

Le champ de la caméra n'est qu'une petite fenêtre sur le monde, l'amour n'est qu'une petite fenêtre sur la vie. Il faut réfléchir à deux fois avant d'appuyer sur le déclencheur.

Yasujiro Ozu, 1933

► **L'AFC accueille un nouveau membre actif, Antoine Héberlé**, à qui elle souhaite la bienvenue !

► **Le parrain s'explique ou la présentation d'Antoine Héberlé** par Jacques Loiseleux

J'ai rencontré Antoine au Festival de Grenoble en 1997 je crois. Nous étions invités pour animer un " atelier image ". Nous nous sommes tout de suite entendus sur ce sujet, et les propos qu'il tenait sur l'image et le cinéma, ceux de sa génération, étaient très intéressants et démontraient déjà une grande maturité, beaucoup d'honnêteté et de clairvoyance. J'ai suivi de loin sa carrière et vu avec attention quelques-uns de ses films en salle ou en festival. Sa démarche et sa progression n'ont pas démenti ma première impression. C'était de la pâte pour en faire et la pâte a bien levé. Quand nous nous sommes retrouvés au Micro Salon 2004, une courte discussion sur notre situation d'opérateurs aujourd'hui m'a fait penser qu'il serait à sa place parmi nous à l'AFC. Car, pour ceux qui le souhaitent, c'est d'abord un endroit d'échange et Antoine justement manifestait l'envie d'échanger. Antoine a fait un grand bout de chemin seul, je suis heureux de le savoir avec nous aujourd'hui.

► **Rectificatif, ou un stand au Micro Salon peut en cacher un autre...**

Dans la dernière Lettre (avril 2004), une erreur s'est glissée dans la légende de l'une des photos illustrant le Micro Salon. En effet, Béatrice Mizrahi, directrice de la photo, tenait dans ses mains une couronne de diodes électroluminescentes que l'on pouvait découvrir, non sur le stand de Ciné Lumières comme indiqué alors, mais sur le stand ô combien lumineux de Key Lite.

Que nos deux membres associés veuillent bien excuser cette faute d'étourderie...

n° 132  
mai 2004

**Changement  
d'adresse : Denis Lenoir**

871 N. La Fayette  
Park Place  
Los Angeles,  
CA 90026  
USA  
Tél. : +1(213)413-7740

**Notez la nouvelle adresse  
courriel de Pierre Milon :**  
[pierremilon@free.fr](mailto:pierremilon@free.fr)

activités AFC



Association Française  
des directeurs de  
la photographie  
Cinématographique

Membre fondateur  
de la fédération  
européenne IMAGO

► **Hommage à José Giovanni par Alain Choquart**

La perte d'un ami... José pouvait écrire n'importe où, comme sur ce coin de table d'une auberge de montagne où il rédigeait quelques pages de ses mémoires en nous attendant, son admirable épouse Zazie et moi, après une belle marche de plusieurs heures qu'il ne pouvait plus partager avec nous.

A notre arrivée à l'auberge, il referma aussitôt son cahier en plein travail pour passer à table. Quand on a écrit son premier roman dans le métro en vendant de la brillantine, l'inspiration ne s'effarouche pas au premier coup de vent... Et puis, la famille et les amis avant tout.

*Le Trou, Les Grandes gueules, Classe tous risques, Le Clan des Siciliens, Le Deuxième souffle, Le Rapace, Le Ruffian...* Les polars d'abord édités avec la reconnaissance de Nimier, Cocteau, Mac Orlan, puis les scénarios et les films, l'amitié de Claude Sautet et de Lino Ventura...

Un matin, José Giovanni, que je n'avais pas encore rencontré, me téléphone. Il commence la préparation d'un film adapté d'une partie de son dernier livre : *Il avait dans le cœur des jardins introuvables*. Rendez-vous est pris pour le petit-déjeuner du lendemain, sur les Champs-Élysées.

Je suis matinal et j'arrive très en avance. José et Zazie sont déjà installés en terrasse. J'ai même le sentiment qu'ils sont là depuis au moins une heure ! La conversation s'engage sans protocole. Il ne fait pas de casting d'opérateur...

J'ai lu son livre la veille. José m'explique en quoi consistera l'adaptation. Comme j'ai travaillé il y a quelques années sur un film avec Lino Ventura et qu'il m'avait impressionné et séduit, je questionne José. Il prend du temps à me répondre, mais me regarde droit dans les yeux ; sa bouche se tord un peu dans la réflexion et il lâche doucement :

« Lino... C'était un homme. »

Je reste silencieux. Je m'attends à plus... Non. José avait trouvé la formule qui correspondait à son ami, avec pudeur et fidélité. Une phrase d'alpiniste plus que d'aventurier.

Le tournage du film fit naître entre José et moi une relation de respect et de sincère affection. J'aimais le retrouver dans son chalet, en Suisse, où nous avions préparé ensemble le film. Nous partageons le même goût de la neige, la forêt, l'effort physique, les livres, l'amitié.

Son dernier livre, *Le Pardon du Grand Nord*, devrait sortir en mai. L'histoire de délinquants du Nunavut qu'un instructeur confronte aux épreuves du froid, de la faim, de la survie, pour leur éviter la prison si l'expérience leur redonne le

sens de la vie. Une thématique toute " giovannienne " : sans l'espoir d'une deuxième chance, il ne peut y avoir de justice.

J'exprime à Zazie, Paul, Marie-Josée et les petits-enfants de José ma fidèle affection.

Je repense aujourd'hui à cette phrase qui lui ressemblait tant, citée en préambule de *Mes grandes gueules, mémoires de José Giovanni* :

« Impose ta chance, serre ton bonheur et va vers ton risque.

A te regarder, ils s'habitueront. » (René Char)

.....

► *Emmanuelle Demoris qui m'a fait parvenir le texte joint, est scénariste et cinéaste documentaire. Elle a longtemps bourlingué autour du bassin méditerranéen et en particulier en Egypte où elle a réalisé un documentaire qu'elle est en train de monter. Sa réflexion sur les petites caméras, sur les rapports entre équipe et personnes filmées qui basculent selon la nature de l'appareil utilisé, l'ampleur de l'équipe, le difficile rapport aux diffuseurs, et pas mal d'autres choses encore, tout cela est très intéressant. Pour la Lettre ? Et oui, je trouve que la Lettre le mérite.*

*Je propose de laisser les opinions parfois critiques : ce sont celles d'Emmanuelle. (Charlie Van Damme)*

#### **A propos des petites caméras et du reste par Emmanuelle Demoris**

A force de miniaturiser les composants, on en est venu à ces minuscules caméras vidéo que l'on tient à la main. Occasion pour l'indépendant de renforcer son autarcie, pour l'industrie de baisser ses coûts de production. Tout le monde est content. C'est une expérience singulière que l'usage de ces machines. Après plusieurs voyages de tournage dans un champ plutôt documentaire, ça fait gamberger. Point de départ...

*Vous retrouverez en supplément de cette Lettre l'intégralité du texte d'Emmanuelle Demoris (NDLR)*

.....

## Sélection officielle

► **La Vie est un miracle** d'Emir Kusturica, photographié par Michel Amathieu

► **Clean** d'Olivier Assayas et **The Motorcycle Diaries** de Walter Salles, photographiés par Eric Gautier.

(Eric étant en plein tournage préfère écrire sur les films sus-cités lorsqu'ils sortiront, afin de vous les présenter tels qu'il le souhaite).

## Un Certain Regard

► **A tout de suite** de Benoît Jacquot photographié par Caroline Champetier

► **Moolaade** d'Ousmane Sembene photographié par Dominique Gentil

« La force de ce film est son sujet. Quatre fillettes d'un village s'enfuient et demandent la protection, le " Moolade ", à une femme pour échapper à la cérémonie d'excision qui leur était destinée.

Tout le film est palabre à propos de ce rite dont chaque groupe, les femmes, les hommes, les imams, cherchent à justifier l'obligation.

Comme tous les films d'Ousmane Sembene, ce cinéaste et écrivain sénégalais, le film est un plaidoyer social et politique courageux où les choses sont dites sans langue de bois, C'est la réalité belle et dure de l'Afrique qui est décrite. C'est un film pour les Africains.

Cinématographiquement, la forme est très conventionnelle, voire un peu fastidieuse. Ousmane est un metteur en scène plus écrivain que visuel. Tout ce qui est dit doit être filmé. J'avais du mal à poser une touche esthétique, voire envisager un plan-séquence qui aurait été coupé par moult gros plans. Mais quand je filme en Afrique je me place plutôt en témoin de ce qui se passe devant moi, j'essaye d'être objectif et ne suis que l'élément de captation de cette culture si étonnante.

Nous avons tourné au Burkina Faso, un des seuls pays où les exciseurs sont jugés et punis de prison, en langue Dioula, la plus commune de l'Afrique de l'Ouest, pour une meilleure diffusion du film, avec des acteurs burkinabés et maliens absolument formidables. L'équipe technique du Burkina était exceptionnelle (autant sur le plan professionnel qu'humain), notamment Hassan Maïga le chef électricien et Paul Djibila le premier assistant à l'image... Le film, tourné en 35 mm, a été traité au laboratoire du CCM de Rabat. Je n'ai pu contrôler le travail comme je le souhaitais, cela est très dommage pour la copie.

Le jury de la Caméra d'Or  
sera présidé par Tim Roth.  
Il sera entouré notamment  
d'Alain Choquart, AFC,  
Anne Théron, SRF,  
Aldo Tassone, Syndicat de la  
critique, Isabelle Frilley,  
FICAM, Diego Galan,  
N. T. Binh, Alberto Barbera.

Il est à noter que la postproduction du film a été complètement déstabilisée, car la subvention attribuée par le Fonds Sud à la création a été versée par le CNC plus d'un an après son attribution. De ce fait, la secrétaire de plateau, l'ingénieur du son et moi-même avons reçu nos salaires du film avec un an de retard !!!

Un grand merci à l'équipe de Technovision, pour son soutien dans cette aventure difficile.

Quoi qu'il en soit, c'est une grande chance de collaborer à de tels films. Ici en Afrique, le cinéma a un sens, continuité de la transmission orale, c'est un fantastique véhicule de communication et de culture. Ousmane Sembene doyen du cinéma africain signe là son 14<sup>ème</sup> film, certainement un des plus forts. Crier la douleur de toutes les femmes victimes de la barbarie de cette torture ordinaire. Si ce film peut faire changer un peu les choses, il nous faut continuer à défendre aussi ce cinéma-là. »

► **Terre et cendres** d'Atiq Rahimi, photographié par Eric Guichard

## Semaine de la critique

► **L'Après-midi de Monsieur Andesmas** de Michelle Porte, photographié par Dominique Le Rigoleur, d'après un texte de Marguerite Duras.

« Michelle Porte connaissait Marguerite Duras depuis 1966 et avait des rapports d'amitié avec elle. Elle lui a consacré plusieurs films.

C'est avec Marguerite Duras que j'ai fait mon premier long métrage comme chef opératrice. Je l'ai connue grâce à Nestor Almendros.

Nous avons tourné à Gordes dans la propriété de la réalisatrice, lieu isolé, entouré par la forêt - dont elle connaît les arbres, la lumière, le vent - durant le mois d'octobre, donc sans les cigales !

Le film se passe en extérieur, en un après-midi de 14 h à la tombée du jour.

Le fait de tourner au mois d'octobre nous a fait bénéficier d'un soleil plus bas toute la journée, plus compatible avec les milieux et fins d'après-midi aux lumières rasantes du scénario, mais, par contre, de journées courtes et fraîches pour les acteurs.

Nous avons tourné le film pratiquement dans l'ordre du scénario en privilégiant le plus possible les axes du soleil. Au fur et à mesure que la journée avançait dans le scénario, le tournage avançait dans le mois d'octobre avec un soleil de plus en plus bas.

