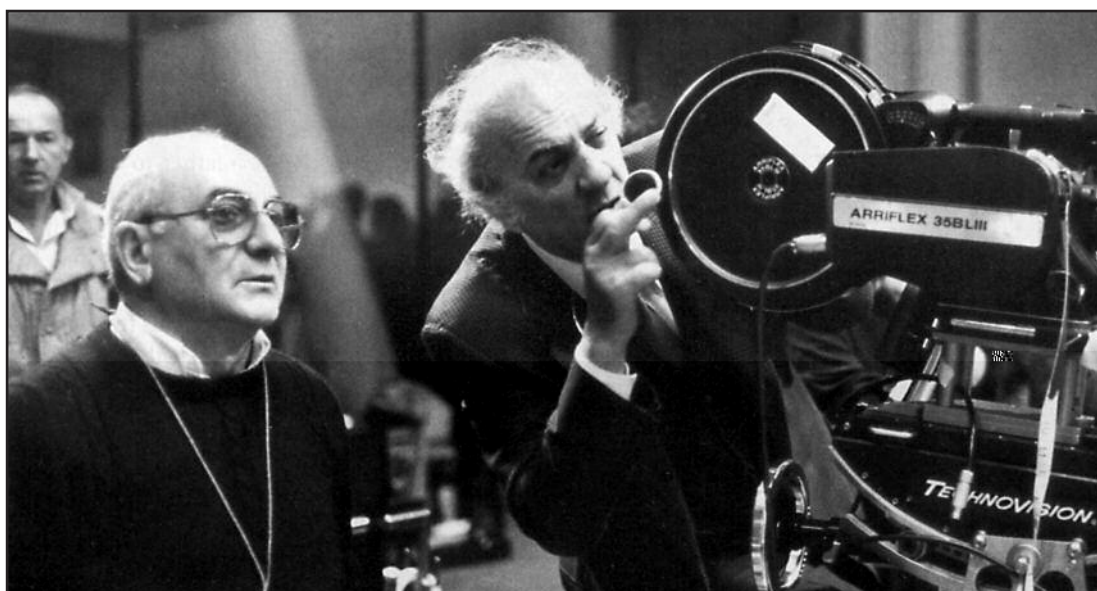
► **Le directeur de la photographie italien Tonino Delli Colli est mort** mercredi 17 août à Rome à l'âge de 81 ans.

► **Tonino Delli Colli** par *Marc Salomon*

« Je me suis toujours fié davantage à l'intuition qu'à la technique. »

(Tonino Delli Colli)

Avec Tonino Delli Colli disparaît un des plus prestigieux opérateurs italiens d'après-guerre, aussi éclectique que prolifique, puisqu'au travers d'une carrière impressionnante qui recouvre un demi-siècle de cinéma avec près de 150 films, se côtoient des réalisateurs aussi différents que Mario Monicelli, Dino Risi, Pier Paolo Pasolini, Sergio Leone, Louis Malle, Marco Ferreri, Federico Fellini, Jean-Jacques Annaud et Roman Polanski.



Tonino Delli Colli et Federico Fellini, dans *l'American Cinematographer* de mars 2005

Né le 20 novembre 1923 à Rome, il débuta dès l'âge de 15 ans à Cinecittà comme assistant opérateur avec Ubaldo Arata, Anchise Brizzi et Mario Albertelli.

Chef opérateur à 21 ans (*Finalmente sì*), il signera la photographie d'une bonne cinquantaine de films avant sa rencontre déterminante avec Pasolini en 1961. Entre comédies légères et mélodrames, films en costumes et coproductions internationales, Delli Colli tourne le premier film italien selon le procédé Ferraniacolor en 1952 (*Totò a colori*) avant de bifurquer vers un cinéma d'auteur plus exigeant où pourra s'épanouir un talent toujours renouvelé et anticonformiste. Loin des discours conceptuels un tantinet prétentieux de

*Vous trouverez en annexe de cette Lettre une filmographie abrégée de Tonino Delli Colli dressée par Marc Salomon.*

certain sur la lumière, Delli Colli déclarait plus modestement : « Tout ce que je sais, c'est que le premier projecteur que l'on place est déterminant. De lui dépendent tous les autres. Si l'on se trompe sur cette première lumière, c'est toute la séquence qui est foireuse. »

Alors qu'un contrat signé dans les années 1950 avec les producteurs Carlo Ponti et Dino De Laurentiis lui garantit cinq films par an, Delli Colli, désireux de changer de registre, provoque la rencontre avec Pasolini et accepte un salaire inférieur, « Je crois que c'est le destin car ce jour a complètement changé ma carrière » déclare-t-il dans l'*American Cinematographer*.

« Dans *Accatone*, Tonino Delli Colli, qui venait d'un cinéma de très grande qualité mais plus commercial (la comédie italienne, des films qui ont eu beaucoup de succès, mais peut-être moins raffinés du point de vue de la photographie), a changé avec Pasolini » déclarait son confrère et compatriote Giuseppe Lanci. « A partir de là, il n'a fait que des films extrêmement

intéressants au niveau de la photographie. Donc cela signifie que la rencontre avec une personnalité comme Pasolini [...] a provoqué chez un individu sensible comme Tonino une étincelle ».

Encouragé par Pasolini, il expérimente différents traitements de la pellicule N&B Ferrania P 30 : éclat des blancs et contrastes heurtés obtenus par filtrage et contretypage de la pellicule pour *Accatone* ; images grises mais jamais ternes,



Pier Paolo Pasolini et Tonino Delli Colli, Photo qui, recadrée, illustre la double page consacrée à Tonino dans *Making Pictures : A Century of European Cinematography*, le livre " Imago "

visages et paysages qui se détachent dans des valeurs de gris très proches d'où semble sourdre la lumière dans *L'Évangile selon Saint Matthieu*. L'utilisation fréquente de la caméra à la main (Arri II C) et des effets de zoom (35-140 mm Angénieux) paraissent alors bien peu orthodoxes, mais se fondent dans un montage d'une rare fluidité (de façon plus convaincante que chez Rossellini ou Visconti...).

Avec Sergio Leone, il renouvellera (à la suite de Massimo Dallamano) l'esthétique du western : compositions originales en Scope, teint cuivré et luisant des peaux (très beau travail sur les visages burinés par le soleil), tons chauds et ocres de la photographie qui inspireront les Américains via Clint

Eastwood et son opérateur Bruce Surtees jusqu'à Dante Spinotti (*Mort ou vif* de Sam Raïmi en 1994).

S'il n'a jamais imposé un style – « réfractaire à tout effet de style prévisible » comme l'écrit John Bailey dans l'*American Cinematographer* – on a cependant souvent loué à juste raison la qualité de ses prises de vues en extérieur dont il disait lui-même : « J'ai une méthode pour tourner en extérieur mais je ne vous le dirai pas » ! Il fut primé à six reprises dans son pays par un Nastro d'Argento, rejoignant ainsi le palmarès de Gianni Di Venanzo. On notera encore qu'il interprète son propre rôle dans *Intervista* de Fellini et que, tout au long de sa carrière, il a contribué à former des opérateurs comme Pallottini, Ruzzolini, Franco Delli Colli et Franco Di Giacomo...

On pourra relire l'hommage que venait de lui rendre l'*American Cinematographer* dans son numéro de mars 2005 (*A Lifetime Through the Lens*), ainsi que les articles consacrés au *Nom de la rose* (octobre 1986) et à *La Jeune fille et la mort* (avril 1996). On trouvera aussi un entretien avec Delli Colli dans le numéro d'août 2003 de *Film&TV Kameramann* ainsi que dans l'ouvrage de S. Consiglio & F. Ferzetti, *La bottega della luce* édité en 1983.

► **Tonino Delli Colli**, par Jean-Hugues Oppel

Jean-Hugues Oppel, aujourd'hui romancier, fut l'assistant opérateur de Tonino Delli Colli sur, entre autres, *La Jeune fille et la mort* de Roman Polanski.

Petit par la taille mais grand par le talent. Je sais, la formule est facile pour parler de Tonino Delli Colli, le seul directeur de la photographie que j'ai connu qui tenait pile poil debout sous l'objectif d'une Panaflex Platinum réglée à hauteur de regard d'actrice (Sigourney Weaver, ça aide, il est vrai), et mesurait la lumière en intérieurs comme à l'extérieur avec la toute petite Sekonic aussi appelée Norwood, si mes souvenirs sont bons. Excusez l'ancien pointeur qui ne fait plus que l'écrivain depuis une dizaine d'années ; je crois me rappeler que c'était le modèle L quelque chose 98.

Mais quelle lumière, bon sang ! Les cinéphiles se rappelleront cette longue nuit oppressante de *La Jeune fille et la mort* de Roman Polanski – panne d'électricité due à la tempête dès la page 3 (séquence 4/1) du scénario ; le courant ne reviendra qu'à la page 92 (séquence 77/6) – « Ma ! Pourquoi ils n'ont pas de groupe électrogène !? » râla Tonino pendant tout le tournage, sans



Jean-Jacques Bouhon et Tonino Delli Colli  
vus par Marc Salomon  
(Paris, septembre 2002)

# in memoriam

*François Catonné,  
qui a été l'assistant de  
Tonino sur Lacombe  
Lucien, nous fera part de  
son témoignage dans la  
prochaine Lettre.*

cesser de faire des merveilles avec de simples Mizard autour d'une lampe à pétrole), mais aussi du somptueux *Il était une fois l'Amérique* de Sergio Leone, le vieux complice de toujours, et des images glacées autant que glaçantes du *Salo* de Pasolini – j'en passe, la liste est longue : le CV de Tonino Delli Colli est épais comme un annuaire départemental ! Et voilà qu'il faut dire « était »... Personne n'est éternel. Je ne sais pas si Tonino est parti avant son heure, mais je crois pouvoir affirmer que sa vie a été riche, et qu'il nous a fait partager une bonne partie de cette richesse par écran interposé. Il était drôle, il était sérieux, il était juste tout en sachant être de mauvaise foi avec un culot extraordinaire, il savait trépigner comme seuls les Italiens savent le faire ; j'entendrai toujours cette voix à l'accent inimitable qui m'appelait « Yan-Yougue » (la prononciation de mon prénom a toujours été un problème pour tous mes camarades de plateau non francophones), et il y avait dans son œil malicieux toutes les lumières du monde, dont celle de l'humanité la plus profonde. Personne n'est éternel, donc. Mais les artistes ont un privilège sur les autres mortels: ils survivent à jamais à travers leur art. Tonino Delli Colli était un grand artiste.

# ça et là

## ► La Cinémathèque française rouvre ses portes le 28 septembre avec Renoir/Renoir

Événement d'ouverture, l'exposition Renoir/Renoir révélera à l'aide de peintures, d'extraits de films, de documents d'archives, les liens qui unissent l'œuvre de Pierre-Auguste et de Jean Renoir. Près de 40 tableaux de Pierre-Auguste Renoir seront exposés. Réalisée en partenariat avec le Musée d'Orsay, en collaboration avec la BiFi, cette exposition présentera, en parallèle, la rétrospective intégrale des films de Jean Renoir, accompagnée de rencontres, débats et lectures.

## ► Vers un nouveau rayonnement par Serge Toubiana, directeur de la Cinémathèque française

[...] Le cinéma ne fonctionne qu'à la lumière et à l'électricité. Ne faut-il pas d'abord " faire le noir " afin que les images jaillissent ?

La Cinémathèque française offre à voir et révèle des trésors depuis sa création. [...] Parce que la lumière constitue un mode d'accès privilégié au cinéma, nous avons décidé de rendre régulièrement hommage aux grands directeurs de la

**ARP**  
Claude Zidi devient  
Président.  
Président d'honneur :  
Claude Berri.  
Vice-présidents : Pierre  
Jolivet, Jean Marboeuf,  
Claude Miller.



photographie. De même, nous fêterons nos 70 ans d'existence avec une grande exposition consacrée en 2006 à l'Expressionnisme allemand, courant esthétique majeur qui a magnifié toute la complexité, la magie, le secret et l'extraordinaire sophistication de la lumière. [...] La Cinémathèque française est elle aussi indéniablement sur la voie d'un nouveau rayonnement. [...]