Monsieur Andesmas (Michel Bouquet) attend Michel Arc, un entrepreneur, qui

**L'Après-midi  
de Monsieur Andesmas**  
*fera l'ouverture de la 43<sup>ème</sup>  
Semaine de la critique du  
Festival de Cannes le 13  
mai prochain.*

ne vient pas. Il sera distrait par le passage d'un chien, l'arrivée de l'étrange petite fille de l'entrepreneur, puis troublé par l'arrivée de la femme de celui-ci (Miou-Miou).

Ils resteront ensemble dans cette attente, côte à côte, renvoyés à leur solitude, jusqu'à ce que la lumière décline... »

► **ICQ (*I Seek You*)** de Carole Laure, photographié par Gérard Simon

« Le film de Carole Laure était un tout petit budget à tourner en 29 jours entre Montréal et forêt canadienne. Il suit à la trace l'itinéraire d'une " enfant perdue " (Clara Furey) du monde carcéral à celui de la danse moderne.

Prison de Montréal (où venait de passer Kassovitz et son *Gothica*), studios de danse très vitrés (et très miroir aussi !) en étage et au cœur de la ville, motel perdu en forêt, rues de Montréal de nuit, intérieurs véhicules nuit/jour, presque autant de décors que de jours de tournage, équipe compacte, presque pas de groupe, bref, il fallait faire vite et efficace.

Carole était tentée par la HD, que je n'avais jamais pratiquée, mais après quelques renseignements glanés çà et là (merci aux membres AFC initiés) sur la souplesse du système et sa résistance au climat canadien (tournage octobre-novembre) nous avons opté pour du Super 16 + gonflage numérique.

Rétrospectivement et au vu des intempéries qui se sont abattues sur le tournage (pluie, neige, vent glacé) je ne regrette pas notre choix.

Tournage classique donc avec la très confortable Aaton XTR à la main. Je ne connais pas Beauviala, mais ses deux Aaton sont des miracles d'équilibre, qui se coulent sur votre épaule et deviennent instantanément un prolongement de votre regard... Qu'il en soit remercié.

En choisissant le Super 16, je n'étais pas mécontent non plus de tourner en argentique, tant il me semble que c'est encore le support le plus précis et le plus " palpable " (j'allais écrire " charnel " ou " sensuel "...).

Quelques Kinoflos, des Softubes, des ampoules 150 W (qui s'avèrent très pratiques car, dans le Nouveau Monde toutes les installations domestiques sont sur dimmer) et des sodiums pour les extérieurs nuit, etc. je me suis retrouvé dans les conditions du presque-reportage de mes débuts.

Carole Laure est une réalisatrice inoxydable (il a tant plu !), calme, précise, sachant utiliser les suggestions de son équipe, et, cerise sur le gâteau, faisant face à l'adversité (il y en a eu...) avec humour...

C'est la deuxième fois que je tourne au Québec, et la courtoisie, la gentillesse

## Pellicules

Kodak 7248 et 7218.

## Objectifs

Zeiss

## Laboratoires

Développement

Technicolor à Montréal

Étalonnage, gonflage

numérique, transfert,

Laboratoires Éclair à Paris

ambiantes me vont toujours droit au cœur.

Un merci particulier à Stéphane Caron, 1<sup>er</sup> assistant opérateur, pour ses impeccables " foyers " et à Patrice Dagenais, chef machiniste qui m'a bricolé une " Louma " du pauvre en 20 minutes.

Voilà, vous allez me dire que tout ça est un peu trop rose comme tableau... Ça prouve que vous n'avez jamais croisé l'hiver à Montréal... »

## **Quinzaine des réalisateurs**

► ***Je suis un assassin*** de Thomas Vincent photographié par Dominique Bouilleret

« Notre précédente aventure commune remonte au tournage de *Karnaval*.

Thomas, depuis ce premier film, n'avait pas tourné d'autre long métrage. Nous nous sommes rencontrés de temps à autre pendant cette longue période sans pour autant être très proches.

Et puis est apparu ce projet qu'il m'a demandé de faire avec lui.

Thomas est un garçon très exigeant pour tout, mon souvenir de tournage à Dunkerque n'était pas érodé.

Alors nous avons mis en route des essais, puis les repérages dans le Sud et à Paris nous ont accaparés, bref nous avons remis en route une machine qu'il lui tardait de lancer.

Le film a été fabriqué en deux temps, sur deux périodes.

Le Sud, en juin-juillet 2003, chaud et ardent qui convient parfaitement aux envies esthétiques de Thomas, puis après un arrêt, la seconde partie à Paris en septembre-octobre. Là encore, une saison plus automnale sert d'"exhausteur" à une différence de climat et d'ambiance.

Pour les séquences de soleil, nous voulions des hautes lumières très fortes, très blanches et nos comparatifs nous ont confortés dans le choix des plus anciennes émulsions, les "vintage", disponibles de Kodak.

Leur contraste nous a aussi guidés pour les séquences plus parisiennes.

Pour ce qui est du découpage, Thomas voulait des recadrages invisibles afin d'être toujours dans les cadres souhaités sans mettre en œuvre une trop grosse demande en machinerie. Donc zoom chaque fois que cela était nécessaire. Les trois VarioPrime Zeiss ont donc été nos focales de prédilection. Seuls les plans au Steadicam ont été tournés avec une très classique série GO Zeiss, toujours le côté "vintage", la fameuse boîte de 4 objectifs.

Petite entorse au "réalisme" obligatoire, nous avons filmé les séquences de

# festival de Cannes

l'appartement " Ben & Suzy " nos héros marseillais dans des locaux parisiens, une ancienne cartonnerie rue Saint-Maur que Michel Barthélemy a magnifiquement " localisé " en loft et cour de Marseille.

Nos aller-retours scénariques nous ont valu des équipes morcelées, un volume PACA cinq volumes IDF, certains faisant le voyage, d'autres non.

Deux complices de *Karnaval*, Philippe Larue pour la mise en scène, et Patrick Allombert pour l'image, ont été en charge de la deuxième équipe qui les a baladés sur les voies grande vitesse de TGV, et sur nos traces, plus lentes, pour compléter quelques séquences.

Philippe Depardieu m'a secondé pour la photo en tant que chef électricien, Michel Venot à Marseille et Guy Plasson à Paris furent les chefs machinistes. Lylo le pointeur a régenté la caméra.

Au laboratoire LTC, j'ai rencontré Christophe Lucotte à l'étalonnage qui œuvre sous l'œil toujours attentif de Thomas à la sortie de nos copies en vue des projections cannoises.

Voilà, il est très difficile d'être succinct à propos d'un film et a fortiori d'un tournage. Nous verrons si lors de la projection AFC nos bonnes résolutions tiendront, je parle de celles qui tournent autour de la communication entre nous, à suivre donc ... »

► **La Blessure** de Nicolas Klotz et **Maarek Hob (Dans les champs de bataille)** de Danielle Arbid, photographiés par Hélène Louvart



# çà et là

► **L'ouverture de la Cinémathèque française au 51, rue de Bercy** est finalement prévue en septembre 2005. Elle est retardée de quelques mois pour ouvrir en même temps les quatre salles de cinéma (dont l'une sera sans doute consacrée en permanence au muet) et les espaces consacrés aux expositions permanentes et temporaires. Initialement, les salles devaient ouvrir en avril 2005, et les espaces consacrés aux collections de la Cinémathèque en juillet 2006. C'est la première fois que la Cinémathèque n'aura plus de salles pendant sept mois... Le projet de Claude Berri, très différent du précédent, a été adopté le 5 février. L'idée même de musée du cinéma semble abandonnée.

Selon Claude Berri, Bercy ne dispose pas d'espace suffisant pour y installer un véritable musée du cinéma. Il faudrait un autre lieu pour réaliser le musée tant

rêvé par Henri Langlois. L'ouverture de la Cinémathèque débutera avec une exposition sur la famille Renoir (Jean, Claude et Pierre) et le peintre Auguste, en partenariat avec le Musée d'Orsay. *(D'après les propos de Claude Berri et Serge Toubiana recueillis par Nicole Vulser)*

*Le Monde*, 10 avril 2004

### ► La vidéo facile et l'enseignement du cinéma

Depuis une petite dizaine d'années, le cinéma fait sa " révolution numérique ". Les plus grands cinéastes se sont approprié la technologie, au même titre que les novices. C'est par elle, de plus en plus, que se fait l'apprentissage du cinéma. Sur les méthodes d'enseignement, la tendance n'est pas neutre. Du jour au lendemain, le rapport des élèves à leur outil s'est radicalement modifié. Le geste de la prise de vue est devenu trivial. Le rapport intellectuel à la matière cinéma change aussi, puisque sa nature est différente. L'image numérique résulte de l'encodage d'informations stockables, pas de l'impression de la lumière sur la pellicule.

Ces questions ont été abordées le 13 mars, à Poitiers, lors des Rencontres Henri-Langlois, par des intervenants venus du monde entier. Il est apparu que, en fonction des cultures et du niveau de développement économique des pays, les écoles appréhendent différemment cette nouvelle réalité.

Dans les universités américaines, la révolution numérique a eu lieu. Le département Film Studies de l'université de Californie à Los Angeles (UCLA), par exemple, a été rebaptisé Film, Television and Digital Media Studies (département de film, télévision et médias numériques). Les nouvelles technologies ont favorisé des rapprochements inédits. Par exemple, les départements de cinéma et d'ingénierie mènent avec Intel un programme, financé par le National Endowment for the Arts (fonds public pour le développement des arts), destiné à développer la recherche en technologie numérique appliquée aux images.

En Europe, les situations sont contrastées. Au HFF Konrad-Wolf, l'école des studios Babelsberg de Potsdam, en Allemagne, la pellicule conserve un statut très fort et les films sont tous réalisés sur support argentique. La DV s'est fait sa place, mais surtout comme outil pédagogique. Elle favorise la multiplication des exercices, des tests, des comparaisons. A l'école de cinéma de Zlin (République tchèque) en revanche, le numérique n'a pas encore franchi la porte, en partie pour des raisons budgétaires.

En France, à La femis, si les élèves sont formés à la pellicule, le numérique gagne régulièrement du terrain. On tourne en DV, en 16 mm et en 35 mm. On

monte en virtuel dans les deux premiers cas, en film dans le troisième.

Désormais, les élèves entrent à l'école avec un niveau de connaissances remarquablement élevé. La plupart maîtrisent l'utilisation d'une caméra numérique, de logiciels de montage, voire de logiciels d'effets spéciaux. Le fait d'enseigner le cinéma en DV accélère l'apprentissage technique.

Apprendre le cinéma en numérique entraîne toutefois de mauvais réflexes. Alors que la pellicule oblige à penser avant de faire, le numérique incite à faire avant de penser. Le rôle des enseignants consiste alors à convaincre que, seule, la maîtrise technique ne fabrique pas du cinéma.

Sur le plan théorique, ils doivent resituer la DV dans l'histoire du cinéma. Les élèves arrivent avec un bagage substantiellement différent de celui des générations précédentes. Parfois très pointu - sur tel auteur, sur tel mouvement -, il est moins homogène et moins structuré. On peut y voir l'effet de la disparition progressive des instances de médiation (ciné-clubs, revues) au profit d'une consommation de cinéma individuelle et à la carte. C'est aussi la conséquence logique d'une certaine explosion.

L'invention de la caméra 16 mm, support porteur de la nouvelle vague et d'une révolution du documentaire, permit une première libération des formes à la fin des années 1950. Plus tard, la vidéo et le super-8 ont accompagné le cinéma expérimental. Aujourd'hui, l'image numérique est le lieu de l'éclatement, des croisements infinis entre fiction, expérimental, documentaire, art contemporain, bande dessinée, photographie, jeux vidéo...

L'enseignement de cette histoire en explosion fait encore l'objet de réflexions. Enseignant à l'Institut international de l'image et du son (IIS), le chef opérateur Joseph Guérin suggère de tirer les fils de l'histoire du cinéma à partir de problèmes formels spécifiques. Partir d'un plan, d'une question de mise en scène, pour en dérouler une généalogie particulière traversant l'histoire du cinéma, et passant éventuellement ailleurs. A La femis, l'histoire du cinéma est toujours enseignée comme un bloc monolithique, mais le champ des connaissances s'entrouvre par le biais de séminaires ponctuels, sur les jeux vidéo par exemple.

A l'université de Californie (Santa Barbara), comme dans beaucoup d'universités américaines, l'enjeu est autre. Abordée sous le prisme des cultural studies, l'histoire du cinéma est déconstruite, immergée dans le corpus beaucoup plus vaste de l'étude de l'image et de la représentation. (*Isabelle Regnier*)

*Le Monde*, 13 avril 2004

► **Ma mère** de Christophe Honoré, photographié par Hélène Louvart

« Premier travail avec Christophe, que je ne connaissais " ni d'Eve, ni d'Adam " auparavant. Lors de notre première rencontre, il m'a expliqué qu'il souhaitait faire un film techniquement " léger ", sans contrainte, avec un effacement " quasi total " de la technicité lors de scènes plus difficiles et plus intimes à effectuer pour les acteurs.

En même temps, Christophe a un sens pictural très affirmé, alors le " n'importe quoi " ne lui correspond pas tout à fait. Avec Isabelle (Huppert) soucieuse de son image, interprétant le rôle de la mère, qui, dans le livre de Bataille, tourne autour de la quarantaine, à la beauté ambivalente.

Donc, je vais passer quelques détails quant à la difficulté de la fabrication d'un point de vue de l'éclairage.

Les îles des Canaries étant un pays très lumineux, le décor principal avec des murs ultra-blancs, les intérieurs jours et extérieurs jours ne pouvaient être que " baignés par la lumière ". Donc aucun détail des personnages ne pouvait être dissimulé dans les scènes de jour. Tout était " vu ". En cours de tournage, par crainte d'une image trop lisse pour ce film, Christophe a radicalement souhaité une image totalement sombre et énigmatique pour les nuits où les corps et les visages pourraient se détacher du noir et auraient donc une part - a priori - plus mystérieuse en eux.

Son choix de Super 16 étant ancré dans son imaginaire avant même notre première rencontre, il souhaitait utiliser complètement les caractéristiques de ce support, c'est-à-dire de donner l'impression de " l'avoir étiré ", comme en sous-exposant une photographie. Tout en gardant un éclairage frontal et adouci pour Isabelle.

C'est donc devenu la valse au développement grain fin pour la 7246 qui était trop dure en extérieur avec soleil sur des murs blancs, de la 7218 en développement grain fin en intérieur jour pour la lier à la 7246, puis de la 7218 poussée +1/2 diaph pour les volontés d'étirement du support (tant mieux, sur fond noir, c'est mieux) et de la 7218 développement grain fin, même en nuit, pour avoir quand même l'impression sur certaines scènes d'adoucir un peu le contraste, pour les visages, quand les fonds noirs étaient vraiment trop noirs, et quand je commençais à douter du parti pris de l'éclairage. Bref, heureusement que Gemini avait un accord au préalable avec GTC, pour ne pas trop regarder le surcoût en développement spécial.

Et... je dois le dire... même si cela me gêne de m'exprimer ainsi... merci à Kodak

#### Mamère

*Avec Isabelle Huppert,*

*Louis Garrel,*

*Emma de Caunes.*

*Coproduction :*

*Gemini films,*

*Madaragoa filmes*

*Pellicules :*

*Kodak 7218 et 7246*

*Laboratoires :*

*GTC*

*Étalonnage :*

*Jean-Marc Gréjois*

*Caméras :*

*Arri SR III Super 16 mm*

*Objectifs :*

*Série Zeiss Distagon*

*Zeiss G.0.*

*Zoom Cooke 10,4-52 mm*

pour la 7218, qui encaisse vraiment bien, surtout sur la poussée +1/2 diaph et particulièrement sur deux plans poussés +1 diaph.

Et voilà, au résultat, des défauts quand même, mais c'est pas grave, le Super 16 mm a encore de l'avenir devant lui.

Avec quelques filtres diffuseurs peut-être à peine trop forts sur certains gros plans... et là, la définition, ça s'écroule, mais tant pis.

Et merci à Isabelle H. qui m'a fait confiance sur le moment. Ainsi qu'à Christophe bien évidemment. Et tous les autres acteurs, et à mon assistant, Jean-François qui a dû se coltiner tous mes doutes quant à la couleur des chattertons qui entouraient les boîtes. »

► **Le Cheval de fer** de Pierre-William Glenn, photographié par Richard Andry, Walter Bal, Jean-François Gondre, Bruno Muel, Jean-Claude Vicquery

► **La Vie est un miracle** d'Emir Kusturica, photographié par Michel Amathieu

► **Process** de C. S. Leigh, photographié par Yorgos Arvanitis

« C'est l'histoire d'une femme qui décide de se donner la mort.

Son ultime tentative pour s'accrocher à la vie consistera à s'adonner une série d'expériences aux limites de ce qui est humainement supportable.

Qu'elles soient sexuelles, physiques ou émotionnelles, ces expériences ne feront au contraire qu'accroître son mal de vivre et la conduiront inexorablement vers l'issue fatale.

Le film est raconté en 29 plans et la plus grande partie a été tournée dans un très vaste décor " naturel " (une immense pièce blanche avec deux grandes baies vitrées opposées l'une à l'autre).

Mes difficultés dans ce décor étaient multiples :

Plans-séquences avec de très longs travellings, en principe circulaires.

Le reflet de la caméra et de toute l'équipe sur les vitres.

Le plafond étant assez bas, je ne pouvais pas accrocher des projecteurs.

En deux mots, je n'avais pas de place pour poser mes projecteurs donc j'étais bien obligé d'utiliser au maximum la lumière naturelle (qui rentrait par les vitres).

Mais le changement continu de la lumière naturelle qui envahissait la pièce en rentrant par ces grandes vitres était difficile à gérer.

*Producteurs :*  
 Mark Westaway,  
 Humbert Balsan  
*Musique :* John Cale  
*Montage :* Luc Barnier  
*Son :* Jérôme Ayasse,  
 Renaud Michel  
 Avec Béatrice Dalle et  
 Guillaume Depardieu  
 Caméra Arri BL4  
 Objectifs  
 Zeiss Distagon T.2,1  
 Format 1,85  
 Laboratoires GTC  
 Etalonneur  
 Michel Zambelli  
 Pellicule  
 Kodak Vision 2 5218

La solution adoptée, pour éliminer les reflets, a été de poser de grands rideaux dès que la caméra tournait le dos à une des grandes portes-fenêtres mais le nouveau problème était que, avec les rideaux, la lumière diminuait considérablement.

Alors, j'ai fini par utiliser des tubes fluorescents T5 de Soft Light. Pendant la prise, en fermant les rideaux, on montait progressivement la lumière avec le dimmer et en même temps on jouait sur le diaph.

Bien évidemment cette opération a été réussie uniquement grâce et avec la sensibilité de mon chef électro, Olivier Guillaume et de mon assistante, Fabienne Octobre. Alors le résultat était parfait.

Une autre chose importante était la désaturation des couleurs : sur le tournage. La décision était prise avec le réalisateur avant la préparation. Costumes et accessoires étaient plutôt dans la gamme des tons gris et noirs qui, associés au décor blanc, donnaient le résultat voulu.

Au niveau colorimétrique tout le film est sur la base de 4300 Kelvin.

La collaboration avec le réalisateur était parfaite et je souhaite remercier tous mes collaborateurs sans lesquels je n'aurais pas pu avoir ce résultat que je souhaitais. »

► **Le mois dernier Jean-Marie Dreujou** présentait en avant-première le film de Jean-Jacques Annaud. Il revient ce mois-ci sur les deux longs métrages qu'il a tournés en vidéo numérique haute définition.

« J'ai tourné successivement deux longs métrages en numérique HD : *Deux frères* de Jean-Jacques Annaud et *Dogora* de Patrice Leconte.

S'il est bien évident que, dans l'état actuel du développement de cette technique, le 35 mm reste de qualité supérieure, il faut considérer cependant la prise de vues numérique HD comme un nouvel outil parfaitement adapté à certains cas de figure.

Pour *Deux frères*, le choix du numérique s'est fait principalement pour pouvoir avoir plus d'autonomie de tournage que les 10 minutes traditionnelles des caméras 35 mm. Plusieurs caméras télécommandées tournant pendant 50 minutes se sont avérées essentielles pour mettre en scène ce film dont les héros sont deux tigres.

Pour *Dogora*, Patrice voulait tourner ce long métrage un peu spécial rapidement en équipe réduite, avec des très longues focales. Le tournage en HD s'est avéré être la bonne solution, surtout pour le style de ce film (tournage documentaire) et il est certain que nous n'aurions pas pu faire le même film en argentique. Le numérique permet en effet de tourner avec des très longues

focales à des ouvertures incroyables (différence d'au moins trois diaphragmes avec les focales 35 mm), et encore une fois l'autonomie de 50 mn nous a permis de gérer les rushes facilement dans ce pays éloigné (tournage au Cambodge). J'ai pu proposer cet outil à Patrice car j'avais déjà fait le tour de pas mal de problèmes sur le film de Jean-Jacques. En effet, pour finaliser en 35 mm anamorphosé, le tournage en numérique HD nécessite quelques précautions afin de ne pas se retrouver avec des graves problèmes en finition. Dès le début, je me suis vite rendu compte qu'il fallait faire appel à un technicien spécialisé. J'ai été assistant pendant 15 ans et, autant je connais parfaitement toutes les caméras argentiques, autant me plonger dans une caméra électronique (qui de plus serait obsolète dans très peu de temps) ne me semblait pas un investissement rentable. J'ai donc rencontré Olivier Garcia par l'intermédiaire d'Hervé Theys chez Alga. Je lui ai expliqué ce que je voulais faire sur ce film et il m'a réglé les caméras et conseillé toute notre équipe de prises de vues sur cette nouvelle technique.

J'ai voulu aborder le numérique sans changer quoi que ce soit à ma méthode de travail (utilisation de filtres optiques, même gamma sur toutes les caméras et pour tout le film), mais, au fur et à mesure du tournage, j'ai été amené à changer un peu ma vision des choses.

La pose a toujours été mon obsession et le fait de ne pas me servir de ma cellule comme d'habitude m'a beaucoup dérangé. J'ai souvent fait la lumière sur le moniteur 24 pouces, car, dans beaucoup de décors, je ne pouvais régler mes contrastes avec ma cellule et mon œil était trahi, entre autres, par la visée noir et blanc de ce type de caméra. Il est en effet impossible de juger quoi que se soit dans une visée noir et blanc (j'ai toujours l'impression de filmer mes enfants) et les rapports de contraste dans les basses lumières sont très différents de tous nos repères argentiques.

Sur un tournage en HD, comme on peut voir " les rushes en direct ", le directeur de la photo est mis à nu sur le plateau, et il faut faire attention de ne pas être tenté de faire du plan à plan ni de trop se faire influencer par des regards extérieurs. Je pense que la cohérence de la photographie d'un film se fait bien en amont du tournage (repérages, échanges avec le réalisateur, temps de réflexion) et que sur le plateau, seules quelques personnes ont à l'esprit la vision intégrale du film. Il faut donc rester très concentré en ayant toujours à l'esprit la séquence d'avant et la séquence d'après.