(Extrait d'un publi-article dans un supplément EDF du Monde du 9 juillet 2005)

### ► Le pôle image d'Ile-de-France sélectionné par le gouvernement

Le pôle Image, multimédia et vie numérique (IMVN), soutenu par la Région Ile-de-France, a été sélectionné par le gouvernement dans le cadre des pôles de compétitivité porteurs à l'international. Le soutien de l'état, qui doit encore être déterminé, sera abondé par la région et les départements concernés.

La Cité du cinéma de Luc Besson fait partie des projets phares du pôle IMVN aux côtés de la plateforme HD3D, qui consiste à développer des outils permettant aux sociétés d'effets spéciaux et d'animation de travailler en commun sur de gros projets internationaux. La fédération des industries techniques (Ficam) et le syndicat des producteurs d'animation (SPFA) ont réagi très favorablement à cette décision.

### ► Tati et Sylvette sont dans un bateau

« En 1950, pour le tournage des *Vacances de Monsieur Hulot*, le CNC veut que Tati engage une scripte avec carte professionnelle. Deux jours plus tard, je suis dans le bureau de Tati qui me lâche d'emblée : " Je vous préviens, je n'ai pas besoin de scripte. J'ai tous mes raccords en tête, mais, le CNC m'en impose une, donc je suis obligé de vous prendre... "

En juillet, nous partons tourner à Saint-Marc-sur-Mer. Les quinze premiers jours, il me dit à peine bonjour. Assise sur le sable, dans mon coin, je note tous mes rapports.

Puis on commence à tourner la scène où Hulot s'installe dans un canoë, pose son pot de peinture dans l'eau et commence à peindre pendant que les vagues poussent le pot et le ramènent au moment où il plonge son pinceau dedans.

L'assistant metteur en scène est à la droite de la caméra, l'accessoiriste à gauche et chacun d'entre eux, afin de suivre le rythme de la houle, tire sur un fil invisible, relié au pot de peinture. Quand M. Hulot, pour la troisième fois, veut tremper son pinceau, tout étonné, il ne voit plus son pot à



Jacques Tati et Sylvette Baudrot

Photo Les films de Mon Oncle

***La Prochaine édition du  
"Goût du Court"***

*aura lieu le samedi 1<sup>er</sup>  
octobre 2005 au Cinéma  
Le Balzac de 10h à 13 h,  
matinée au cours de  
laquelle sera projeté, entre  
autres, Le Temps des  
cerises de Jean-Julien  
Chervier, photographié  
par Jean-Jacques Bouhon  
Renseignements :  
[www.cinemabalzac.com](http://www.cinemabalzac.com)*

***Les films des frères Lumière***

*des Archives françaises du  
film du CNC inscrits au  
Registre Mémoire du  
Monde de l'Unesco.  
Le directeur général de  
l'Unesco, Koïchiro  
Matsuura, a approuvé  
l'inscription au Registre  
Mémoire du Monde des  
1 405 films Lumière  
originaux produits par les  
pionniers du cinéma,  
principalement entre  
1896 et 1900.*

gauche, comme prévu. Il se lève. Et constate qu'il est à droite... On le répète plusieurs fois, ça marche. Le tournage commence...

Première prise, le pot de peinture se renverse... Coupez ! Deuxième, l'assistant tire trop vite sur le fil... Coupez ! Troisième, l'accessoiriste oublie de tirer sur le fil... Coupez ! Jusqu'à la dix-neuvième prise où j'annonce qu'il va falloir recharger le magasin de pellicule. Que n'ai-je dit là ? Tati se lève furieux. " Vous êtes des incapables. Dix-neuf prises et pas une seule n'est bonne ! " Le chef opérateur lui signale qu'il est possible de réaliser la scène en deux fois, avec des plans de coupe de sa main et de son corps. Pas question. Dans les films de Tati, il n'y a pas de gros plans, il ne veut que des plans en pied. L'autre solution consiste à placer la caméra de l'autre côté du canoë et à filmer la fin de la scène puisque quelques-uns des débuts sont bons. Tati rétorque : " On ne va quand même pas tirer les dix-neuf prises pour connaître les bonnes ! " Le chef op' se tourne alors vers moi : " Peut-être que la scripte les a notées. " Tati, d'un seul coup, réalise ma présence : " Vous avez noté les bonnes prises ? " – Oui, il y en a trois, la 4, la 8 et la 12. – " Vous en êtes sûre ? " Ces trois-là ont été tirées...

Il avait compris à quoi servait une scripte. »

*Propos de Sylvette Baudrot recueillis par Yann Plougastel, Le Monde 2 n°72 du 2 au 6 juillet 2005.*

► **Louis Lumière investit dans une plateforme numérique**

Le 23 juin 2005, l'École nationale supérieure Louis-Lumière a signé avec le Conseil général de la Seine-Saint-Denis une convention de partenariat lui permettant de recevoir une subvention de 45 000 euros, afin de permettre à l'école de mettre en place les premiers éléments de sa plateforme de cinéma numérique haute définition au budget total estimé à 2 millions d'euros.

Ce soutien portera en 2005 sur l'acquisition par l'ENS Louis-Lumière de matériel dédié aux effets spéciaux (station de traitement des images, logiciels et progiciels), et l'équipement de la salle de projection.

L'école espère ainsi disposer d'une chaîne numérique complète, de la captation à la diffusion, fin 2006.

Lorsqu'elle sera totalement opérationnelle, la plateforme de cinéma numérique haute définition de Louis Lumière servira aussi bien pour la formation initiale et continue que pour la recherche. En effet, l'ENS Louis-Lumière est impliquée dans le pôle de compétitivité " Image, multimédia et vie numérique " mis en place par la région Ile-de-France et soutenu activement par le département de Seine-Saint-Denis. (*Patrick Caradec, le film français, 1<sup>er</sup> juillet 2005*)

## ► Hollywood et le Cinéma en 3D-Relief

A partir de juin 2007, le cinéma américain, portés par les barons d'Hollywood, prépare une diffusion massive et mondiale de longs métrages en 3D-Relief, projetés en numérique 2K. Grâce à une nouvelle technologie de mise en 3D-Relief à partir d'un film 2D, Georges Lucas et Peter Jackson ont annoncé, lors du salon ShoWest, en mars 2005, qu'ils se préparent à ressortir en trois dimensions les 6 épisodes de *Star Wars* et les 3 volets du *Seigneur des anneaux* à la cadence d'un par an. Georges Lucas a également indiqué qu'il tente de convaincre Steven Spielberg de tourner le quatrième épisode d'*Indiana Jones* en 3D-Relief. James Cameron prépare avec la Fox : *Battle Angel*, une trilogie en Relief 3D, inspirés d'une manga japonaise, filmée avec deux caméras HD mises au point en partenariat avec Sony, Fujinon et Panavision. Cameron a aussi fait précédemment des annonces concernant trois longs métrages qu'il produira en 3D mais ne réalisera pas : *Godspeed* un film de SF avec Harrison Ford, *Ghosts of Vesuvius*, une fiction sur la chute de Pompeï et *The Fantastic Voyage*. La Paramount prépare *Voyage au centre de la terre* en 3D avec un réalisateur européen. Robert Zemeckis, après l'incroyable succès de la version Imax 3D de son long métrage de synthèse : *Polar Express*, prépare *Beowulf* en relief ainsi qu'un autre projet secret de film 3D. Rappelons qu'en novembre 2004 *Polar Express*, produit par Warner, a bénéficié, en plus d'une distribution classique 35 mm sur 5 500 écrans, d'une distribution en relief dans 72 salles Imax. En 11 semaines, avec seulement 1,3% du parc de salles, la version relief a rapporté 16 % des recettes. Les recettes d'une salle 3D ont été 13 fois supérieures à une salle de cinéma 2D ! La diffusion en salle est prévue en projection numérique DLP 2K à l'aide d'un seul projecteur auquel on adjoint un serveur numérique double flux. Il faudra également changer l'écran blanc pour un écran argenté et le public portera des lunettes polarisées. Ce lobby du cinéma relief s'active au coté de Texas Instruments et Christie pour qu'en juin 2007, aux USA, un parc de 1 000 à 3 000 salles 3D, puisse accueillir en grande pompe, le lancement du premier épisode de *Star Wars*, remasterisé en relief, pour fêter le trentième anniversaire de sa sortie. Cependant, fort de l'exemple du *Polar Express*, Walt Disney a décidé de ne pas attendre 2007 et va sortir son nouveau dessin animé *Chicken Little* en 3D-Relief le 4 novembre 2005. Pour cette occasion, 100 cinémas américains seront équipés en projection numérique 3D en partenariat avec Dolby Laboratories. Nul doute que les futurs films d'animations que préparent Pixar, Dreamworks, PDI, Warner et Fox, sauront rapidement étendre ce réseau de

### Les studios de cinéma d'Hollywood

*se sont mis d'accord sur une norme commune pour la projection numérique de films en salles, ce qui pourrait signer à terme la fin de la pellicule 35 mm, a annoncé mercredi 27 juillet Digital Cinema Initiatives (DCI), une filiale commune des principaux studios. Reste aux studios et aux exploitants à se mettre d'accord sur le financement de l'équipement des salles en projecteurs numériques (AFP, Le Monde du 3 juillet 2005).*

*L'ICG de juin 2005 présente  
l'Arri X Ceramic 250  
et le LitePanels 1'x1'*

*L'Arri X 250 céramique  
est équipé d'une lampe à  
décharge et à culot  
céramique de 250 W  
fabriquée par Philips et  
fournissant une lumière  
tungstène de 3 200 K.  
Ce projecteur d'ambiance  
est d'une intensité  
lumineuse équivalente à  
celle d'une lampe halogène  
de 1 000 W.*

*Bien que descendant en  
ligne directe des  
projecteurs de la série Arri  
X, il comprend un ballast et  
un allumage incorporés.  
Il s'utilise dans des  
situations exigeant  
le maximum de lumière  
avec le minimum d'espace.*

*Le LitePanels 1'x1'  
présente un nouveau  
concept dans l'éclairage  
avec des LED.  
Les utilisateurs peuvent  
choisir n'importe quelle  
température de couleur du  
tungstène à la lumière  
du jour. Le faisceau s'ajuste  
de 12° à 90°. Un variateur  
de puissance permet une  
gamme allant de 0 à 100 %  
sans altération de couleur.  
Dimensions :  
30,5 x 30,5 x 6,1 cm (LHP)  
Alimentation : 10-18 V.*

salles 3D au reste du monde. Comment doit réagir le cinéma français face à ces annonces et quelles stratégies envisager ? Les producteurs, les réalisateurs et les techniciens du film français sont-ils prêts à relever ce défi, et de quels outils disposent-ils ? Comment préparer l'ouverture d'un réseau de salles 3D capable de soutenir les futures productions relief françaises ? (*Christophe Brossier*)

*Binocle, le 28 juin 2005*

► **A découvrir** dans l'*American Cinematographer* d'août 2005, un article de Jay Holben faisant état de l'arrivée de trois nouveaux projecteurs fabriqués par Mole-Richardson : un 12-18 kW HMI Fresnel, un 1,2 kW PAR HMI et un 5 kW PAR tungstène :

### 12-18 kW HMI Fresnel

Rappelant le 225 Litewate Brute Arc, ce projecteur est équipé d'une lentille Fresnel (à la sculpture très resserrée) en borosilicate de 24 pouces couplée d'un réflecteur en aluminium de 16 pouces. Notons la facilité d'utilisation des pattes de fixation qui peuvent se positionner à 45° ou 90°. Cependant, la principale innovation reste le système de ventilation. Pour cela Mole a isolé le circuit d'allumage de la carrosserie, en le plaçant plus bas et en l'équipant de ventilateurs très efficaces. Le projecteur dont la tête pèse 68 kg fonctionne avec le ballast standard 12-18 kW.

### 1,2 kW HMI Par

Un peu plus volumineux que les 1,2 kW habituels, ce projecteur n'a pas les qualités d'isolation du 12-18 kW. Impossible de le manipuler sans gants au bout de 20 minutes. Un réflecteur parabolique offre une surface réfléchissante de 96"² (environ 625 cm²). Équivalent au 2,5-4K HMI Par, type 6641, il est compatible avec tous les accessoires 10,125 pouces existants.