Sur *Deux frères* et sur *Dogora*, cette expérience s'est très bien passée car je

*En marge du texte  
de Jean-Marie,  
vous pouvez lire dans le  
technicien du film  
n° 543, avril 2004  
plusieurs articles  
concernant le film de  
Jean-Jacques Annaud  
(pages 21, 24 et 28), ainsi  
qu'un entretien que  
Jean-Marie Dreujou et  
Olivier Garcia ont  
accordé à Alain Derobe  
dans le Sonovision Digital  
Film, supplément  
du n° 484, mai 2004.*

travaillais avec des metteurs en scène très aguerris, mais je sens que le fait d'avoir l'image quasi définitive en direct à chaque plan peut certainement entraîner quelques problèmes.

Il faudra donc s'habituer à cette nouvelle méthode qui bouleverse pas mal la façon dont on avait l'habitude de fonctionner. Il y a beaucoup de côtés positifs, le metteur en scène est satisfait tout de suite et comme depuis déjà plusieurs années nous ne tirons plus de rushes positifs, fini les vidéos, déprimantes pour tout le monde, faisant l'objet de multiples discussions.

J'ai tenu à être présent durant toute la finition de ces deux films ce qui m'a obligé à être disponible tout l'hiver. Ce temps de finition est aussi une nouveauté qu'il faut prendre en compte et qui pourrait faire l'objet de discussions entre nous, ainsi qu'une réflexion sur notre métier qui est en pleine évolution.

Je n'étais pas présent lors de l'avant-première AFC de *Deux frères* et je pensais avoir à répondre à pas mal de questions de mes collègues présents, mais personne ne s'est manifesté, j'avoue que je ne sais pas trop quoi en penser. »

► **Ma mère** de Christophe Honoré, photographié par Hélène Louvart  
(Lire le texte d'Hélène ci-dessus sous la rubrique *film en avant-première*)

► **A ton image** d'Aruna Villiers, photographié par Gérard Stérin  
Avec Nastassja Kinski, Christophe Lambert et Audrey Dewilder  
Production : Virginie Silla, Europa Corp  
Scénario : Guillaume Laurent d'après le roman de Louise Lambrichs  
Décor : Philippe Chiffre. Son : Eric Dewulder  
Pellicules : Kodak 5245 et 5246  
Laboratoires : Eclair ; étalonnage : Bruno Patin  
Matériel caméra : Technovision  
Caméra : Arri 535 ; objectifs : série Zeiss Ultraprime  
Première assistante opérateur : Marie-Laure Prost  
Deuxième assistante opérateur : Marine Delcourt  
Assistant vidéo : Ariane Stérin  
Matériel électrique : Transpalux  
Chef électricien : Christophe Dural  
Electriciens : Mouloud " Mouss " Lakrout, Bernard Estève  
Groupiste : Guy Guermouh  
Chef machiniste : Yvon Sausseau  
Machinistes : Eric Pezzali, Alain Drèze

► **David Kessler a nommé Eric Garandeau** directeur financier et juridique du CNC en remplacement de Kim-Sébastien Pham qui a rejoint France 5 (groupe France Télévisions) comme secrétaire général de la chaîne.

Eric Garandeau était, depuis mai 2002, conseiller technique de Jean-Jacques Aillagon en charge de la fiscalité, de la musique, des industries culturelles et des études du ministère.

Il aura notamment en charge la modernisation budgétaire du CNC au regard de la loi organique sur les lois de finances, l'amélioration des instruments de contrôle de gestion et la réflexion sur les évolutions du compte de soutien.

► **50,26 millions d'entrées** depuis le 1<sup>er</sup> janvier 2004, soit 2,7 % de plus que sur la même période en 2003.

Sur les 12 derniers mois écoulés, la fréquentation est estimée en diminution de 1,7 % pour atteindre 175,84 millions d'entrées.

La part de marché des films français est estimée à 42,1 % depuis le début de l'année, contre 41,5 % en 2003 sur la même période. La part de marché des films américains est estimée à 46,6 % depuis le début de l'année, contre 46,2 en 2003 sur la même période.

Sur les 12 derniers mois, la part de marché des films français est estimée à 35 % et celle des films américains à 53 %.

(Source : CNC)

## ► Fuji

En direct de Cannes, du 12 au 23 mai 2004

Tout au long du Festival International du Film de Cannes Fujifilm établira son QG au Carlton, suite et terrasse 131. Comme chaque année, cet agréable (et tranquille) emplacement de la Croisette accueillera notre bureau d'information / espace détente / lieu de rencontre. Le salon et la terrasse seront ouverts en journée pour les rendez-vous de travail ou pauses régénératrices et se transformeront aux heures festives, en d'incontournables lieux de rencontres :

- Le dimanche 16 mai, les producteurs de longs métrages du Syndicat des producteurs indépendants s'y donneront rendez-vous pour un cocktail autour de ceux et celles qui comptent dans le cinéma hexagonal (drôle de format pour du cinéma).

- Le lundi 17, les producteurs de courts métrages membre du SPI pourront y croiser leurs partenaires et homologues français.

- Le mercredi 19, la soirée sera consacrée aux courts métrages de la " Collection Canal ", en partenariat avec Canal+, la Semaine de la critique et Premium Films. Début des réjouissances en fin d'après-midi, sur la terrasse Fuji, en présence des réalisateurs, producteurs et équipes des films présents, puis projection spéciale, pour la première fois en pellicule, des courts métrages de la Collection à la Semaine de la critique, salle Miramar.

- Du 13 au 22 mai, de 11h à 12h30, Fujifilm accueillera les équipes des films français de la Quinzaine des réalisateurs.

Fujifilm est aussi partenaire de la Quinzaine des réalisateurs qui investira cette année le toit terrasse du Noga Hilton (avec piscine).

- Le mardi 18, MM. Masataka Akiyama, Marketing Departement Manager, et Ken Kishimoto, Product Manager de Fuji Europe, seront présents aux rendez-vous de la CST pour un hommage à deux directeurs de la photographie, qui, par leur travail, ont activement contribué au succès de Fujifilm dans le monde, Agnès Godard et Yorgos Arvanitis.

Enfin, de nombreux films tournés sur pellicules Fujifilm illumineront les écrans de toutes les sélections. L'un des plus médiatisé sera sans nul doute le déjà célèbre film de Wong Kar Waï *2046*, avec Maggie Cheung, Ziyi Zhang et Toni Leung. *2046* mis en image par Christopher Doyle (*Hero, Un Américain bien tranquille...*), HKSC, en Fuji 250/8552. L'équipe du film est déjà annoncée sur la Croisette. Les chroniqueurs préparent la montée des marches...

*Contactez-nous sur place  
au 0493 06 41 31*

## Brive-la-Gaillarde

On connaissait de Brive-la-Gaillarde son Festival de l'élevage et du veau de lait, sa Foire du livre, son équipe de rugby et Patrick Sébastien, il faudra désormais compter avec les 1<sup>ères</sup> Rencontres du Moyen métrage de Brive qui s'y tiendront du 28 mai au 1<sup>er</sup> juin 2004.

Organisée par la Société des réalisateurs de films, cette 1<sup>ère</sup> expérience réunira une vingtaine de films français de 30 à 60 minutes.

Compétition officielle, jury, débats, rencontres avec le public, rendez-vous et foie gras seront au programme, autour du cinéma le Rex (étonnante réplique du fameux cinéma parisien). Un galop d'essai pour une expérience pleine de promesse à laquelle Fujifilm apportera son soutien à travers, notamment, un prix de 5 000 euros au film français lauréat du Grand Prix du Jury.

## Et toujours : Fuji Tout Court

La prochaine séance aura lieu le 4 mai 2004 à 18 h au Cinéma des Cinéastes.

Au programme :

*Canberra* de Benoît de La Rochère, photographié par Thierry Faure, produit par Nonobstant Production

*L'Escalier bleu* de Pierre Delaunay, photographié par Cédric Defert, produit par Andolfi Production

*Wolfpack* de Jean-Marc Vincent, photographié par Sophie Cadet, produit par Karé Production

*Sur la route* réalisé et photographié par Philippe Coroyer, produit par Alterego Productions (ce film, présenté aux dernières Rencontres de la CST, a été tourné en 3 perfos).

## ► Kodak

**Pour la dix-septième année consécutive**, Kodak sera partenaire officiel du Festival International du Film à Cannes et parrain du Prix de la Caméra d'Or.

## Kodak vous accueille à Cannes : bienvenue à L'appartement Kodak, An III

Comme toujours, Kodak invite l'ensemble de ses clients professionnels du monde entier à L'appartement Kodak (ancien Pavillon Kodak), situé au cœur du Village International, derrière le Riviera, entrée par le Pavillon américain.

Avec 15 000 visites en 2003, l'appartement Kodak est le premier lieu, à Cannes, de rencontre et de détente ouvert aux professionnels.

Du 12 au 22 mai, l'appartement Kodak proposera de nombreux services à ses visiteurs : espace de visionnage VHS et DVD, open bar, meeting point, presse internationale, rencontres professionnelles. L'accès à L'appartement Kodak se fait sur Pass à demander à votre interlocuteur Kodak habituel.

## Kodak soutient le jeune cinéma et parraine le Prix de la Caméra d'Or

Depuis 17 ans, Kodak est parrain du Prix de la Caméra d'Or qui récompense le meilleur premier long métrage présenté à Cannes, toutes sections confondues. Depuis trois ans, Kodak a décidé de modifier et d'augmenter sa dotation afin d'encore mieux faciliter, au réalisateur lauréat, l'accession à son second long métrage. A ce titre, de la pellicule de prise de vues Kodak vient s'ajouter à la dotation financière. Ainsi, le prix offert par Kodak sera constitué d'un chèque au lauréat de 30 000 euros et 23 000 euros en produits de prise de vues Kodak.

Aujourd'hui le support film est le media privilégié des cinéastes pour les œuvres de fiction, documentaire et télévisuel. Kodak est le leader mondial en la matière. Kodak a choisi d'orner le Club de la Caméra d'Or d'une exposition photographique couleur. Notre choix s'est porté sur la talentueuse Sylvie Biscioni, qui a su magnifiquement mettre en lumière cinéastes, comédiens et directeurs de la photographie au travers de portraits en N & B, notamment pendant l'exposition du Festival en 1996 et dans la publication soutenue par Kodak *En lumière, les directeurs de la photographie*, éditions Dujarric. L'exposition comportera ainsi une sélection de travaux photographiques en couleur sur le thème du passage.

<http://monsie.wanadoo.fr/biscioni/index.jhtml>

Pour mémoire, le Club de la Caméra d'Or sera situé au 3<sup>ème</sup> étage du Palais, à côté du Club " Un Certain Regard ".

#### Le Prix Découverte Kodak du Court Métrage de la Semaine de la critique

Le court métrage a sa place à Cannes et Kodak tient à soutenir cette traditionnelle antichambre du long métrage. A cet effet, le traditionnel Prix Découverte Kodak du Court Métrage sera hébergé, pour la seconde année, par la Semaine de la Critique. Son lauréat se verra récompensé par de la pellicule de prise de vues Kodak d'un montant de 3 000 €. Les films de court métrage concourant à la Semaine de la critique proviennent d'une sélection internationale.

Pour la sixième année consécutive, Kodak présentera, à Cannes, le « Kodak European Showcase », un programme de courts métrages européens primés par Kodak l'année précédente. L'objectif de cette projection est de permettre d'exposer des jeunes talents aux regards des professionnels présents à Cannes et ainsi leur ouvrir les portes du long métrage. Projection le vendredi 14 mai, Salle Miramar, à partir de 19h45, en présence des réalisateurs invités par Kodak.

Le Système Kodak de " gestion du look " (Kodak Look Manager) sera présenté à L'appartement Kodak pendant le Festival de Cannes.

Présenté sous la forme d'un logiciel, le " Kodak " Look Manager permet aux cinéastes de créer, prévisualiser, communiquer et gérer différents aspects visuels (ou " looks ") pour leurs images enregistrées sur pellicule argentique, depuis le stade de la préproduction jusqu'à la postproduction en passant par le tournage des scènes principales. Les chefs opérateurs pourront ainsi simuler

***Pour tout renseignement complémentaire :***

***Gilles Podesta :**  
Tél. : 01 40 01 42 41  
gilles.podesta@kodak.com*

***Fabien Fournillon :**  
Tél. : 01 40 01 31 85  
fabien.fournillon@kodak.com*

*Pour plus d'informations sur Kodak à Cannes :  
[www.kodak.com/go/cannes](http://www.kodak.com/go/cannes)*

tous les paramètres de l'aspect visuel qu'ils souhaitent obtenir pour leurs images, en associant n'importe quelle pellicule Kodak avec toutes les combinaisons de filtres, gelatines et objectifs qui les intéressent, puis en prévisualisant les images obtenues avec exactement l'aspect qu'elles auront sur télécinéma ou sur grand écran. Ils pourront également simuler différents processus de traitement photochimique, notamment le traitement sans blanchiment. Pour chaque scène, l'aspect ou " look " désiré est ensuite enregistré dans un fichier de paramètres, exportable et facilement partageable dans le monde entier entre les collaborateurs-clés d'un même film (directeur de la photo, réalisateur, production, laboratoire, postproduction), ce qui assure une communication cohérente de l'aspect visuel.

---

► **Budget Culture** : la " LOLF " , une révolution qui conduira à plus de transparence  
Le ministère de la Culture et de la communication participe à la révolution financière que va constituer en 2006 l'application de la nouvelle loi relative aux lois de finances (LOLF). Renforçant le contrôle du Parlement, cette loi va modifier le comportement des administrations qui devront mesurer les résultats de leurs actions au regard de leurs objectifs.

La nouvelle architecture du budget de l'Etat a pour but de clarifier les politiques publiques et de mieux identifier les responsabilités de chacun. Elle se structure en trois niveaux : à chaque politique publique correspond une mission, elle-même composée de programmes qui relèvent chacun d'un ministère et sont déclinés en actions. Pour le ministère de la Culture, la " LOLF " fait apparaître deux missions propres : la mission " culture " et la mission " cinéma et audiovisuel " .

Cette dernière mission est constituée pour l'essentiel du compte d'affectation spéciale " soutien financier de l'industrie cinématographique et de l'industrie audiovisuelle " (il représente 96 % du budget du CNC).

(...) A l'avenir, les projets auxquels il accordera son soutien devront s'inscrire dans les objectifs des programmes. Leurs résultats devront pouvoir être précisément mesurés (à l'aide d'indicateurs chiffrés) afin d'apprécier si les projets aidés ont contribué ou non à atteindre les objectifs fixés et, in fine, en rendre compte devant la représentation nationale.

*La Lettre d'information, ministère de la Culture, avril 2004*

► **Le documentaire s'inquiète de sa définition, de sa place et de son avenir**

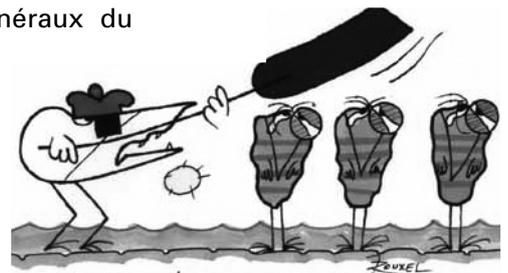
Depuis "l'état d'urgence" décrété au Festival de Lussas en août 2003 (*Le Monde* du 23 août), la mobilisation en faveur du documentaire de création ne faiblit pas. Alors que s'ouvre mercredi, au Forum des images, le Salon des refusés, une programmation de documentaires jamais montrés à la télévision, une journée de débats sur l'avenir du genre a rassemblé dans cette salle parisienne, le jeudi 25 mars, de nombreux auteurs, producteurs, distributeurs.

La décision du tribunal administratif de Paris du jeudi 11 mars concernant la nature de l'émission Popstars (*Le Monde* du 25 mars) a été perçue comme la première bonne nouvelle depuis longtemps ; cette émission ne pourra pas être qualifiée de "série documentaire", ce qui lui interdit l'accès au Cosip (fonds de soutien du CNC au documentaire). En novembre 2001, le Conseil d'Etat avait confirmé un avis du CSA reconnaissant à cette émission la nature d'œuvre audiovisuelle, l'inscrivant ainsi dans les quotas de diffusion de M6.

Telle qu'actuellement définie par un décret de 1990, la notion d'"œuvre audiovisuelle" désigne une émission constituée pour moins de 50 % de plateau, et ne relevant pas d'un certain nombre de genres. Y appartiennent les magazines d'information comportant moins de 50 % de plateau ; ces derniers représentent, selon Jacques Peskine, président de l'USPA, 80 % des quotas de Canal+ et 60 % de ceux de M6.

Depuis dix ans, avec l'arrivée des chaînes thématiques et de France 5, le nombre d'heures de documentaire produites a explosé (+ 240 % depuis 1997, selon le rapport Schwartz). Jean-Marie Barbe, directeur des Etats généraux du documentaire de Lussas, ou encore Sophie Goupil, présidente du jury de la Procirep, organisme d'aide sélective au documentaire, soulignent toutefois que le nombre de documentaires dits de création reste constant. Ils sont de moins en moins soutenus par les chaînes hertziennes et, désargentés, n'attirent plus non plus les acheteurs étrangers. La réforme de l'intermittence leur donne un coup supplémentaire, puisque les Assedic apportaient officieusement des millions d'euros en production chaque année. La réforme du Cosip aussi, qui va exclure de son champ une partie de la production et réduire globalement le taux du soutien.

Le Groupe du 24 juillet, soutenu par le Syndicat des producteurs indépendants (SPI) et de nombreuses autres organisations professionnelles, propose aussi d'intégrer à l'assiette du Cosip les recettes annexes des chaînes (SMS, numéros de téléphones payant...). Celle-ci est actuellement calculée à partir



*Pour qu'il y ait le moins de mécontents possible, il faut toujours taper sur les mêmes.*

**Jacques Rouxel, créateur, en 1968, des Shadoks, est mort dimanche à 73 ans. Un de ses personnages a du oublier de pomper !**

des recettes publicitaires, mais aussi de la redevance et d'une partie de la taxe vidéo, qui ne participent pas à l'accroissement du chiffre d'affaires des chaînes. Autres demandes : que les films les moins financés bénéficient d'une prime de qualité après réalisation, qu'un fonds sélectif soutienne la création indépendante, que les chaînes publiques soient obligées de diffuser une partie des films sélectionnés. Entre-temps, des initiatives spontanées se mettent en place pour diffuser du documentaire sur Internet, en DVD (doc.net), et dans des lieux alternatifs. *(Isabelle Regnier)*

*Le Monde, 2 avril 2004*

## ► Le ministre de la Culture prend note des revendications

C'était le baptême du feu avec les intermittents, vendredi 9 avril, pour Renaud Donnedieu de Vabres. Pendant plus de deux heures, le nouveau ministre de la culture et de la communication a reçu le " comité de suivi " qui regroupe divers opposants à la réforme de l'assurance chômage des intermittents du spectacle, entrée en vigueur le 31 décembre 2003.

La rencontre était plutôt encourageante, de l'avis des participants. Devant ses invités, M. Donnedieu de Vabres n'a fait aucune annonce. Et il n'en fera - " vraisemblablement pas " d'ici le lundi 19 avril : ce jour-là, il présidera le Conseil national des entreprises du spectacle, tandis que la CGT appelle à une manifestation. Le ministre a pris note des trois principales revendications du " comité de suivi " : celui-ci réclame que les 507 heures requises pour bénéficier du régime soient calculées sur douze mois, à date fixe, et non pas sur onze, dans le dispositif transitoire pour 2004. Ensuite, il demande que les femmes enceintes et les personnes en congé maladie puissent comptabiliser un forfait d'heures pendant la durée de leur congé, ce que le nouveau système ne garantit plus. Enfin, les intermittents veulent que les heures d'enseignement dispensées par les techniciens soient prises en compte dans le calcul des 507 heures, à hauteur de 55 heures, comme pour les artistes.

Un peu plus tard, M. Donnedieu de Vabres recevait Danièle Rived, secrétaire générale CFDT Culture et communication. Signataire de l'accord de juin 2003, avec la CFTC, la CGC, le Medef, la CGPME, et l'UPA, la centrale de Jacques Chérèque propose la création d'une « caisse complémentaire de solidarité » qui serait financée, notamment, par les collectivités locales.

Vendredi soir, dans un sobre communiqué, le ministère de la rue de Valois soulignait que « ces entretiens traduisent l'engagement du ministre à établir



*On n'est jamais aussi bien battu que par soi-même*

sans délai un dialogue nouveau et confiant qui apportera des réponses aux interrogations et aux inquiétudes des professionnels du spectacle vivant, du cinéma et de l'audiovisuel ».

*Le Monde*, 11 avril 2004

► **Le ministre de la Culture appelle les partenaires sociaux à rouvrir le dossier des intermittents**

Lundi 19 avril, Renaud Donnedieu de Vabres présidait le Conseil national des professions du spectacle (CNPS). Réunis pendant plus de six heures au ministère de la culture, des représentants d'entreprises du spectacle, des syndicats et des pouvoirs publics ont échangé leurs points de vue dans un climat qui, de l'avis de tous, était constructif. M. Donnedieu de Vabres a appelé les partenaires sociaux à « prendre la pleine mesure des situations de difficultés individuelles, d'angoisse, de détresse » et à « apporter, sans délai, les corrections nécessaires ».

Devant le CNPS, il a précisé que ses propositions viseront à « éclairer, voire à flécher » l'action des partenaires sociaux. Tout en précisant qu'il revient à ces derniers « de négocier dans le cadre de l'Unedic ».

Concrètement, le ministre a saisi le Conseil d'Etat pour connaître précisément les marges de manœuvre dont il dispose à l'égard du protocole.

M. Donnedieu de Vabres, qui s'est défini comme « le ministre de l'emploi culturel », a annoncé qu'« un premier projet » était élaboré par ses services afin de « professionnaliser l'entrée dans les métiers du spectacle, conforter l'emploi dans des formes plus stables, en mobilisant notamment les structures subventionnées et mieux accompagner les parcours professionnels ». Il fera l'objet, « dans les plus brefs délais, d'un examen interministériel ».

Autre piste de réforme, la refonte du périmètre - « trop large » - de l'intermittence, rendue indispensable par le déficit du régime (828 millions d'euros en 2002, selon l'Unedic) : « Plus aucun d'entre nous ne serait en situation de préserver les spécificités et les avantages des annexes 8 et 10 », a prévenu le ministre. En retour, il a exigé « la transparence des données et des chiffres » de l'Unedic.

« Je ne suis pas quelqu'un que l'on intimide facilement. L'abrogation du protocole n'est pas une fin en soi. Il ne suffit pas d'abroger, il faut créer un nouveau système », a réagi le ministre. « Je suis conscient de l'urgence », en promettant de « faire rapidement des propositions concrètes : Je demande aux régions, aux départements, aux communes, au public et à toutes celles et ceux qui financent l'activité artistique de conjuguer leurs efforts et de ne pas faire grève ». (*Clarisse Fabre*)

*Le Monde*, 21 avril 2004



*S'il n'y a pas de solution,  
c'est qu'il n'y a pas de  
problème*

## Alire

Dans Vertigo - Esthétique et histoire du cinéma n° 24

La méthode Larrieu, entretien avec

**Christophe Beaucarne**, à propos du film d'Arnaud et Jean-Marie Larrieu, Un homme, un vrai.

*Un dossier comprenant une série de huit articles qui ont pour thème le Steadicam.*

*L'un d'entre-eux, intitulé*

*Histoire d'une machine a été rédigé par Priska*

*Morrissey, également auteur de*

*Historiens et cinéastes - Rencontre de deux écritures (cf ci-*

*contre). Priska, dans le cadre d'une thèse, s'était*

*entretenu avec plusieurs directeurs de la*

*photographie de l'AFC.*

Dans le technicien du film n° 543, avril 2004

*Les propos*

*d'Eduardo Serra*

*concernant son travail sur*

*La Jeune fille à la perle de Peter Weber.*

*Un compte-rendu sur le Micro Salon AFC.*

Dans Sonovision

n° 483, avril 2004

*"Noël le 11 mars" ou le*

*Micro Salon*

*vu par Alain Derobe.*

## ► Sur les rayonnages de l'AFC

**La Memoria del set** de Stefano Masi, directeur artistique du Festival d'Aquila Pierre-William Glenn nous l'avait promis, c'est fait ! Un exemplaire est à la disposition des membres de l'AFC. Le livre associe le travail de créateur de costumes et de directeur de la photographie. Il contient, entre autres des portraits de Ricardo Aronovich, Bruno Delbonnel, Pierre-William Glenn et Jeanne Lapoirie.