### 5 kW Tungsten Par

Bien qu'équivalant au 2,5/4 K HMI Par, ce projecteur utilise une source incandescente de 5 kW spécialement fabriquée par General Electric et ne pèse que 11 kg. Il est compatible avec tous les accessoires 13 pouces existants. Il ne peut, néanmoins rivaliser avec le 4 kW HMI et s'apparente davantage au Mole baby 10 kW. En revanche, le système de ventilation est très performant.

.....

► **Entretien avec Eduardo Serra, par Diane Baratier**

J'ai rencontré Eduardo Serra aux soirées organisées par l'AFC. L'entendre parler de son travail m'a passionné car, à travers lui, je découvrais un cinéma inconnu. J'ai toujours aimé écouter les autres me raconter leurs expériences. Il n'y a pas une manière de travailler ou de faire des films, il y en a une multitude. Et plus on s'intéresse aux expériences des autres, plus nos différences nous enrichissent.

*Diane Baratier : En ce moment, tu travailles avec Claude Chabrol, combien de films as-tu tourné avec lui ?*

*Eduardo Serra :* Je crois que c'est le cinquième.

*Votre collaboration évolue-t-elle au fil des films ?*

*E. S. :* Très légèrement, Chabrol ce n'est pas la répétition, mais c'est un cadre très strict. La seule évolution, c'est une confiance qui s'est établie dès le début de notre collaboration. Pour lui, l'essentiel, qu'il ne dira jamais, est que la lumière ne constitue pas un poids. Je pense qu'il aime beaucoup travailler avec moi car je lui fiche une



Florent Bazin et Eduardo Serra  
(Les photographies illustrant cet entretien  
sont de Diane Baratier)

paix royale. Je me débrouille pour lui demander très rarement comment va être filmé l'ensemble de la scène parce qu'il déteste donner des renseignements à l'avance. C'est vraiment plan après plan. Il n'y a pas de découpage public mais il en a un en tête, susceptible de varier.

Par exemple, je me souviendrai toujours d'un acteur qui demandait s'il pouvait reprendre deux phrases plus tôt dans un dialogue pour se lancer. Et bien non, le plan commence à cette phrase-là et pas avant. Il a son montage en tête au moment du tournage et il ne couvre pas les deux axes.

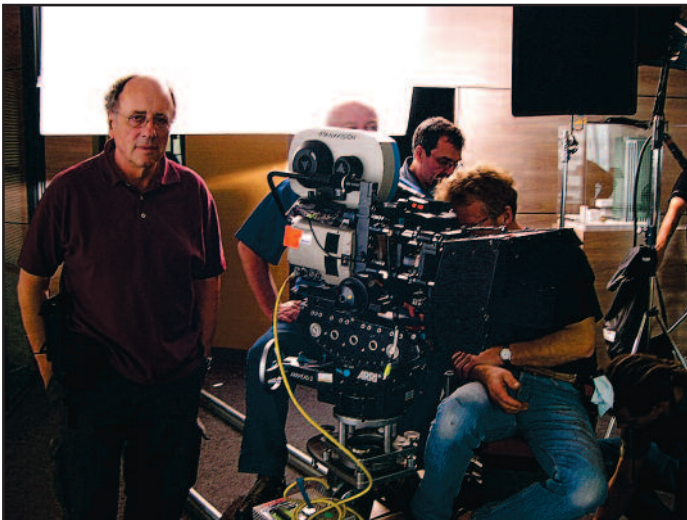
Si je sens venir le piège, je lui demande comment il pense tourner le reste de la scène, mais cela se produit rarement. Je sais que pour lui l'essentiel, c'est qu'on ne l'embête pas, la photo ne l'intéresse pas.

J'ai eu récemment avec Chabrol une discussion à propos de Renoir et de la photo de ses films. On ne peut pas trop comparer Renoir et Chabrol mais dans les deux cas, la photo ne doit pas venir se mêler à l'histoire. Il faut que la photo soit discrète, propre si possible. Si elle peut apporter quelque chose au film tant

mieux, mais il ne faut surtout pas qu'elle se voie. Elle n'est pas un outil. Il ne faut pas qu'elle puisse être un filtre pour le spectateur. La méthode de travail de Claude Chabrol est tellement subtile. C'est vraiment entre l'objectif 25 et 27, si c'est le 25 ce n'est pas le 27. De toute façon, Chabrol ne dépasse jamais le 50, s'il le sort c'est pour un insert, une fois par film. Il peut y avoir des mouvements d'appareil qui sont parfois des mouvements entre 50 centimètres et un mètre. C'est toujours d'une précision de position au centimètre près.

En général, il y a plusieurs personnes dans le champ. L'acteur n'est jamais isolé. Il a sa manière de cadrer laissant toujours beaucoup d'air au-dessus de la tête. C'est une obligation.

Tout cela a un côté fossile intéressant. Et c'est vrai qu'une photo forte le dérangerait. Pour de nombreux réalisateurs, la photo est un élément de la narration ou un élément de la construction dramatique, mais pas pour Chabrol. Avant tout, la



Equipe chabrolienne

photo ne doit pas se voir, ne doit pas interférer ni dans la fabrication, ni à l'écran. Comme pour Renoir, pour qui la photo n'était pas spécialement intéressante, sauf par exemple dans *La Règle du jeu*, dans les scènes précises, un peu reportage, de l'aéroport ou de la voiture. Mais dans les scènes d'intérieur studio, la photo est banale. C'est correct, sans plus. Il semblerait que dans *La Bête humaine*, Renoir et le père Courant aient fait une photo à la " Carné ", une image où la photo vienne au premier plan, pour voir ce que

cela donnait. Apparemment, Renoir aurait dit : « Plus jamais ça ! »

*Si je comprends bien, avec Chabrol vous commencez la journée de travail sans que tu connaisses le découpage ?*

*E.S.* : Oui. D'ailleurs, personne ne connaît le découpage, pas même son assistante, ni la scripte. Il déteste donner des renseignements. Autant il aime discuter, avoir du monde autour de lui, autant il s'énerve si on lui demande ce qu'il veut ou ce qu'il va faire dans l'heure suivante. Cependant, si, pour une raison précise, j'ai besoin de le savoir, il n'y a pas de problème, il m'explique tout, de manière claire. Chabrol veut sans doute se donner la possibilité d'évoluer en fonction de ce qui peut se passer et ne pas être coincé.

On ne sait jamais combien de plans il tournera dans la journée. Si on faisait une

photo à risque cela serait impossible.

Alors il faut savoir se limiter. C'est un exercice de modestie. Parfois, sur certains films, il y a des opportunités, il y a une séquence où l'on peut se laisser aller et donner une tonalité à l'image. Mais entre les décors tout petits qu'on ne repère pas avant de tourner, les focales toujours larges ; il faut accepter que la moitié de la photo soit déjà faite avant d'arriver sur le plateau...

En même temps, avec Chabrol, il y a une élégance dans le personnage et la manière de filmer qui est réelle. Je suis trop jeune pour avoir pu rêver de tourner avec Lubitsch, mais c'est un peu la même chose, une autre manière d'utiliser les outils narratifs de l'image. Tu plonges dans un univers personnel de l'exploitation de la cinématographie et c'est très privilégié.

*As-tu du plaisir à travailler avec lui ?*

E.S. : J'éprouve à la fois du plaisir et de la frustration. Evidemment, c'est un plaisir. Je suis arrivé dans une équipe qui est une véritable famille. La moitié des gens travaille avec Chabrol depuis au moins trente ans. La scripte est sa femme, la première assistante est sa belle-fille. Quant à ses fils, il y a toujours un qui joue comme comédien et l'autre qui compose la musique. De fait, modifier un membre de cette équipe, cela revient à initier un tremblement de terre. Donc arriver là-dedans, c'est un peu... Je pense que j'ai été choisi par le chef machino, Dutreix, qui est mort entre-temps.

D'ailleurs, il y a une jolie coïncidence dans cette rencontre : pendant longtemps Chabrol a travaillé avec Jean Rabier. Or, le chef électro de Jean Rabier était le père Atanassian et donc se retrouver avec les enfants Atanassian qui sont mes électros, je crois que cela lui plaît beaucoup. C'est un peu la famille, une famille qui a des rituels.



Et la lumière fut... Un des fils Atanassian

*Lorsque tu reçois le scénario, que fais-tu ?*

E.S. : Je travaille beaucoup moins que d'habitude. Si je vois une opportunité comme sur le film précédent *La Demoiselle d'honneur*, j'en profite. Pour ce film, il y avait clairement deux univers à définir : la normalité et la folie. Mais, sinon, il n'y a pas lieu de faire des constructions visuelles. J'en fais toujours de

très discrètes bien sûr, mais dans le film que nous tournons en ce moment par exemple, je me limite à changer de pellicules.

*Quand tu as préparé Jude, était-ce différent ?*

*E.S.* : Cela ne peut pas être plus différent. *Jude* est un film qui va de l'enfance à la mort, à un désespoir total. C'est un film d'une noirceur incroyable, avec plusieurs périodes, plusieurs lieux qui se prêtent à découper visuellement.

Sur *Jude*, j'avais fait une construction que j'avais proposée au réalisateur, elle lui avait beaucoup plu. Nous l'avons retravaillée ensemble.

Nous avons fait une construction dramatique en jouant sur la position du Key light, le contraste, la couleur, la pellicule et le traitement labo. On faisait évoluer ces paramètres en fonction du sens dramatique de la scène. On jouait sur le Key light : du contre-jour flatteur au 3/4 dos amochant Kate Winslet.

La couleur variait du doré au bleu désaturé.

La pellicule à l'époque allait de la Fuji très photogénique à la Kodak très dure ; on passait du développement normal à deux niveaux de sans blanchiment.

Pour un résultat plus appuyé, on a fait une partie de l'inter chez LTC, et une autre partie chez Eclair afin d'augmenter la progression.

Tout cela était prévu et écrit parallèlement au scénario, on avait le guide de la progression visuelle.

Sur les films américains, on a des réunions " the look of the movie meetings ".

Nous sommes quatre ou cinq et nous discutons aussi bien du choix de la matière des vêtements, que des références visuelles de chaque scène, ou de la qualité des ombres.

Comme aux Etats-Unis, le directeur de la photographie a toujours un petit bureau pendant la préparation d'un film, je remplis les murs d'images. Je m'entoure toujours d'éléments visuels.

La période de préparation d'un long métrage américain est normalement de la moitié du temps de tournage, il y a des bibliothèques de référence pour préparer le film. Je fais des schémas de constructions et j'ai à ma disposition des tonnes de livres, d'œuvres cinématographiques, et d'éléments sur ordinateur en rapport avec le projet.

*Tu veux dire des schémas de construction au sein de l'image même ou au sein de la séquence ?*



*E.S.* : Non, au sein du film globalement.

*C'est une architecture que tu construis par rapport au film ?*

*E.S.* : Oui, l'essentiel, c'est cette structure. Si j'arrive dans un décor et que cela ne colle pas avec mon idée de la construction dramatique visuelle que j'ai fait approuver, je peux renoncer à un moment de beauté. C'est avant tout la ligne narrative qui m'intéresse. Qu'est-ce que chaque personnage représente ? Qu'est-ce que veut dire chaque scène ? J'essaye d'apporter ma participation au sens et à la crédibilité du récit, c'est ce qui me guide.

*Dans La Jeune fille à la perle par exemple, es-tu resté fidèle à une structure qui correspondait au film ou as-tu essayé de travailler l'image comme une peinture ?*

*E.S.* : La première chose que j'ai dite quand j'ai rencontré l'équipe de production, c'est qu'il ne fallait pas que le spectateur puisse dire : « Chaque image est un tableau ! ». Ça c'est la première chose.

C'est vrai que pour quelqu'un qui travaille à partir de la lumière naturelle, vraie ou fausse, mais la lumière logique, avoir une opportunité pareille, c'était un rêve. C'était vraiment extraordinaire et unique, sans parler de mon intérêt pour l'histoire de l'art.

Dès le départ, j'ai construit sur trois niveaux l'image du film en fonction des trois niveaux de la maison :

Le niveau du sous-sol qui est très très chaud, très rouge, un peu l'enfer, la soute.

Le niveau du rez-de-chaussée qui est le niveau fonctionnel de la maison normale, le lieu de la vie quotidienne.

Le niveau de l'atelier est le niveau de l'idéal, c'est le lieu où la beauté du monde est détachée des contingences du monde.