## **Historiens et cinéastes - Rencontre de deux écritures** de Priska Morrissey

La représentation cinématographique du passé se définit avant toute chose par la reconstitution d'une époque révolue. reconstitution qui implique le recours au savoir historique, d'où une interrogation sur l'apport de l'historien, lorsqu'il devient conseiller historique. C'est le thème de cette étude, suivie d'entretiens avec les réalisateurs, scénaristes et historiens ayant collaboré à l'élaboration de films historiques.

## ► A paraître : **Des nouvelles de cinéma**, le Seuil, Le Thé des écrivains

Des nouvelles du cinéma sous l'angle d'une première fois.

Le premier tome de cette série, publié en mars 2003 par Le Thé des écrivains, est remis en vente dans le cadre de cette coédition. Les deux premiers volumes

paraissent à l'occasion du Festival de Cannes. Le troisième tome de cette série paraîtra à l'automne 2004, précédant le Festival de Deauville.

A l'affiche, entre autres, de ce deuxième volume deux membres actifs de l'AFC :

Jean-Marc Fabre et Agnès Godard.



<b>sommaire</b>	
<b>activités AFC</b>	p.1
<b>in memoriam</b>	p.2
<b>remue-méninges</b>	p.3
<b>festival de Cannes</b>	p.4
<b>ça et là</b>	p.8
<b>film en avant-première</b>	p.11
<b>films AFC sur les écrans</b>	p.12
<b>le CNC</b>	p.16
<b>nos associés</b>	p.16
<b>revue de presse</b>	p.20
<b>côté lecture</b>	p.24

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

Se retrouver dans un  
état d'extrême  
secousse, éclaircie  
d'irréalité, avec,  
dans un coin de soi-  
même, des  
morceaux  
du monde réel.

Antonin Artaud

Supplément  
n° 132  
mai 2004

La Lettre



Association Française  
des directeurs de  
la photographie  
Cinématographique

Membre fondateur  
de la fédération  
européenne IMAGO

remue-ménages

**A propos des petites caméras et du reste** par *Emmanuelle Demoris*

A force de miniaturiser les composants, on en est venu à ces minuscules caméras vidéo que l'on tient à la main. Occasion pour l'indépendant de renforcer son autarcie, pour l'industrie de baisser ses coûts de production. Tout le monde est content. C'est une expérience singulière que l'usage de ces machines. Après plusieurs voyages de tournage dans un champ plutôt documentaire, ça fait gamberger. Point de départ.

\* \* \*

La caméra est trop petite pour reposer sur l'épaule. C'est donc la main et l'avant-bras qui la portent. Difficile de relier l'œil à la main. Regarder est un mouvement qui engage le corps vers l'extérieur mais tire en même temps vers l'intérieur, parfois jusque dans le cou et le dos, le regard tirant sa tension de la poitrine où ça respire. Difficile de loger cet élan dans la main, qui caresse plus qu'elle ne vise. On finit par repousser les nerfs de l'œil jusque dans l'avant-bras et les doigts. On la sent, la pensée qui se déplace dans le corps. Etranges crampes localisées. Les avant-bras et les doigts sonnés en fin de journée. Difficile de devenir une danseuse balinaise.

Seule la main fait corps avec la machine. Plus besoin d'appuyer le visage sur l'ocilleton pour empêcher la lumière d'y entrer comme dans les caméras film. L'écran qui se déploie sur le côté de la machine permet même de voir le cadre sans être collé à la caméra. Du coup, hormis le bras droit, le corps jouit d'une bizarre liberté, qui lui permet d'exprimer des choses. De plus, comme la caméra, petite, ne vous cache pas, la personne filmée vous voit. Ça vous donne une certaine marge comme acteur dans le hors-champ. Vous pouvez parler ou bouger. Mais pas trop, pour ne pas compromettre la stabilité de la caméra. Et voici une dissociation dans le corps. Le visage s'anime tandis que la main reste stable. Le rire s'étrangle à la gorge pour ne pas secouer les épaules. La bouche parle mais sans entraîner ces gestes des mains qui scandent la parole. On se retrouve contraint à un drôle de jeu minimaliste dont l'expressivité réduite a souvent pour effet d'entraîner une paralysie semblable chez l'interlocuteur que l'on filme. Alors la main gauche prend le relais. Elle se découvre une vocation rhétorique et assume maladroitement ces gestes refoulés des deux bras et des épaules. Le visage et la main gauche acquièrent une sorte d'autonomie ; ils écoutent, provoquent, accueillent l'événement tandis que la main droite filme. L'écart est constant. La main droite calcule parfois plus. Elle change la valeur du cadre ou

isole un détail tandis que le visage continue à parler de tout et de rien ou à écouter sur le même ton. Parfois, le contraire. Le visage fait basculer une situation que la main droite n'a plus qu'à attendre. Cette dissociation travaille en permanence car ce sont là deux distances très différentes à la personne filmée. Le corps expérimente qu'il y a ces deux actions et pensées distinctes, celle qui provoque, met en scène l'événement et celle qui le filme. Ce n'est pas parce qu'un échange se fait à voix basse, en confidence, que l'on a forcément envie de le filmer de près. Ce serait aplatir les distances les unes sur les autres. On expérimente à chaque minute ces décalages comme des pertes d'innocences répétées. Comme à constater que l'on ne fait pas un avec soi-même.

(Peut-être se repeuple-t-on ainsi de l'intérieur pour lutter contre une forme de solitude générée, entre autres, par ces petites caméras. Il n'est pas aisé de faire assumer au corps un travail habituellement collectif. Il y a à résister pour ne pas aplatir les distances. Ce n'est là qu'un exemple des formes d'isolement dans le travail qu'engendrent l'informatisation et la miniaturisation. Change la façon dont se déplacent les énergies et les pensées à l'intérieur des corps. C'est vrai dans les bureaux et dans les banques. Mais quand on se prend à mesurer l'ampleur du changement sur la fabrication et la vie d'un film, la déprime gagne. Le cinéaste peut filmer en autarcie, le monteur peut monter seul (le montage virtuel tendant à supprimer l'assistant monteur) et le spectateur peut voir le résultat tout seul devant sa télévision (ou, pour reprendre une formule de Gilles Jacob, dans un train sur son ordinateur équipé d'un lecteur de DVD...) Et puis, si on rajoute une louche de Benjamin, quelques propos bien sentis sur la perte (moderne) de la faculté d'échanger des expériences, on commence à songer au suicide. Mais ce qu'il y a de remontant dans l'affaire qui nous occupe, c'est qu'il y aura toujours, enfin pour un bon bout de temps, des humains devant la caméra. Et c'est peut-être par là qu'il faut commencer, par ce nécessaire rapport à l'autre, pour combattre le risque de déprime inhérent à la pratique autarcique).

Revenons à notre dissociation. Il arrive donc que la main droite varie, ajuste et anticipe à toute berzingue, tandis que le regard et la main gauche se gardent d'exprimer quoi que ce soit, pas même un signe d'écoute. Vous dissociez. Et ça se voit. Ça n'a rien de limpide pour la personne filmée qui perçoit la chose et se retrouve dans une situation difficile. Car il est admis tacitement que, puisque vous êtes celui qui parle et filme, votre usage de la caméra doit être solidaire de vos paroles et affects. Un soudain écart vous rend un peu incompréhensible pour la personne filmée, qui se demande pourquoi vous pensez une chose avec la main et une autre avec votre visage. La personne se demande ce qui se passe. Elle peut penser que vous faites n'importe quoi. Ou vous prendre pour fou. Si elle est en train de parler et que soudain vous la quittez pour panoramiquer sur autre chose, elle peut vous regarder avec une certaine inquiétude. Parfois, elle pense qu'elle a failli à sa mission, qui serait de retenir l'attention de la caméra. Un gardien de cimetière au Caire résolvait cet épineux problème en allant systématiquement se mettre dans le champ dès que la caméra le

quittait, la scène virant à la partie de cache-cache. Il m'a fallu souvent expliquer les raisons de tel ou tel écart, ce que je n'ai pas eu à faire lorsque nous étions deux (ou plus) pour filmer.

Si l'on est deux (disons un qui "réalise" et l'autre qui filme), il est d'emblée manifeste que ces deux actions sont différentes, celle qui provoque et celle qui filme l'événement. Que ces deux pensées ne sont pas calquées l'une sur l'autre. Et que la fabrication du film procède de ces disjonctions. A concentrer ces deux fonctions sur une seule personne, on tend à identifier mise en scène et filmage. Car le corps de qui filme est perçu comme un bloc univoque chargé de porter d'un seul geste le sens du film. Les expressions de ce corps sont alors interprétées comme des intentions univoques de sens valant pour le film à venir. La panique gagne si la main qui filme et le visage qui exprime cessent d'être redondants. Quelque chose du rapport de confiance est mis en danger. Mais confiance n'est pas le mot juste. Complicité presque. Pas exactement non plus.

\* \* \*

C'est bien la nature de ce rapport que je cherche à préciser car c'est là ce qui est modifié par le dispositif que permettent les petites caméras et leur usage solitaire. Ces décalages entre la présence et le filmage provoquent d'interminables questions sur les intentions de mise en scène. Cela demande donc un temps d'explication, qui peut être intéressant ou pesant, c'est selon. Mais cet échange modifie la posture de la personne filmée, qui se pose dès lors comme étant à même de décrypter vos agissements et se propose d'en être solidaire, complice. Cette entente est partielle car on laisse de côté le sens qui sera produit au montage. Mais à partager ainsi les intentions de production de sens, on se retrouve en quelque sorte "du même côté". De quoi ? Cela dépend, les limites se déplacent au gré des rencontres. Ce qui se met là en place est plus un rapport de connivence que de confiance. Une adhésion, une identification, plus qu'un accord global et préalable.

J'avais tourné auparavant en 16mm et les gens que je filmais posaient moins de questions. On arrivait vite à un accord un peu général. Valeur marchande d'abord. La taille de la caméra laisse supposer que vous avez réuni de l'argent pour mener à bien votre projet, donc qu'un certain nombre de gens accordent un certain crédit à cette affaire. Première caution. Ensuite, on vous attribue un minimum de savoir-faire technique, aura de mystère qui vous évite pratiquement toute question relative aux mouvements d'appareil. Une petite caméra proche de celles utilisées pour filmer les loisirs produit une réaction différente. Les gens se fantasment comme étant à votre place. D'où cette demande de partager pleinement et jusque dans le détail les intentions censées être les vôtres. Cela est vrai jusque dans des bidonvilles égyptiennes où personne n'a de caméra ; chacun s'y rêve pourtant comme filmant sa propre histoire. C'est le prolongement des albums photos que l'on sort des tiroirs. Nous sommes devenus les journalistes de nous-mêmes. On n'a pas fini d'en mesurer les conséquences et le moins

que l'on puisse dire, c'est qu'il y a du boulot pour sortir des jeux de miroir.