Les couleurs ne sont pas les mêmes. Il y a changement de pellicules entre rez-de-chaussée et atelier, et encore une autre pellicule pour les extérieurs.

Le décor suivait scrupuleusement ce que l'on sait de l'atelier, d'après les tableaux. Donc tout cela s'emboîtait automatiquement. Il y avait moins de choses à inventer que sur d'autres films comme *Incassable*, par exemple. On connaissait l'axe lumière, on connaissait le nombre de fenêtres. J'ai fabriqué en studio la fameuse lumière du nord qui est par définition sans soleil. On sait comment elle était, le tout était de jouer avec l'incidence et la position du personnage par rapport à la fenêtre. J'avais un angle de 30°

pour choisir la place de mes sources. Ensuite, il s'agissait seulement de couper plus ou moins le mur du fond. Il n'y a pratiquement pas de lumière à l'intérieur tout au plus un poly avec une mandarine. Tout vient des fenêtres, comme la réalité.

Il ne faut pas oublier que ce qui était important à l'époque, c'était la reproduction. C'était un acquis récent. L'invention de la perspective, à la Renaissance, avait à peine cent ans, on n'en était pas encore à remettre en question la représentation. On en était à conquérir la possibilité de représenter.

*Lorsque tu prépares un film, comment te documentes-tu ?*

*E.S. :* Il n'y a pas de règle. Quand je suis en préparation, je dis de moi que je suis une éponge avec des antennes. Je me souviens très bien que pour *Le Mari de la coiffeuse*, tout s'est déclenché dans une rue de Lisbonne. J'ai trouvé la touche finale au dispositif que j'avais conçu en regardant le ciel.

*Peux-tu me raconter ce dispositif ?*

*E.S. :* Le décor en studio était une petite rue, et je ne souhaitais pas utiliser de space lights pour faire la voûte céleste, car je ne voulais aucunes ombres portées. J'avais opté pour 400 néons, mais la dernière touche, c'est en marchant dans la rue et en regardant le ciel que l'idée m'est venue. Il ne fallait pas mettre les néons au même niveau, mais les arrondir comme une voûte. Pour la scène sur la plage au début du même film, j'avais en tête des photos de Joël Meyerowicz à Cape Cod. Personne n'y pensera en voyant le film, mais moi oui. Pour *Les Ailes de la colombe*, un film de Iain Softley, nous avons travaillé sur des tableaux de peintres vénitiens du XIX<sup>ème</sup>. L'idée de départ a été de restituer Venise comme la porte de l'Orient ; à l'époque, cette ville populaire n'était pas au centre de l'Europe comme aujourd'hui, et elle n'était pas encore une ville musée. Afin de donner cette impression de doré, de chaleur, mais qu'il reste de la terre, du noir, j'ai opté pour un traitement sans blanchiment, et j'ai filtré en corail.

Je farfouille ainsi, parfois ce sont des sculptures qui peuvent être des références comme pour *Incassable*, aussi bien que des BD. C'est important non seulement pour nous-mêmes, mais aussi pour communiquer avec le réalisateur. On peut parfaitement ne pas parler de la même chose. Une image permet de savoir si on est d'accord. J'aime bien m'en entourer.

*Toi qui tournes aussi bien en France qu'aux Etats-Unis, les rapports entre le directeur de la photographie et le réalisateur sont-ils les mêmes dans ces deux pays ?*

*E.S.* : Tout est complètement différent. Les rapports ne sont pas du tout les mêmes. D'abord parce que la place de l'auteur n'a rien à voir. Le réalisateur n'est jamais l'auteur.

Aux Etats-Unis, l'auteur, c'est le scénariste. Le terme d'" auteur " ne peut s'appliquer à rien d'autre. Ils ont un respect du texte et du papier qui fait que les scénaristes sont très puissants. On ne peut pas changer une virgule du scénario ou du dialogue. Avec Robin Williams, qui improvise comme il respire, on avait l'obligation d'assurer au moins une bonne prise avec le texte exact.

Il y a des séances de réécriture permanentes entre le réalisateur, le scénariste et le producteur qui font évoluer les scènes et le dialogue. Mais tu ne peux rien faire sans l'accord du scénariste. L'auteur, c'est lui, point !

Après qui est à l'origine du film ? Qui en est le créateur ? Ce n'est jamais un réalisateur, c'est un producteur. C'est un type qui a l'idée d'acheter un livre et qui réunit une équipe. Le producteur est à l'origine du projet, il a choisi le réalisateur, le producteur est toujours sur le plateau, c'est le bras droit du réalisateur, c'est le conseiller, c'est l'autre regard. Ils ont un rapport très étroit. Jamais le producteur ne va parler à un acteur pour lui dire quoi faire ou placer la caméra, mais il est toujours là, assis à côté du réalisateur et ils discutent du sens et des choses. Le réalisateur est le premier des techniciens engagés par le producteur. Le deuxième est le chef déco, engagé plusieurs mois avant le directeur de la photographie. Ce n'est pas une question de pouvoir mais dans la mesure où ce n'est pas le réalisateur qui est tout et les autres qui ne sont rien, la donne est différente. Les chefs de poste ont des responsabilités. Ils n'ont certes pas de droits d'auteurs, mais ils ont une vraie place de collaborateurs.

*Du coup, il y a un pied d'égalité avec le réalisateur.*

*E.S.* : Non, mais effectivement dans le système traditionnel américain le chef opérateur avait beaucoup plus de pouvoir que le réalisateur.

Tu vas me dire Spielberg, Pollack, Eastwood sont des auteurs ! Oui, mais parce que leur capacité d'auteur est attachée au fait qu'ils sont producteurs et non pas au fait qu'ils sont réalisateurs.



Eduardo Serra au travail

# entretien

Pollack et Spielberg, par exemple, produisent des films qu'ils ne réalisent pas, mais ce n'est pas en donnant seulement un chèque ! Ils produisent en aidant, ils sont à l'origine de l'idée. Ils la font réaliser par quelqu'un d'autre mais ils apportent leurs exigences et leur point de vue. Le créateur du film n'est jamais un réalisateur, c'est un producteur.

Ce système n'a rien à voir avec l'organigramme français.

Pourtant il fonctionne. Je ne comprends pas qu'on puisse ignorer qu'il y ait des rapports différents dans d'autres pays. Cela fait quand même presque cent ans que c'est ainsi et l'on devrait maintenant le savoir. Je pense qu'il y a une sorte d'impérialisme culturel français à refuser de voir ces différences.

# nos écoles

► **Vingt nouveaux jeunes professionnels de l'image**, formés dans les Ecoles nationales supérieures Louis-Lumière et La Fémis, ont obtenu leur diplôme en juin dernier. N'hésitez pas à prendre contact avec eux à l'occasion de vos prochains tournages.

## Diplômés de l'ENS Louis-Lumière

Leila Bergougoux :	06 73 95 92 33	leila.bergougoux@caramail.com
David Chambille :	06 11 68 98 75	david.chambille@wanadoo.fr
Claire Dabry :	06 64 78 37 54	clairedabry@hotmail.com
Grégoire de Calignon :	06 60 60 23 72	calignon@voilà.fr
Alan Guichaoua :	06 82 06 59 31	alanguichaou@hotmail.com
Eléonore Huisse :	06 64 20 86 92	leothefive@hotmail.com
Armand Lanchon Hugo :	06 14 78 48 46	hugo.boris@caramail.com
Nicolas Leclerc :	06 62 11 74 79	nico_leclerc@hotmail.com
Aurélien Lévêque :	06 64 26 56 09	aurelien.leveque1@caramail.com
Olivier Morvan :	06 88 07 85 05	olimorvan@aol.com
Gisèle Pape :	06 83 61 56 15	gisou@no-log.org
Jean-Baptiste Pœuf :	06 32 95 86 05	jean_baptiste_poeuf@yahoo.com
Nicolas Roche :	06 74 28 04 47	roche.nicolas2@caramail.com
Clément Ybert :	06 74 19 59 78	c.ybert@caramail.com

## Diplômés de l'ENSMIS La fémis

Samuel Collardey :	06 81 50 69 62	scollardey@libertysurf.fr
--------------------	----------------	---------------------------

### Lundi 26 septembre à 19h30

*sera projeté à La Femis*

#### Presque frères

*de Lucia Murat (sortie nationale décembre 2005).*

*Le film sera suivi d'un débat en présence de trois membres de Nos do*

*Cinema, école de cinema pour les favelas de Rio fondée par les acteurs de La Cité de Dieu et qui a participé à la réalisation du film. Réservation impérative par courriel à : liane@nosdocinema.org*

[www.nosdocinema.org](http://www.nosdocinema.org)

Naïma Di Piero :	06 13 81 82 05	naimadipiero@hotmail.com
Joude Gorani :	06 82 98 50 47	
Myriam Oudin :	06 11 70 13 52	myriamoudin@yahoo.fr
Stéphane Raymond :	06 74 68 22 68	stephaneraymond@hotmail.com
Charles Wilhelem :	06 82 93 65 91	charles_wilhelem@hotmail.com

► **Nous avons reçu** *Le raccord lumière dans la séquence du film narratif - La continuité d'une impression*, mémoire de fin d'études de Nicolas Roche, étudiant fraîchement diplômé de l'ENS Louis-Lumière. Ce mémoire a été dirigé par Alain Aubert et Jean-François Robin.

Prenant comme point de départ de sa recherche l'impression, bien souvent « négative » aux yeux d'un spectateur averti, qu'un « faux raccord lumière » se voit, Nicolas se donne pour l'un des buts de son mémoire de « clarifier la pratique du raccord lumière, en fournissant quelques concepts ». Pour ce faire, il passe en revue les facilités dont un opérateur de prise de vues peut disposer pour que cette impression de continuité qui est censé exister d'un plan à un autre soit la plus naturelle possible, ceci en explorant les axes espace, temps, émotion, action et sens.

« En conclusion, l'espace de l'impression centrale est au moins de dimension cinq. Par ailleurs, l'hypothèse de sa continuité s'insère dans la théorie du " Je sais que c'est faux, mais j'y crois " .

Elle définit l'acte cinématographique comme une croyance. »

.....

► **Paradise Now** d'Hany Abu-Assad, photographié par Antoine Héberlé

Avec Kais Nashef, Ali Suliman, Lubna Azabal

Sortie le 7 septembre

« Fin mars 2004, alors que je partais pour Naplouse tourner *Paradise Now*, je me souviens d'avoir lu sur le trottoir de ma rue, un joli tag peint au pochoir : " Où sont nos rêves ? " »

Cette interpellation surgie à mes pieds venait apaiser les sentiments contradictoires qui me traversaient encore le jour de mon départ pour la Palestine.

Je partais exercer mon métier pour une des raisons essentielles qui me l'ont fait choisir : partir à la rencontre des autres, et partager une aventure commune.

J'étais heureux de pouvoir me répondre : " Devant moi ! " »

En mars 2004, il y avait bien huit mois que j'avais lu le scénario d'Hany Abou Assad et Bero Beyer. Il m'avait enthousiasmé, mais je n'avais plus de raisons d'espérer : Denis Lenoir, qui avait rencontré Hany en résidence à Sundance, voulait faire le film. Hany en était ravi.

Et puis trois semaines avant le tournage, Denis a du lâcher l'histoire pour des raisons personnelles et Hany m'a rappelé.

Savoir qu'un peuple vit occupé est une chose, vivre au quotidien cette occupation donne toute la mesure d'une réalité insupportable.

Pour ce qui est de notre préparation, les difficultés commencent très vite. Entre les listes de matériel demandées par Denis et les possibilités de rassembler ce matériel dans les territoires occupés, nous allons de désillusion en désillusion. Le film est coproduit par les Pays-Bas, la France, Israël (mais pas financièrement), et surtout l'Allemagne. Initialement, Arriflex devait nous envoyer un container avec la lumière, la machinerie, deux Arricams, etc. Mais, leur assureur refuse de s'engager sur une destination comme la nôtre. Dix jours avant le tournage, nous devons faire notre marché à droite et gauche pour rassembler de quoi tourner. Amir Harel, producteur de Lama Productions à Tel-Aviv, nous aide à convaincre des loueurs qu'il connaît pour la machinerie et la lumière.

Pour les caméras, nous tournons en Super 35 sur 3 perfos, ce qui rend difficile de rassembler deux corps de caméras en si peu de temps.