Une grosse caméra laisse aussi supposer que vous n'avez rien à cacher, que vous avez toutes les autorisations, morales ou administratives, nécessaires. Une caméra que l'on peut trop facilement et trop vite cacher dans un sac fait de vous un possible voleur d'images, un malfaiteur, un espion déguisé en touriste. Ou alors, elle évoque un dispositif de surveillance, destiné à traquer lui aussi en douce. Les gens savent que tout peut devenir spectacle. C'est plutôt bon signe qu'ils ne se soient pas habitués à ce que n'importe quel touriste filme n'importe quoi, n'importe où et n'importe comment. La petitesse de la caméra fait presque de vous un clandestin. Pour le meilleur ou pour le pire. Pour le meilleur, et s'instaure la complicité. Pour le pire, et vous serez vécu comme un ennemi. La taille de la caméra rend les gens un peu paranoïaques. On les comprend. Brigitte Rouan racontait comment, pour le tournage d'un téléfilm, elle avait caché cette petite caméra, afin d'avoir un arrière-plan " documentaire " autour de ses acteurs. Et comme la scène se passait à Pigalle, des gardes du corps, cachés eux aussi, veillaient au grain. Car la découverte de la caméra aurait pu fâcher (et pas seulement la corporation des figurants privés d'emploi mais plutôt les personnes filmées à leur insu). On se demande parfois si la seule différence entre fiction et documentaire ne tient pas à ce que ce dernier ne paie pas ses " acteurs ". Ce n'est pas une boutade. On y reviendra. Car cette frontière-là est en train de se déplacer. Le cas *d'Etre et Avoir* en témoigne. En tout cas, on comprend qu'une simple confiance préalable et globale ne suffise plus. Et qu'il faille aller jusqu'à la connivence.

A se sentir ainsi de connivence avec vous, la personne filmée se met souvent à jouer selon ce qu'elle pense être vos intentions, comme pour entrer dans votre rêve. Très vite, viennent des sous-entendus, accords implicites, comme si la petite machine nous liait dans une forme de secret, qui a ses codes. Trop vite, il faudrait se connaître plus. Quand la personne filmée s'essaye à pénétrer votre rêve, qui est déjà pour elle rêve de film, on sent passer à travers elle des images de télévision dans lesquelles elle se projette. Ça installe une curieuse tonalité. Drôles d'intimités immédiates. On prend le ton de la confidence mais on sait très bien qu'il y a cette caméra qui est là pour transmettre à d'autres personnes. Mais ces tiers restent abstraits car la caméra n'est pas une personne. Aussi la donne est un peu fautive. S'installe un type de jeu mi-vrai mi-faux, qui conserve une part d'intimité du rapport qui s'est établi à vous seul, tout en l'exagérant, en le surjouant, ce qui le vide. Intimité grandiloquente, qui rate autant l'intériorité que la projection de la présence. Au pire, on tombe dans un ton proche de celui des acteurs du Loft, qui tentent cet exploit de mettre à nu leur vérité tout en se conformant à ce qu'ils croient être les attentes d'une télévision dont le rêve serait *Hélène et les Garçons*. La présence ainsi offerte ne s'adresse pas à ces inconnues que sont la liberté du cinéaste et celle du spectateur, elle s'offre à un voyeurisme calculé, que l'acteur prévoit et dont il souhaite contrôler le résultat. C'est un ton caractéristique de la télévision. Dire que les gens y sont " en représentation " ne suffit pas à le décrire.

Car il repose et fait entendre ce sentiment que nous sommes dans un espace familier, commun, à l'abri. Un cocon. Il a parfois d'étonnantes brèches, moments de grâce, où quelque chose passe, de maladroitement offert. C'est très rare. Peut-être ce ton-là est-il l'aboutissement de ce que Rossellini désignait comme cet effrayant désir d'être « le plus enfantin possible », envers complice de la cruauté vaine du monde. Ça a à voir avec cette idée, que nous sommes devenus les journalistes de nous-mêmes. On entend parfois des Parisiens parler comme ça aux terrasses des cafés. Et ça fait un drôle d'effet. Comme si la télévision avait gagné de l'intérieur. On met du temps à sortir de ce ton-là, à l'estomper, à en conserver parfois des bribes, des moments.

Ce qui aide à torpiller ce ton, en tournage, c'est la présence de tiers. Celui qui cadre, celui qui traduit, celui qui perche<sup>1</sup>. La caméra a beau être minuscule, l'irruption d'un zouave muni d'une perche de deux mètres au bout de laquelle se trouve un micro rappelle les conditions de la représentation et en donne l'espace. Donne un auditeur aussi, un premier témoin. Idem pour les traducteurs dont l'écoute et la présence sont aussi importantes que les mots qu'ils transmettent. On vous questionne moins. On suppose que si vous êtes deux déjà à partager votre rêve de film, c'est que vous ne faites pas tout à fait n'importe quoi. On sort plus vite et plus facilement de ces paroles qui, voulant coller à votre rêve, se prennent aux miroirs d'un rapport en face-à-face. Les présences se font plus offertes. Les corps se redressent, les voix se timbrent, on quitte le murmure des alcôves. On parle plus loin, à un autre imprévisible, à des autres. Il ne s'agit pas d'émettre ici des recettes ou des lois générales, juste de constater que l'intimité du tournage n'a rien à voir avec l'intimité du plan. Ces situations sont des moments. Il arrive de passer par là, par ces tiers, pour revenir au rapport seul à seul, au face-à-face, transformé.

On peut chercher comment sortir des méandres de la connivence, il n'en reste pas moins que l'on constate ce durcissement global de la posture des personnes filmées, promptes à se déclarer complices ou ennemies. Ce qui se rigidifie là, c'est la distance entre qui filme et qui est filmé, c'est-à-dire l'ensemble du rapport, les deux postures. Et ça affecte les films. Pierre Carles a su jouer de ces extrêmes pour en faire un genre. La caméra tour à tour joue la connivence (avec Bourdieu, par exemple, plus complice que personnage du film) ou la refuse pour jouer " en contre " en se cachant, en piégeant ceux qu'elle filme. Ce que le film propose, c'est une connivence du filmeur au spectateur, tour à tour contre ou avec les personnes filmées. Cette connivence se crée sur le fond d'un mépris à l'égard de ceux qui en sont exclus. On ne peut pas dire que ces injonctions laissent une grande place à la liberté du spectateur. Un peu caricatural mais instructif sur le procédé. Cette rigidification des postures touche un champ plus large que celui du film autarcique à petite caméra. Voir *Bowling for Colombine*, plus fin que Carles, où la connivence se joue en permanence avec le spectateur contre la plupart des gens filmés. A l'exception de la séquence avec Marilyn Manson qui fait brutalement un appel d'air au beau milieu du film, qui l'éclaire.

\* \* \*

*1 : Limite là du tournage autarcique : le micro doit souvent être plus proche que la caméra ; la distance du son n'est donc pas celle de l'image. A aplatir ces distances, on en arrive à cette grammaire un peu triste qui fait alterner des gens parlent en plans serrés et des plans larges où les corps se déplacent sur fond de sons d'ambiance.*

A l'inverse, il y a le ton de la connivence chaleureuse, intime et familiale, fusionnelle parfois. Il est un fait que ce type de connivence s'installe plus facilement entre les membres d'une même caste. Et comme le lien social tend à se désagréger, ça finit par se limiter au champ des proches et de la famille. Comme si l'on ne pouvait plus filmer que " son " monde. Exemples parmi des centaines : le journal intime de Cabrera ou l'enquête familiale de Lapiower, qui, toutes deux, présentent " leur " monde (amant et enfant, ou famille), celui dans lequel elles vivent, où les personnes filmées sont de connivence avec leur projet (la famille est solidaire du désir filmique et social d'un de ses membres, ce qui dissipera sans doute l'inquiétude devant un mouvement de caméra). Avec l'usage des machines miniaturisées, le premier champ de connivence qui a été envahi d'abord par le documentaire, c'est celui de la famille, figures tutélaires des ascendants avec lesquelles le réalisateur est en connivence maximale (même si c'est donné comme tordu, névrotique et tout ce qu'on veut). On a croulé sous les découvertes de parents et de grands-parents. On filme sa caste et son héritage culturel, économique ou historique, au plus proche. Il est paradoxal que ces explorations en milieu fermé aient souvent été données comme des brèches ouvrant des minima d'expérience partageable, recollant quelque chose du lien social. Pas indifférent non plus que cette mode se soit développée depuis une dizaine d'années, alors que l'engagement politique bat de l'aile. C'est une des vertus de *The Yards*, le très beau film de James Gray, que de montrer comment le capitalisme sauvage, libéral et maffieux, joue et défait les alliances jusqu'à ne conserver comme protections et valeurs que les seuls liens du clan familial. Les cinéastes documentaires ont semblé un temps être devenus des fils ou filles, héritiers rebelles ou dociles, absorbés par l'origine, comme seul engagement possible au milieu du désert, le " devoir de mémoire " venant donner des lettres de noblesse citoyenne à la valorisation de l'héritage privé. Combien de guerres, mondiales ou non, passées à la moulinette par cette mémé, héroïne insoupçonnée qui me faisait des confitures quand j'étais petit... Parfois héroïques, parfois pathétiques, ces tentatives pour faire coïncider la grande et la petite histoire sont devenues une recette dans la grille du documentaire télévisuel. Dans le mille de ce par quoi Daney caractérisait la télévision : l'alliance du monumental et du domestique. Une recette à tel point que l'on pourrait imaginer d'en faire un exercice imposé des classes de cinéma dans les lycées. Peut-être est-ce déjà le cas. Le forçage de la coïncidence est souvent douloureux. Tous ces ascendants semblent craindre de finir comme Fabrice loupant magistralement l'Empereur à Waterloo. C'est pourtant une posture assez réjouissante et libérante face à la grande Histoire. Mais si la mémoire devient devoir, je m'engage solennellement à faire un film sur la Commune de Paris à travers l'expérience vécue et authentique de mes chers parents. A moins qu'ils ne se souviennent mieux de la nuit du 4 août 1792.

Ce qui se passe souvent, c'est que le destin ou la personnalité de Mémé n'ont rien de bien passionnant. Mais l'émotion ou l'intérêt tiennent moins à l'objet du film qu'à la place du narrateur, qui, bien marquée dans l'énonciation, témoigne du travail de

connivence effectué par le cinéaste avec son ascendant. Ce qui donne du poids, ce n'est pas ce que dit telle ou telle grand-mère, mais que ce soit son petit-fils ou sa petite-fille qui soit en train d'obtenir cette parole-là, mettant en scène les silences, interdits ou pudeur qui se brisent (quel courage il a fallu pour lui poser cette question ! comme mémé aime bien son petit-fils ! quelle patience dans son récit !). Même observation sur le champ de l'histoire dite petite. L'amant ou le fils de Cabrera n'ont en soi pas un grand intérêt. Ils donnent surtout à voir leur malaise devant la caméra. Mais c'est justement là ce qui produit une certaine émotion. De compassion, d'admiration ou d'exaspération devant cette entreprise de la cinéaste qui s'entête à mettre ses tripes et son entourage sur la table. Et nous prend en otages, de cette connivence à laquelle elle nous convie. Au cœur de ce désir fou d'être le plus enfantin possible. On y opposera la première personne des journaux de voyage de Stendhal, lui qui disait l'utiliser pour « aller plus vite », qui allait jusqu'à s'inventer en guise de préambule une identité et un nom de pacotille. Loin des " moi-je " valant par leur vécu donné comme authentique.