Nous trouvons finalement une Arri 535 et une Aaton 35 à Amsterdam, chez Holland Equipment, seul loueur à bien vouloir prendre le risque d'envoyer ses caméras jusqu'à nous. Ehab Assal, mon premier assistant palestinien de Nazareth et Ahmed Tan, mon second assistant allemand, partent illico faire les essais. Ils reviennent une semaine plus tard, copains comme cochons, avec les caméras, une série Zeiss Ultra Prime, complétée par une longue focale, un doubleur, et un zoom 25-250 Cooke. Tout le monde commence à y croire.

Sur la quarantaine de personnes qui composent notre équipe à Naplouse, une quinzaine sont de la ville, pour la plupart des étudiants qui n'ont jamais fait de cinéma mais qui ont un tel désir de faire et d'apprendre, que très vite ils trouvent leur place. Cinq Palestiniens d'Israël ayant un peu d'expérience et une autorisation pour travailler en zone occupée nous rejoignent. Nous sommes deux Français dans la bande : Olivier Meidinger notre chef décorateur, et moi-même.

Ma première équipe d'électriciens et de machinistes est allemande, très compétente, mais elle nous lâchera avec la première assistante à la réalisation quand les difficultés surviendront : un soir de notre sixième semaine de

tournage, deux hommes armés et masqués surgissent dans le bureau de production. A cette période, Tsahal intervient quasiment quotidiennement dans la ville, et des gens proches du tournage sont tués. Les différents groupes de résistants palestiniens s'intéressent de plus en plus à nous, au scénario. C'est le début des embrouilles et des négociations intenses et éprouvantes pour Hany qui sort peu à peu du tournage de son film pour le sauver. Il passe toute son énergie en acrobaties diplomatiques. Les représentants de différents groupes (FATH, FPLP, HAMAS, etc.) défilent au bureau, mais un groupuscule incontrôlable s'oppose systématiquement à toute décision politique et négociée. Les arguments politiques cachent mal un chantage pour obtenir de l'argent. Pendant ces 15 jours sans tourner, nous partons trois jours à Nazareth pour y repérer des décors possibles, et organiser un plan B. Avec Olivier et Hany, nous convainquons les producteurs de rester une semaine de plus à Naplouse pour tourner l'indispensable, c'est-à-dire les décors raccords dans les séquences qui nous restent à tourner.

Constamment sous pression entre les incursions israéliennes dans la ville et les "interdictions" de dernières minutes de groupes résistants "anonymes", nous ne restons finalement que 4 jours de plus, et nous abandonnons notre chère équipe de Naplouse pour finir le tournage à Nazareth. La tristesse est immense. Nous laissons nos amis prisonniers dans leur ville après deux mois de travail intense tous ensemble. Ils n'achèveront pas ce film dans lequel ils ont mis tant d'énergie.

A Nazareth, nous sommes dans un tout autre pays et Olivier – notre chef décorateur – n'a que deux jours d'avance sur nous pour préparer les décors, parfois reconstruire un angle de rue à l'identique du camp de réfugiés où nous avons tourné à Naplouse. Nous repérons en fin de journée pour tourner le surlendemain, mais nous arrivons à finir "seulement" quinze jours plus tard que prévu.

Artistiquement, Hany m'a très peu parlé des choix établis avec Denis Lenoir. Je ne sais pas s'ils ont pu avancer la préparation aussi loin qu'ils auraient voulu. Avant tout, il voulait tourner sur les lieux mêmes de l'occupation, et avec la participation des gens de Cisjordanie, c'est-à-dire avec son peuple. Dès mon arrivée, nous avons beaucoup marché ensemble à travers la ville. Nous sommes allés sur les marchés, dans les camps de réfugiés, dans les maisons et les cafés, le jour et la nuit quand l'armée n'y était pas. Nous avons beaucoup parlé de la vie des gens, de la difficulté du sujet totalement inscrit dans l'actualité.

Hany voulait avant tout un film résolument inscrit dans la fiction, un film de

" spectacle ", mais proche des histoires authentiques et singulières qui transparaissent derrière celles de ses personnages. Il voulait donc tourner au format 2,35 évoquant le western, avec parfois de très gros plans et des mouvements d'appareil, tout en gardant la distance juste sur l'ensemble de l'histoire et ne pas forcer l'émotion. Il n'y a d'ailleurs aucune musique dans le film. Quant à la lumière, nous n'avons eu ni le temps de faire des essais, ni les sources d'images nécessaires pour confronter nos imaginaires autant que nous l'aurions voulu. Hany avait du mal à définir une texture d'image alors qu'il savait parfaitement définir un cadre. Je me suis appliqué à retranscrire ses indications maîtresses au sujet du cadre comme des principes de base pour la lumière : pas de " naturalisme " qui nous éloignerait de la fiction, mais pas non plus une lumière spectaculaire qui transfigurerait les décors naturels. J'ai utilisé les films Kodak 5212 et 5218 développés chez Geyer à Munich. Pas de traitement particulier si ce n'est un léger sous-développement de l'internégatif 4 perfos chez Arane-Gulliver pour le tirage des copies positives faites chez LTC. »

## Les films d'août

► **La Ravisseuse** d'Antoine Santana, photographié par Yorgos Arvanitis

En salles depuis le 31 août

► **Peindre ou faire l'amour** d'Arnaud et Jean-Marie Larrieu, photographié par Christophe Beaucarne (Lire le texte de Christophe dans la Lettre 143 de mai 2005, sous la rubrique *festival de Cannes*)

En salles depuis le 24 août

► **La Cloche a sonné** de Bruno Herbulot, photographié par Romain Winding

En salles depuis le 17 août

« Quelques bonheurs :

Ecouter Fabrice quand il tourne et quand il ne tourne pas... Eclairer Elsa, illuminer Amira, désangoisser François... Utiliser le ballon Solarc de chez Airstar, mélanger nuit américaine et nuit réelle en raccord plan à plan. Essayer de transformer cette immonde bâtisse de Chantilly en intérieur hollandais du XVII<sup>ème</sup> et, grâce à la fidélité des productions Lazennec, retrouver LTC et Michelle Pavesi de Cininter. »

**La Cloche a sonné**  
 1<sup>er</sup> assistant caméra :  
 Nicolas Beauchamp  
 2<sup>ème</sup> assistant caméra :  
 Tiphaine Birotheau  
 Stagiaire vidéo :  
 Claire Winding  
 Chef machino : Jeff (Jean-François Garreau)  
 Chef électro : Stéphane Assié  
 Lumières : Cininter  
 Caméras :  
 TSF Moviecam et Cooke  
 Laboratoire : LTC  
 Etalonneur :  
 Christophe Legendre  
 Pellicule :  
 Kodak 5218 et 100 ISO



## Les films de septembre

► ***Kilomètre zéro*** de Hiner Saleem, photographié par Robert Alazraki (Lire le " texte " de Robert dans la Lettre 143 de mai 2005, sous la rubrique *festival de Cannes*). Sortie le 14 septembre

► ***Aux abois*** de Philippe Collin, photographié par Diane Baratier

Sortie le 21 septembre

Tournage été 2004

« Ce film est une adaptation du roman de Tristan Bernard *Aux abois*. C'est une histoire policière qui se déroule dans les années 1950, à Paris.

Son aspect très noir, la vision dadaïste des rouages de notre société en fait un film courageux à produire.

Il se dégage de Philippe Collin, le réalisateur, une élégance que l'on retrouve dans le personnage principal de ce long métrage. Et c'est cette élégance qui a poussé la productrice, Béatrice Caufman, à se battre pour trouver les moyens de produire ce sujet. Elle a voulu donner à Philippe Collin la possibilité de matérialiser sa vision, son point de vue d'auteur.

Tous les films qu'elle a produits au sein de sa société BC film présentent la caractéristique commune d'une écriture très personnelle. Cette caractéristique, qui vise à offrir à un individu l'opportunité d'exprimer son état d'esprit, plutôt que de chercher une rentabilité financière, me touche.

J'admire d'autant plus cette perspective, qu'elle ne nuit pas aux conditions dans lesquelles nous travaillons. Béatrice Caufman nous a payés d'elle-même au tarif syndical en mettant un point d'honneur à nous régler dans les délais. Cette cohérence dans la gestion d'une production est d'autant plus formidable qu'elle contrecarre les préjugés actuels sur les politiques économiques.

Béatrice Caufman nous a donné les moyens de servir au mieux le film et je l'en remercie avec toute mon équipe. Nous avons été très satisfaits de la manière dont la production et la réalisation ont collaboré pour ce long métrage. Grâce à leur travail en amont, le tournage s'est déroulé dans de bonnes conditions.

L'histoire du film étant très noire, nous avons décidé de faire une image très colorée pour donner du relief au récit. Je me suis référée au Technicolor. Retrouver les teintes du Technicolor est une sorte de quête du Graal. On ne l'atteint jamais. J'ai osé des choses que je ne regrette pas comme mon travelling avant à l'épaule dans un train arrêté. Cela fait partie des coups de tête qui personnalisent mon travail. Philippe Collin a exprimé sa satisfaction et c'est le plus beau compliment que l'on puisse me faire. »

▶ ***Le Parfum de la dame en noir*** de Bruno Podalydès, photographié par Christophe Beaucarne  
Sortie le 14 septembre

▶ ***Paradise Now*** de Hany Abu-Assad, photographié par Antoine Héberlé  
(Lire le texte d'Antoine ci-dessus sous la rubrique *avant-première*)  
Sortie le 7 septembre

▶ ***Gabrielle*** de Patrice Chéreau, photographié par Eric Gautier  
Sortie le 28 septembre

▶ ***Le Dernier signe (The Last Sign)*** de Douglas Law, photographié par Jean-Claude Larrieu  
Sortie le 14 septembre

▶ ***Entre ses mains*** d'Anne Fontaine, photographié par Denis Lenoir  
Sortie le 21 septembre  
« Extrait de mes antisèches, c'est-à-dire les indications scène par scène qu'à ma demande Anne Fontaine a bien voulu écrire et me communiquer, complétées de mes propres notes :

#### **Vendredi 10 décembre, jour 39**

##### 21 Int Crépuscule – Infirmierie Zoo

Premier vrai sentiment de peur pour Claire. Tout s'est transformé en ombres. Un noir assez impressionnant où brillent quelques cages avec les animaux. Filmer d'assez loin quand il se rapproche d'elle. Puis sentir l'angoisse monter très près sur leur visage. Etre avec elle qui essaie de se dérober puis, subitement, lumière crue, électrique. Tout est normal. Un sentiment de réveil après un cauchemar.

*Juste une fenêtre ou deux, dépolies, justifient un niveau de lumière extrêmement bas.*

*Une ouverture lente du diaphragme (cf. Le Vieil homme...), on voit de mieux en mieux.*

*Quand la lumière revient, c'est brutal, un peu surex.*

Exposition (d'après essais de keylight) :

- 2 ou au moins - 1 1/2 fait vraiment ombre
- 3 joli encore, plein de nuances dans la peau, du relief
- 4 plus grand chose mais pas encore noir bouché, on devine aisément

- 5 est noir, - 6 aussi par conséquent

Rapport de contraste :

- 1/-1 est un petit peu soutenu, pas déplaisant

- 1/-3 donne à la fois une bonne impression de sombre et permet de tout lire

-1/-4 on lit toujours

+ 1 très éclairé, + 2 surex, + 3 vrai effet surex, plaisant en tant que tel, + 4 on perd tous les détails ou presque

- *La salle éclairée (fluo au plafond et presque à la face) à un diaph X (X = 4).*

- *On éteint et la pièce est maintenant seulement éclairée par l'extérieur, mesuré en incident à X-3, près de la porte à l'ombre le diaph en incident est X-5 et le rim light ou contrejour X-3*

- *Progressivement le diaph s'ouvre de 2 valeurs et devient Y (Y = X-2 = 2) sur la bague de l'objectif, l'éclairage ne change pas MAIS les valeurs deviennent : effet de fenêtre Y-1, ombre et lumière près de la porte Y-3 et Y-1.*

- *Claire rallume un fluo et ce qui leur tombe dessus est alors Y+1 à Y+2*

*Poser l'ensemble à 320 ISO et print down*

#### 21 bis Ext Nuit – allée des Cages

*Eclairée par des petites lampes en guirlande.*

#### 99/102 Ext Nuit – Zoo

Claire dans l'allée des oiseaux.

Même lumière que 21 bis

De magnifiques rencontres, Stéphane Degnau, Christophe Dural, Christian Lurin, Benoît Poelvoorde, Julie Salvador, et de merveilleuses retrouvailles, Eric Aupetit, Philippe Carcassonne, Isabelle Carré, Sarah Couvelaire, Gérard Savary. Et puis Anne Fontaine qui par son désir de cinéma, son exigence et son énergie, sait faire donner le meilleur d'eux-même à tous ses collaborateurs. Total bonheur.

Pellicule Kodak 5218 et caméra Panavision Millenium XL, matériel électrique Transpalux, tout cela donnant toujours totale satisfaction. »

► **Grabuge** de Jean-Pierre Mocky, photographié par Edmond Richard

Sortie le 14 septembre

► **Il ne faut jurer de rien** d'Eric Civanyan, photographié par Eduardo Serra

Sortie le 28 septembre

.....

► **88 millions d'entrées depuis le 1<sup>er</sup> janvier 2005**, soit 13,5 % de moins que sur la même période en 2004.

Pour le mois de juin 2005, les entrées dans les salles sont estimées à 12,68 millions soit une baisse de 32,5 % par rapport au mois de juin 2004. Sur les 12 derniers mois écoulés, la fréquentation est estimée en diminution de 4,2 % pour atteindre 181,23 millions d'entrées.

La part de marché des films français est estimée à 43,5 %, contre 39,4 % sur la même période en 2004.

La part de marché des films américains est estimée à 46,8 % depuis le début de l'année contre 41,4 % sur la même période en 2004.

La part de marché des films d'autres nationalités est estimée à 9,7 % contre 19,2 % en 2004 sur la même période.

Sur les 12 derniers mois, la part de marché des films français est estimée à 40,9 %, celle des films américains à 50,5 % et celle des films d'autres nationalités à 8,6%. (*Source CNC*)



## ► Fuji

### **La tournée des récompenses par Fuji**

Paris 18<sup>ème</sup>, Grenoble, Gindou, la Ciotat et Saint-Tropez

Jérôme Bonnell a reçu le 5 juillet dernier le " prix du meilleur court métrage " du Festival Court 18, manifestation court métrage de Paris Cinéma, pour son film *Nous nous plumes* gracieusement mis en image par Pascal Lagriffoul AFC. Le président du jury était cette année Christophe Barratier. La remise des prix, organisée conjointement par le Cinéma des Cinéastes et la Mairie du 18<sup>ème</sup> arrondissement a eu lieu, entre deux bourrasques, aux Arènes de Montmartre. Fujifilm, partenaire de Court 18 et de Paris Cinéma, a remis a Monsieur Bonnell une dotation de 1 500 euros.

Le 9 juillet, Pascal Tessaud a reçu le prix Fuji du 28<sup>ème</sup> (!) festival du court métrage en plein air de Grenoble pour son film *L'Été de Noura*, signé à la lumière par Laurent Dhainault. Rappelons que ce prix, l'un des plus anciens de Fuji, est doté de 4 000 euros en pellicule.

Au cours de cette même soirée, le 1<sup>er</sup> prix du concours du scénario, organisé par le conseil général de l'Isère, le Festival et le Grec et soutenu par Fujifilm, a été

remis à Joan Bentosela pour son scénario intitulé *Humide*.

A noter également que *Sous le bleu* de David Oelhoffen a reçu le Grand Prix et le Prix de la Jeunesse et *Le Temps des cerises* de Jean-Julien Chervier, le Prix spécial de la Presse. Ces deux films, tournés sur pellicules Fujifilm, ont été respectivement mis en image par Lubomir Bakchev et Jean-Jacques Bouhon, AFC. Bravo et merci à eux.

Côté scénario toujours, dans le cadre champêtre des 21<sup>èmes</sup> Rencontres Cinéma de Gindou, le Premier Prix de la 8<sup>ème</sup> édition du concours de scénario coordonnée par la dynamique association Gindou, initiative pour le cinéma, a été remis jeudi 25 août à Benjamin Serero pour *Mercredi*. Ce prix est doté d'une bourse de 15 000 euros, dont 2 000 euros en apport pellicule Fujifilm. Pour ceux qui ne connaissent pas ce haut lieu de la cinéphilie lotoise, Gindou, c'est 30 habitants l'hiver et plus de 2 000 cinéphiles l'été.

Si Paris en faisait autant, les salles seraient pleines tout le temps !

Réunir sur trois jours les films ayant remporté le Grand Prix des principales compétition de courts métrages du monde, c'est la proposition du Best of Short Films Festival de La Ciotat qui se déroulera les 16, 17 et 18 septembre prochains avec le soutien de Fujifilm.

Enfin, pour conclure la saison estivale des festivals, (ou pour la prolonger), le gotha de la fiction TV française se retrouvera les 15, 16 et 18 septembre prochains pour la 7<sup>ème</sup> édition du Festival de la Fiction TV de Saint-Tropez.

Le jury, présidé par Pierre Lescure, devra faire son choix parmi trois séries d'accès prime time (fictions courtes précédant la soirée), quatre de prime time et neuf unitaires. Nos rétines s'arrêteront, notamment, sur la projection, hors compétition, de *Galilée ou L'Amour de Dieu* pour lequel le directeur de la photographie, Jean-Claude Larrieu, AFC, nous a fait l'honneur de choisir deux pellicules fabriquées entre les 35°28 et 35°48 de latitude Nord et les 139°38 et 139°63 de longitude Est, soit presque à l'autre bout du monde.

De nombreux débats, avec ou sans apéritif, ponctueront les 3 jours de la manifestation. Pour ceux qui préfèrent les apéritifs avec ou sans débat, Fujifilm vous invite chaleureusement à en rejoindre un, deux ou trois, chaque jour, de 11 h à 12 h 30, Salle Jean Despas.

Sur place, demandez Annick Mullatier (06 08 22 35 65) ou Christophe Zimmerlin (06 07 45 10 41).

## Le retour de Fuji tous Courts

Juste après la rentrée des classes, il y a la rentrée des courts. Prochaine séance de Fuji tous Courts mardi 20 septembre au Cinéma des Cinéastes, 7, avenue de Clichy, 75017, Paris.

La programmation est en cours à l'heure où nous imprimons.

Renseignements auprès de Laure ou Déborah au 01 47 20 76 90.

*Dernière minute : Gabrielle de Patrice Chéreau, avec Isabelle Huppert, Pascal Greggory et Thierry Hancisse est en ce moment même l'un des trois films représentant la France en sélection officielle de la 62<sup>ème</sup> Mostra de Venise. Bon vent au film et merci à toute l'équipe d'Azor Films et à Eric Gautier, AFC.*

## ► Kodak

### IBC d'Amsterdam du 9 au 13 septembre

Cette année encore Kodak mettra l'accent sur son savoir-faire acquis et développé en matière de sciences et technologies de la couleur. Plus que jamais, Kodak se situe à la convergence entre les technologies argentiques (pour la prise de vues) et les technologies hybrides (pour la postproduction).

Vous pourrez découvrir les dernières innovations des produits et services développés par Kodak, parmi lesquels notamment :

#### Kodak Look Manager System Version 1.1

Ce système a pour vocation de faire le lien entre les capacités d'enregistrement des pellicules cinéma et la puissance de manipulation offerte par les technologies numériques. Le système Kodak Look Manager est conçu pour permettre aux chefs opérateurs de créer, prévisualiser et gérer des aspects visuels de leur choix pour leurs images, depuis le stade de la préproduction jusqu'à la fin de la postproduction. Conçu autour d'un logiciel simple d'utilisation, ce système regroupe toutes les données des images sous forme d'un fichier informatique exportable et accessible par tous les autres utilisateurs équipés du même logiciel – ce qui assure des communications précises et optimise les relations de collaboration avec les différents intervenants de la chaîne d'imagerie.

#### Le Kodak Display Manager Version 3.0

Le système Kodak Display Manager se compose d'un matériel d'étalonnage et d'un logiciel breveté exploitant les technologies Science des couleurs Kodak. Sa fonction est d'ajuster les propriétés d'affichage des écrans électroniques afin d'émuler avec précision l'aspect visuel d'une projection cinéma. Un

étalonnage précis offre en effet une garantie essentielle : différents intervenants, utilisant des écrans différents, verront des images identiques. Kodak Display Manager constitue à ce titre un composant clé, complémentaire du système Kodak Look Manager

#### Kodak Telecine Calibration System Version 2

Ce système est conçu (grâce à un contrôle particulièrement approfondi des hautes lumières, des ombres, du contraste et des couleurs) pour préserver les intentions du cinéaste lorsque la négative de tournage est scannée et convertie en fichiers numériques. Les technologies avancées du système TCS offrent aux cinéastes et aux coloristes un mode de communication stable – avec la garantie que toutes les nuances enregistrées sur la négative seront conservées après transfert des images.

#### Kodak Vision2 HD System

Le système de solution hybride dédié aux productions TV qui grâce à une capture 16mm offre une qualité d'image haute définition. Disponible en 16mm uniquement le film Vision2 HD Color Film 7299 permet d'obtenir 640 combinaisons de Look différentes à travers la Gamme des pellicules Kodak.

#### Kodak Vision2 50 D 52/7201

La " petite " dernière de la gamme Kodak Vision2 dont la sortie sera annoncée très prochainement ...

Des démonstrations personnalisées pourront être organisées à votre demande sur le stand Kodak 729 situé au Hall 7 du parc des Expositions d'Amsterdam. Si vous souhaitez rencontrer des membres de notre équipe sur place, n'hésitez pas à vous rapprocher de votre contact habituel.

Pour toute information, contactez Fabien Fournillon au 01 40 01 31 85. Plus d'information consultez notre site internet : [www.kodak.com/go/motion](http://www.kodak.com/go/motion)

#### 7<sup>ème</sup> Festival de la Fiction TV de Saint-Tropez du 15 au 17 septembre

Pour sa 7<sup>ème</sup> édition, Kodak a souhaité s'associer à la nouvelle initiative de la Bourse des Jeunes Talents. Cette opportunité proposée conjointement par l'organisation du Festival de la Fiction TV de St-Tropez et Kodak sera l'occasion pour les jeunes talents chefs opérateurs, Pierre Berthier, Christophe Legal, Stéphane Nigentz Gumuschian, Christophe Blemon et Fabrizio Fontemaggi de rencontrer les professionnels présents, d'assister aux nombreux évènements et peut-être d'être associés à de nouveaux projets.

Notre équipe sera présente à leurs côtés et se tient, bien entendu, à votre disposition pour ceux ou celles d'entre vous qui seront de passage à Saint-

***Ala pêche aux mails et aux bonnes adresses !***

*Vous ne recevez plus Actions ou de document de notre part, vous avez peut-être déménagé ? N'hésitez pas à nous communiquer vos nouvelles coordonnées et votre e-mail si vous en avez un.*

*Pour cela c'est très simple, contactez Anne-Marie Servan :*

*Annemarie.servan@kodak.com*

Tropez du 15 au 17 septembre. N'hésitez pas à nous contacter pendant la durée du Festival afin que nous puissions vous réserver le meilleur accueil et vous associer à nos différentes activités :

Nicolas Bérard : 06 07 17 16 80

Thomas Averland : 06 07 98 09 52.

Fabien Fournillon : 06 61 90 58 67

**Toute notre équipe vous souhaite une excellente rentrée.**

## ► Agfa-Gevaert

Après de nombreuses années passées au sein d'Agfa France au département d'Art Graphique, Alain Janus en reprend la partie cinématographique, Philippe Tinet étant parti vers d'autres aventures.

Alain Janus nous en dira davantage dans une prochaine Lettre.

## ► Loumasystems

Loumasystems et KGS proposent à la location la nouvelle tête Scorpio stabilisée (Scorpio Stab). Cette tête fait partie de la nouvelle génération de têtes stabilisées telles que la Libra, la Stab C, ou la Flight Head. Les principaux atouts de la Scorpio Stab sont : légèreté, compacité, simplicité d'utilisation (elle s'utilise comme une tête télécommandée classique) et hautes performances. En effet, la tête a été utilisée avec succès avec des focales de 250 mm sur le dernier film de Sofia Coppola, *Marie-Antoinette*. En outre, la Scorpio Stab possède une spécificité : un quatrième axe, sorte de deuxième axe de Pan situé entre l'axe de Tilt et l'axe de Roll, qui rajoute une direction de stabilisation jusqu'ici inexistante sur les autres têtes stabilisées. Ce quatrième axe autorise également de faire un panoramique latéral (droite gauche ou gauche droite) lorsque la caméra est piquée à 90° vers le sol.

Informations complémentaires sur le site de Loumasystems :

[www.loumasystems.biz](http://www.loumasystems.biz)

## ► Panavision Alga

*Lors de l'arrivée d'Alain Coiffier à la tête de Panavision-Alga, je lui avais demandé de nous livrer son parcours et les perspectives qu'il envisageait pour l'avenir de la société. Alain nous a envoyé ce texte qui permet à tous ceux qui ne le connaissaient pas de mieux découvrir son parcours professionnel et son point de vue après quelques mois d'activités très chargées au sein de Panavision France. Bonne lecture à tous, Eric Guichard.*



« Deux ans presque déjà que j'occupe mes nouvelles fonctions, chez Panavision France c'est-à-dire chez Alga, Technovision, Lumière, Cinecam, ainsi que le contrôle de notre nouvel agent à Madrid et à Lisbonne : EPC.

Certains des adhérents de l'AFC m'ont connu stagiaire, puis directeur de production, d'autres producteur de films publicitaires et directeur de laboratoire durant ma période " espagnole ", et puis me voilà aujourd'hui de retour à Paris et dans Alga, créé par l'ami Albert Viguié il y a... 54 ans.

Le fil de cette aventure, c'est l'image.

L'image qui nous passionne tous et que nous devons tous défendre, aujourd'hui encore plus qu'hier...

J'étais très ému, croyez-moi quand Bob Beitcher, président de Panavision, me proposa cette mission.

Bob Beitcher et moi nous avons sympathisé déjà du temps de la WMPLA, l'association qui regroupait les principaux laboratoires indépendants Eclair en France, CFI à Los Angeles, Covitec à Montréal, Atlab à Sidney, Barandov à Prague, et... Madrid Film en Espagne).

Il dirigeait alors CFI, acquis depuis par Technicolor... qui à son tour a acquis Covitec, puis... Madrid Film.

Alga, c'est toute une légende !

Pour la petite histoire, c'est recalé à l'oral de l'IDHEC section prise de vues (5<sup>ème</sup> pour 4 admis !!) qu'a débuté mon parcours dans le cinéma.

Albert Viguié, lui, m'avait connu régisseur adjoint, quand je travaillais sur *Nous n'irons plus au bois* mis en scène par Georges Dumoulin et photographié par Alain Derobe, en 1968.

Puis, devenu directeur de production, nous nous voyions régulièrement.

Avec *Nous ne vieillirons pas ensemble* de Maurice Pialat, nous avons fait le premier film français en Panavision sphérique (avec Luciano Tovoli).

Le contrat était en anglais, Albert m'avait dit : « On le ne traduit pas, c'est trop compliqué, ils veulent ça, sinon ils n'envoient pas le matériel ; tu signes et après on s'arrange... ».

Après il y eut tous les films produits par Claude Berri et Jean-Pierre Rassam, les films de Jean Yanne (Jean Boffety), de Jean-Luc Godard (Armand Marco), de Robert Bresson (Pasqualino De Santis)... Et bien d'autres, dont j'assurais la production exécutive.

Tous chez Alga, évidemment !

Sauf un : *La Grande bouffe* ! Marco Ferreri et Mario Vulpiani voulaient que nous

travillions avec Technovision et c'était Claude Chevereau à l'époque qui représentait Techno !

Et puis ce fut l'Espagne en 1980 après un bref passage chez Hamster. 2 ans. Pierre Grimblat m'avait envoyé à Madrid créer une filiale qu'il devait abandonner un an après que nous l'ayons fondée.

11 ans de films publicitaires et quelques longs métrages, espagnol et français, photographiés par Robert Fraisse, Philippe Welt, Richard Suzuki, Jean-Pierre Sauvaire, Jimmy Glasberg, Robby Muller, Pierre Villemin, Bruno de Keyser, Bernard Lutic, Ricardo Aranovich, Peter Suchistky... et bien d'autres.

J'ai toujours eu le goût, la passion, de la photographie.

Je crois avoir toujours su le prouver dans mes rapports avec les opérateurs et c'est ce qui m'a le plus motivé dans ces années de publicité.

Ensuite, toujours à Madrid, 12 ans à la tête de Madrid Film, le labo qui devint rapidement le lieu de passage pour tous les films importants en langue espagnole et où je rencontrais aussi, Teo Escamilla, Gérard de Battista, Michel Abramowicz, Xavi Giménez, David Carretero, Denis Lenoir, les films d'Almodovar (Alfredo Mayo, Affonso Beato, Jose Luis Alcaine), ceux de Julio Medem (Kiko de la Rica), d'Alejandro Amenábar (Javier Aguirresarobe), de Carlos Saura (Vittorio Storaro, Jose Luis Lopez Linares)...

Là encore mes penchants pour l'image ne furent pas superflus...

Je suis moi-même photographe.

Avant de retrouver Paris.

Aujourd'hui, chez Panavision, nous avons des défis importants :

### Accompagner le changement technologique

De l'argentique... au numérique... en passant par " l'hybride " comme on dit. Comme j'avais dû le conduire déjà dans le laboratoire à Madrid.

Au début de la vidéo, les prestataires caméra avaient agi comme les laboratoires : Ouverture d'un département vidéo avec des techniciens spécifiques et cloisonnés du reste de l'activité.

Aujourd'hui, on doit fusionner les deux. C'est indispensable.

On ne peut pas avoir d'un côté des techniciens film jaloux de leur prestige et de leur histoire qui pourraient se retrouver sur un segment en déclin et de l'autre des " vidéo-électroniciens ", des " ingénieurs en image numérique " débordés par la croissance d'un secteur nouveau qui cannibaliserait l'ancien, et dont le

manque de clarté actuelle pourrait frustrer le talent de nos opérateurs.

On a besoin de leurs talents, de leurs expériences et de leurs connaissances de l'image, à tous .

Il faut ajouter à cela que les mêmes projets de films , lorsqu'ils démarrent, se présentent aujourd'hui , un jour en négatif traditionnel (en Super 16 ou en 35 mm), un autre en vidéo ou en numérique pour des raisons techniques ou financières, pour se terminer très souvent sur le mode hybride, partie 16 mm , partie 35 mm , partie numérique, le laboratoire et les postproducteurs se chargeant d'assembler, de monter et d'étalonner le " patchwork " final.

Nos techniciens doivent conceptualiser l'ensemble et pouvoir conduire de leurs conseils l'adoption de la formule finale la mieux adaptée dans chaque cas, pour ce qui nous incombe : le choix de la caméra et des optiques. Grâce à leur expérience et à leur savoir-faire sur l'ensemble des équipements disponibles sur le marché.

Sans reléguer, bien sûr, les caméras argentiques – analogiques – qui tourneront longtemps encore grâce à la qualité des procédés de report.

Sans oublier que le meilleur master de sécurité, le plus durable et le moins cher, est toujours le film.

Nos filiales se sont adaptées progressivement à toutes ces nouvelles techniques de captation des images et nous participons activement à la formation des équipes de tournage sur toutes ces nouvelles possibilités qui s'ajoutent aux matériels classiques.

Là aussi comme dans les laboratoires.

Et j'insiste encore : avec les caméras numériques, une étroite collaboration est absolument indispensable entre les techniciens du prestataire et ceux du laboratoire de postproduction, pour respecter scrupuleusement les options choisies par l'opérateur jusqu'à la copie finale.

Chaque opérateur et chaque film introduisent leurs problématiques spécifiques, une nouvelle équation à résoudre en créant une chaîne complète entre la caméra, les optiques, le support, le labo et le postproducteur.

La qualité de l'image, celle qui a été voulu par le directeur de la photo et celle qui sera offerte au spectateur, doit être la même, toujours, la meilleure.

C'est notre enjeu à tous et il est à ce prix.

Constituer entre Alga, Technovision et Cinecam la meilleure offre de caméras en France tout en respectant la personnalité, l'histoire et les atouts propres de chacune des trois entreprises

Les différents actionnaires qui se sont succédé au fil des années dans les sociétés du groupe présentes aujourd'hui à Paris ont toujours su conserver et consolider leur image et leur tradition.

Il n'est pas question de l'oublier ou de l'effacer.

C'est dans cet esprit que Natasza Chroscicki et Technovision ont été accueillis dans la famille Panavision.

Malgré une année préoccupante au niveau de la production en France, toutes nos filiales ont assumé au cours des derniers mois des investissements lourds, tant en caméras et optiques " classiques " qu'en matériel HD et numérique.

C'est dans cet esprit qu'a été conçue et réalisée la reprise de Technovision.

Devant la diversité des techniques et des équipements demandés, il devient chaque jour plus difficile pour une structure d'échelle limitée d'offrir l'ensemble des matériels existants.

C'est ce qu'on reproche à certains fabricants – de ne pouvoir recommander que ce qu'ils proposent eux-mêmes – et c'est ce qu'Alga n'a jamais fait.

## Réinstaller sur un site et dans un cadre adapté à ces changements chacune de nos filiales

Alga et Technovision vont fusionner et déménager ensemble dès le mois d'octobre pour se regrouper sur le site des Magasins Généraux de Paris à la porte de la Chapelle (EMGP).

L'espace que nous sommes en train d'aménager sera plus convivial, les différents matériels, Panavision, Aaton, Arri, Sony, Canon, Moviecam, etc. seront regroupés dans un planning commun.

Comme je le disais plus haut, notre secteur est en pleine évolution.

Notre panorama a beaucoup changé et cela brutalement.

Compte tenu de la diversité des matériels et des incertitudes persistant jusqu'au dernier moment sur les choix finaux dans bien des préparations de films, ce regroupement est aujourd'hui indispensable.

Les talents respectifs des équipes d'Alga et de Technovision seront conjugués. La qualité du matériel, de la maintenance et du service, le suivi et l'attention à la clientèle feront l'objet de missions spécifiques afin de préserver les goûts, les tendances et les habitudes de tous nos clients.

Cinecam restera pour le moment sur le site de Gennevilliers et ses rapports avec Transpalux et Car-Grip seront resserrés pour améliorer l'offre commune que ces trois structures offrent aux équipes de fiction télévision depuis maintenant plus de 10 ans.

Avec ces partenaires, un service unique sera proposé au sein d'une nouvelle structure : TV Movie Service, réunissant le matériel caméra, la lumière, le " grip " et le transport.

L'image de Cinecam et ses prestations sont aussi profondément remodelées avec l'incorporation des caméras Haute Définition.

En même temps que Transpalux, Panavision-Cinecam rejoindra le site de la Cité du Cinéma de Luc Besson lorsque ce grand projet sera achevé.

Parallèlement, Panavision-Lumière, structure spécialisée dans les matériels d'éclairages dynamiques à usage des musées, galeries d'art et salles de spectacles qui occupait les anciens locaux de Chevereau, 20 rue de la Chine, s'installera aussi dès le mois d'octobre prochain sur le site des Magasins Généraux.

#### Lancer sur le marché français la Genesis

C'est la première caméra numérique en service qui accepte les optiques 35 mm classiques et dont la définition, le chromatisme et l'ensemble des fonctions se rapprochent le plus de ce qui est le plus familier à tous les opérateurs.

La France a été particulièrement privilégiée dans ce lancement, comme vous avez pu le constater au cours de cette année et au fil des présentations que nous avons organisées avec la présence de Bob Beitcher, notre président, et de nos ingénieurs, marquant l'intérêt particulier de Panavision pour notre " savoir-faire " et notre " exception ".

Alga est le centre, le " hub " européen de notre groupe, pour la HD.

Nos techniciens, avec le concours de Sony France, préparent et assurent la maintenance de tout le parc européen HD de Panavision.

Nos ambitions à tous sont de contribuer comme toujours depuis 54 ans – et mieux encore si possible ! – à apporter la meilleure qualité d'image et les meilleurs services à tous les professionnels, selon les besoins de chacun.

Les grands films et les petits films, les courts métrages comme les fictions et les documentaires. Nous sommes au service de tous.

Etre aux côtés des techniciens de l'image et leur apporter les équipements les plus prestigieux.

Au meilleur prix bien sûr. N'oublions pas nos producteurs ! »

*Alain Coiffier*

.....

**Cofiloisirs conteste le bilan du CNC**

*Dans son bilan 2004 sur la structure des coûts des films d'initiative française, le CNC constate une explosion du prix des assurances et des frais financiers. L'enveloppe consacrée aux assurances est ainsi passée de 4,88 millions d'euros en 2003 à 9,46 millions en 2004, tandis que les frais financiers ont crû de 19,01 millions d'euros à 31,69 millions d'euros au cours de la même période.*

*Denis Offroy, PDG de l'établissement de crédit Cofiloisirs, conteste cette étude. « Il est impossible, explique-t-il, que les frais financiers aient quasiment doublé alors que la production elle-même n'a pas été multipliée par deux. D'une année sur l'autre, les établissements de crédit n'ont pas doublé leurs prix, les assureurs non plus. » Il souhaite une expertise plus approfondie de ces chiffres pour voir « s'il n'y a pas un très gros film inclus dans ces statistiques qui ait pu, d'une façon ou d'une autre, fausser le résultat de l'étude ».*  
Le Monde, 6 août 2005

► **Querelle entre producteurs indépendants et banquiers**

C'est une spécificité franco-française et un système unique au monde : les banques ont délégué l'attribution de crédits à l'industrie cinématographique à des établissements spécialisés.

Après la seconde guerre mondiale, une dizaine d'établissements spécialisés dans le crédit cinématographique et tout autant de banques spécialisées dans la gestion des comptes des producteurs avaient pignon sur rue. Aujourd'hui, on ne trouve plus guère que deux établissements de crédit spécialisés : Coficiné (une filiale de Natexis) et Cofiloisirs (une entité qui regroupe dans son capital BNP Paribas, la banque OBC ainsi que le groupe cinématographique UGC).

Tout est parti d'une récente étude du CNC qui montre que les frais financiers et les assurances des producteurs ont explosé entre 2003 et 2004 : sur 125 films français étudiés, ces charges ont presque doublé, passant de 26,14 à 46,84 millions d'euros. Pendant ce temps, les bénéfices de ces établissements de crédit s'améliorent : le ratio résultat net/chiffre d'affaires de Coficiné est passé de 13,5 à 17,25 %.

L'envolée des frais financiers est jugée suffisamment ennuyeuse pour que Jean-François Lepetit, président de la Chambre syndicale des producteurs de films, ait demandé au CNC des explications plus approfondies sur cette étude. Paulo Branco, producteur indépendant, estime que Coficiné, avec lequel il travaille depuis des années, abuse de son pouvoir et met en péril l'existence même de la production indépendante. Il juge « les taux de crédit, souvent à 10 %, voire à 11 %, plus qu'abusifs, d'autant qu'ils sont contre-garantis, à hauteur de 50 à 70 %, par l'Etat, via l'Ifcic, Institut pour le financement du cinéma et des industries culturelles. »

Il accuse aussi Didier Courtois-Duverger, vice-président de Coficiné, d'avoir exercé « des pressions intolérables que d'autres, moins mesurés, appelleraient chantage » pour le crédit, finalement obtenu fin juillet, de son prochain film, de Santiago Amigorena.

Paulo Branco, qui a par ailleurs pris en main les films mis en chantier par son ami Humbert Balsan, affirme que Coficiné lui a demandé une preuve écrite du consentement d'Antoine de Caunes à réduire son cachet de comédien sur ce film. La banque aurait conditionné son accord à la nouvelle ligne de crédit attribuée à Paulo Branco à l'obtention de cette lettre, et aurait également demandé au producteur d'obtenir le déblocage du droit de rétention utilisé par le laboratoire GTC sur un film de Francis Girod.

En effet, Gildas Golvet, qui dirige GTC, un laboratoire actuellement en redressement judiciaire qui doit être repris par Eclair Groupe, est en conflit

avec Coficiné à propos du film de Francis Girod *Un ami parfait*. M. Golvet exerce un droit de rétention sur ce film en espérant que ses créanciers, dont fait partie Coficiné, paient la dette totale (0,8 million d'euros) d'Ognon Pictures, l'ancienne société de production d'Humbert Balsan, en dépôt de bilan.

Face à ces attaques, Didier Courtois-Duverger se défend en affirmant que les taux de crédit pratiqués par Coficiné « varient entre 4 et 11 % ».

En 2004, la filiale de Natexis a prêté 500 millions d'euros sur une centaine de films. « Dans les autres pays européens, les producteurs doivent donner des cautions personnelles », reprend-il, en expliquant que cette pratique est exceptionnelle en France et ne concerne que moins de 1 % des crédits qu'il accorde. Selon Me Roland Rappaport, avocat d'Humbert Balsan, ce dernier avait dû donner une caution personnelle au profit de Coficiné pour financer ses projets, à hauteur de 480 000 euros. A quoi s'ajoutait un autre emprunt bancaire personnel auprès d'une banque privée, le tout s'élevant à 1,15 million d'euros. Quant à la polémique sur la succession d'Humbert Balsan, Didier Courtois-Duverger affirme qu'« elle n'a aucun lien avec les prêts accordés à Gemini, la société de Paulo Branco ». Plus largement, il estime que « chacun doit tenir compte des modalités de fonctionnement de l'autre. La limite du système tient au fait que les producteurs sont les seuls à manager leur entreprise. Il ne serait pas absurde de demander à ces producteurs de qualité de souscrire une assurance décès ».

« L'économie des films n'est pas viable. Les films souffrent d'un sous-financement réel : Canal+ n'achète plus qu'un film sur quatre aujourd'hui. Le crédit d'impôt et l'avance sur recette ne suffisent pas. Financer le cinéma reste un métier à risque et, si mon compte d'exploitation n'est pas positif, on ne me laissera pas mon indépendance et la possibilité de financer le cinéma français », reprend-il. Le patron de Coficiné se dit aussi préoccupé par les nouvelles règles prudentielles qui risquent de renchérir, pour les banques, les prêts au cinéma de 30 %. Un contexte qui mérite largement une mise à plat, à froid, des problèmes des producteurs et de leurs financiers. *(Nicole Vulser)*

*Le Monde*, 6 août 2005



► **A lire** Dans le *technicien du film* n° 57 de juillet-août 2005, *Profession : chef opérateur*, article dans lequel Patrick Blossier, AFC, Pascal Ridaou, AFC, et Jérôme Almeras reviennent sur leur parcours et leur méthode de travail.

► **A lire** dans le supplément été de *Libération* du 25 août, *La photogénie*, propos d'Isabelle Huppert recueillis par Antoine de Baecque et Brigitte Ollier : « La photogénie, on n'en est pas vraiment responsable. C'est une chose qu'on a ou pas, un accident de la nature. On peut certes la rendre plus ou moins efficace, en fonction de ce qu'on comprend ou pas de la lumière. Mais c'est cependant une donnée absolue [...] Il y a beaucoup de gens photogéniques. Ce n'est évidemment pas pareil en photo et au cinéma. On peut être photogénique et moins cinégénique, l'inverse est moins vrai. Un visage au cinéma, ça n'est que de la lumière. [...] »

Le combo, désormais présent sur les plateaux, a changé les choses. [...] On ne voit plus les acteurs au naturel, mais déjà uniquement en image. On ne joue pratiquement plus sous le double regard du metteur en scène et de la caméra. [...] Une bonne photo c'est une photo juste. Dont l'intention n'est pas révélée. Et sa justesse, c'est la part d'invisible qui nous touche en s'échappant. »

## sommaire

festivals	p.1
in memoriam	p.5
ça et là	p.8
technique	p.11
entretien	p.13
nos écoles	p.20
film en avant-première	p.21
film AFC sur les écrans	p.24
le CNC	p.28
nos associés	p.28
revue de presse	p.38
côté lecture	p.40



n° 146  
sept. 2005  
annexe

La lettre



Association Française  
des directeurs de  
la photographie  
Cinématographique

Membre fondateur  
de la fédération  
européenne IMAGO

## filmographie

### ► Filmographie abrégée de Tonino Delli Colli

- 1943 : *Finalmente sì* (Lazlo Kish)  
1946 : *O sole mio* (Giacomo Gentilomo) (co-ph : Anchise Brizzi)  
1948 : *La città dolente* (Mario Bonnard)  
1952 : *Totò a colori* (Steno) ; *La Fille du corsaire noir* (Mario Soldati) ;  
*Où est la liberté ?* (Roberto Rossellini) (co-ph : Aldo Tonti)  
1953 : *Le Sac de Rome* (F. Cerio)  
1955 : *Donatella* (Mario Monicelli)  
1956 : *Pauvres mais beaux* (Dino Risi)  
1957 : *Les Sept collines de Rome* (Roy Rowland)  
1960 : *Capitaine Morgan* (Primo Zeglio & André de Toth) ; *Le Voleur  
de Bagdad* (Arthur Lubin & Bruno Vailati)  
1961 : *Les Mille et une nuits* (Henry Levin & Mario Bava) ; *Accattone*  
(Pier Paolo Pasolini) (co-ph: C. Di Palma non crédité)  
1962 : *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini) ; *La Ricotta* (épisode de  
RoGoPaG) (Pier Paolo Pasolini)  
1964 : *L'Évangile selon Saint Matthieu* (Pier Paolo Pasolini) ; *Enquête  
sur la sexualité* (Pier Paolo Pasolini)  
1965 : *Des filles pour l'armée* (Valerio Zurlini) ; *Les Sultans* (Jean  
Delannoy) ; *La Mandragore* (Alberto Lattuada)  
1966 : *Des oiseaux petits et grands* (Pier Paolo Pasolini) ; *Le Bon, la  
brute et le truand* (Sergio Leone)  
1967 : *William Wilson* (Louis Malle) (épisode de *Tre passi nel delirio*) ;  
*La Chine est proche* (Marco Bellocchio)  
1968 : *Il était une fois dans l'Ouest* (Sergio Leone)  
1969 : *Porcherie* (Pier Paolo Pasolini) (co-ph : A. Nannuzzi & G.  
Ruzzolini)  
1970 : *Le Decameron* (Pier Paolo Pasolini)  
1971 : *Les Contes de Canterbury* (Pier Paolo Pasolini)  
1974 : *Lacombe Lucien* (Louis Malle)  
1975 : *Salo ou les 120 journées de Sodome* (Pier Paolo Pasolini)  
1976 : *Ames perdues* (Dino Risi)  
1977 : *Un taxi mauve* (Yves Boisset) ; *Les Nouveaux monstres* (Mario  
Monicelli, Dino Risi & Ettore Scola)

# filmographie

- 1978 : *Dernier amour* (Dino Risi) ; *Voyage avec Anita* (Mario Monicelli) ; *D'amour et de sang* (L. Wertmuller)
- 1979 : *Cher papa* (Dino Risi) ; *Rosy la bourrasque* (Mario Monicelli) ; *Je suis photogénique* (Dino Risi)
- 1980 : *Fantôme d'amour* (Dino Risi) ; *Les Séducteurs* (Dino Risi)
- 1981 : *Conte de la folie ordinaire* (Marco Ferreri)
- 1983 : *Il était une fois en Amérique* (Sergio Leone)
- 1984 : *Le Futur est femme* (Marco Ferreri)
- 1985 : *Le Nom de la rose* (Jean-Jacques Annaud)
- 1986 : *Ginger et Fred* (Federico Fellini) (co-ph : E. Guarnieri)
- 1987 : *Intervista* (Federico Fellini)
- 1990 : *La voce della Luna* (Federico Fellini) ; *L'Africaine* (Margarethe von Trotta)
- 1991 : *Lunes de fiel* (Roman Polanski)
- 1992 : *La Soif de l'or* (Gérard Oury)
- 1994 : *La Jeune fille et la mort* (Roman Polanski)
- 1997 : *La Vie est belle* (Roberto Begnini)

Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique  
8, rue Francoeur 75018 Paris - Tél. : 01 42 64 41 41 - Fax : 01 42 64 42 52  
E-mail : [afc@afcinema.com](mailto:afc@afcinema.com) - Site : [www.afcinema.com](http://www.afcinema.com)