Que l'identification proposée au spectateur se fasse plus avec l'intériorité de qui filme, avec l'aventure et les moyens du tournage, qu'avec les personnes ou situations montrées, cela change aussi le discours sur les films, c'est-à-dire les champs du discours critique, de la production et de la diffusion. Le film de Lapiower est volontiers raconté comme l'aventure de la jeune actrice-réalisatrice auprès de sa famille, plus que ne sont évoqués les témoignages des personnes. On tombe dans la caricature avec le film, intéressant au demeurant, de Jennifer Dworskin, dont la présentation par voie de presse ne faisait que raconter comment la réalisatrice a côtoyé, à des titres divers et pendant plus de 10 ans, la famille qu'elle a filmée. Mais le film n'a rien à voir avec cela. Il est tourné sur un an et demi environ et raconte comment une jeune mère séropositive tente de récupérer son enfant, que les services sociaux lui enlèvent. *Ladybird*, somme toute. (Problèmes quotidiens : dès que vous racontez une anecdote qui vous est arrivée lors du tournage d'un film documentaire, on vous dit que c'est justement cela qu'il faut filmer, que ce qui vous arrive est bien plus intéressant que l'objet que vous avez choisi et face auquel vous avez pour votre part la politesse de vous faire un peu ombre. Je ne partage pas ce point de vue.) Cette valorisation de l'expérience vécue du cinéaste va souvent de pair avec une valorisation aussi de sa solitude, donnée comme un moyen de " risquer plus ". Comme je l'ai dit plus haut, cela ne correspond pas à mon expérience, à moins de tenir le risque pour l'art de faire des sauts périlleux dans un cocon.

Misant donc sur l'aventure et les moyens du tournage, la rhétorique de la mise en scène se fait un devoir de rendre visible le processus de fabrication du film en jouant d'" effets de réel " (plus justement définis par Marc Chevré comme " effets de bruts "), censés montrer que l'urgence, la tension et l'accident se trouvent du côté de celui qui tourne. Véritable plaie de ces dernières années, la caméra qui tremble représente le bas de gamme de cette grammaire des accidents. Où figure aussi en bonne place l'adresse du

protagoniste du film au réalisateur, censée attester l'authenticité de la situation. Où le moindre décadre devient scoop car il témoigne d'un imprévisible vacillement de qui filme et raconte. On est au cirque devant l'événement avec lequel le cinéaste nous montre bien qu'il ne triche pas. Le format mini-DV semble être devenu le label de cette posture ; on dit en ce cas que le support est adéquat au sujet. Ce qui la mise en scène vise là, c'est la tension propre au direct, particulière en ce qu'elle joue d'une urgence permanente, censée garantir l'unicité de l'événement et propre à capter à chaque seconde l'attention du spectateur, pris en otage d'un suspense calculé. Ce genre de chantage a commencé avec les larmes sur les plateaux des reality-shows, où l'animateur cherchait notre connivence pour nous donner à partager son attente. Ici l'attente se partage avec celui qui tourne, qui nous offre sa connivence, ses secrets. On retrouve la règle de base de la télévision : mettre le spectateur dans la confiance, ici celle de qui filme. En savoir plus que les gens montrés à l'écran et attendre le dénouement de ce savoir. Cette forme de " suspense permanent avec le réel " est bien l'arme de la télévision, qui a trouvé cette charge émotionnelle dopante pour clouer le spectateur dans son siège, le cinéma jouant moins cette carte car il table sur un spectateur qui a choisi de rentrer dans la salle et d'y rester un moment. On peut se demander ce qui reste de la liberté du spectateur à ce jeu. La télévision est faite de chaînes. Lars Von Triers a parfaitement compris le profit que l'on peut tirer de ce type de rhétorique au cinéma. *Les Idiots* est un modèle du genre, qui décline bien l'éventail de ses figures.

(Dans le champ documentaire, le chantage à l'effet de réel devient insupportable quand il y soumet le choix de son sujet et les corps qu'il filme, convoqués pour garantir que l'on ne triche pas. Des docu-soap montrent des gens qui maigrissent au fil des mois. L'érection, censée être la garantie suprême du non-mensonger - mais on a ici sous-évalué l'influence du Viagra - travaille curieusement plus le cinéma de fiction. En documentaire, cette figure s'apparenterait peut-être trop visiblement à de la télé-réalité. On n'en est pas encore à l'ethno-porno. Je crois que je préfère encore les vraies femmes à barbe dans les baraques foraines. Repenser à Pollet. Bouffée d'air au souvenir de *L'Ordre*. Où après avoir filmé, en noir et blanc, le visage insoutenable du lépreux, la caméra panote violemment vers la micro qui enregistre ses paroles au-dessus de sa tête. Refus de la prise d'otage et rappel des conditions de la représentation).

En gros, se développe une mise en scène vériste des effets d'énonciation, qui confère au cinéaste une plus-value émotive et artistique dans la mesure où il se signifie ostensiblement comme auteur à l'intérieur du récit. D'où s'ensuit une confusion autour du terme d'auteur, qui, imperceptiblement, change de sens. Grossièrement encore, on part de l'idée qu'une « politique des auteurs », menée par les *Cahiers du Cinéma*, a fondé l'usage du terme en posant que des réalisateurs travaillant dans et pour l'industrie cinématographique pouvaient faire oeuvre d'auteur en vertu de leurs choix de mise en scène, qui sont choix de sens. Sans en référer à la littérature. Sans non plus que les cinéastes aillent revendiquer un statut « noble » d'artiste. Or dans le

champ qui nous occupe, on est arrivé à une position radicalement inverse, où l'auteur est reconnu dans la mesure où il se sursignifie comme tel, où il se met en scène dans sa fonction, où il la rappelle par des effets de signature. De Ford ou Hawks, on est arrivés à Cabrera en passant par Cassavetes. Et des films comme *Sans Soleil* de Marker, films en première personne, qui avaient le charme léger de " caprices ", de " fantaisies ", libres, dans des trajectoires de cinéastes, sont devenus une figure de style obligatoire, éculée déjà au point de devenir la règle de commandes et de cases télévisuelles. Dans cette catégorie désormais importante, peu importe que le corps du film soit constitué de courtes séquences dignes du journal télévisé, le film sera dit d'auteur si une voix off en première personne l'accompagne, qui exprime les doutes et contradictions, douloureuses de préférence, de l'auteur.

Heureusement, la figure de style vieillit déjà et la mode commence à lasser. Mais cette posture d'auteur, encore valorisée à travers une part du discours critique, reste au centre des exigences des diffuseurs, ce qui pose parfois quelques problèmes quand on fabrique un film. On demande donc au réalisateur de faire ostensiblement œuvre d'auteur. Et cette injonction est aussi une demande de garanties, une façon de rendre le film prévisible. Après, ça se décline, il y a plusieurs voies.

Déjà évoquée, la voie du récit en première personne, qui assure une bonne unité prévisible du film. Les états d'âme de notre auteur seront au premier plan et pour peu que l'on connaisse le bonhomme, on voit à peu près la direction que prendra le film. Si de plus l'auteur en question filme ses proches, il les connaît suffisamment pour savoir un peu comment ils vont réagir. Il n'est sans doute pas très fréquent que votre grand-mère vous balance la caméra à la figure... La seconde voie proposée est celle du fameux « point de vue », fort, personnel, que l'auteur va assumer sur son sujet, et qui va permettre de déterminer avec certitude le sens du film, en amont depuis ses intentions, jusqu'au film fini. C'est encore une prééminence de l'auteur, son surplomb vis-à-vis de son objet, qui garantit la prévisibilité du film. " Point de vue " reste un mot plutôt gentil et assez noble. Pour un peu, il serait flatteur que l'on vous prie d'en avoir un. Mais très vite, et c'est là un point sensible autant dans le discours critique que dans celui des diffuseurs, on glisse vers la " position morale " de là, au " vouloir-dire " puis au " message ". Ici encore, les concepts de la Nouvelle Vague ont opéré un retournement tragique. De Moullet à Rivette, puis de Rivette à Godard, les considérations sur la morale qui est affaire de travellings (puis vice-versa) ont gagné le discours courant en se vidant de leur sens. On finira par dire que Pontecorvo a commis le crime de banaliser les camps de concentrations en faisant un travelling dramatisant et voyeur. Personne n'a vu *Kapo*... Mais on aura pris cette habitude de résumer la supposée morale d'un film en stigmatisant une figure de style qui devient son symptôme. Il n'est pas étonnant que l'exemple choisi soit celui d'un film assez moyen dont il n'y a pas grand-chose à dire. On en vient à postuler que les dispositifs filmiques sont des machines prévisibles destinées à produire des positions morales, ou plutôt une morale, celle du film. Se rêve ici une recette magique qui ferait coïncider les intentions et les actes

cinématographiques, et qui délivrerait du message comme en un chapelet de saucissons. Comme la recette n'existe pas et que l'analyse filmique n'y suffit pas, on convoque souvent une "morale" explicitement énoncée par le cinéaste (en interviews ou notes d'intentions) dont on conclut froidement qu'elle se dégage du film... Il est de toute urgence de relire Sartre et l'analyse qu'il fait du "message", précisément inventé pour neutraliser la littérature. Qui n'est ni univoque ni intentions de signifier. Qui se constitue de la rencontre entre la liberté de l'écrivain et celle du lecteur. Qui dira le "message" d'*Amère Victoire* ou de *Morocco*? On s'habituerait à ce qu'un film ne soit qu'une idée alors que l'on est en droit d'en attendre à chaque séquence et à chaque plan. Qui dira le "message" de *L'Ordre*? Les plans du film restent dans la mémoire. Visages ou paysages, ils donnent un espace de liberté au regard. Ils m'ont fait voir, c'est-à-dire penser, d'une façon à jamais nouvelle cette frontière censée séparer les malades des valides. *Bowling for Colombine* est plus univoque. La thèse reste, les plans s'oublient.

Je ne trouve pas mieux que les termes sartriens. Demander à un auteur de fabriquer un film en fonction d'un "message" prédéterminé, c'est interdire que ce film soit l'expression de la liberté du cinéaste s'adressant à la liberté du spectateur. Y ajouter, en documentaire, la liberté de la personne filmée...

Ce qu'on comprend ici, ce sont les nécessités du marché. On les comprend, les diffuseurs. Ils ont l'audimat au cul. Le spectateur peut zapper. De l'urgence (pour faire attendre la minute suivante) jointe à du suspense (pour faire attendre la morale finale), c'est encore ce qu'on a trouvé de mieux pour l'accrocher. Il faut donc prévoir. La demande de prévision est devenue telle en matière de films documentaires que l'on voit fleurir des stages destinés à apprendre aux cinéastes comment rédiger le dossier magique qui donnera ces garanties de prévisibilités propres à convaincre (le terme exact est "rassurer") un diffuseur. Je me suis renseignée. On vous dit bien qu'il n'est pas question de travailler sur la fabrication ou le sens des films mais sur l'art de prévoir en amont et de convaincre avec ces prévisions. De trouver l'argumentaire promotionnel. Vous arriverez bien par la suite à en personnaliser le "message" en faisant votre film mais c'est parfaitement secondaire. Ça délire sec. Quand ce sont les producteurs qui s'occupent de ce genre de dossier, on appelle ça "pitcher". Je crois que cela vient de pichenette. On ne voit pas trop cette fois ce qu'il peut rester de la liberté de création à ce jeu-là. Et il n'est pas sûr que, même du point de vue de la rentabilité du système, ce calcul de prévisibilités soit le bon.

(Peut-être est-ce contre cela que je tiens à filmer ce quartier du gebel de Gabbari à Alexandrie. Il résiste. Tout y est si précaire que nul ne peut prévoir le futur même proche. Quand j'ai fait part aux habitants du quartier de ces exigences de prévisibilité qui m'avaient été posées, ils ont éclaté de rire. Eux-mêmes ne sont pas en mesure de savoir ce qu'ils vont faire demain. Ils savent que cela fait aussi partie du film, de ce qui m'intéresse. J'ai beaucoup parlé avec eux de ce qu'est un film dit documentaire. La

télévision égyptienne n'en diffuse que rarement. J'ai dit qu'il n'y aurait pas de voix off pour guider le récit. Ils m'ont dit qu'en ce cas, le film ne serait pas un documentaire mais une " histoire normale ", avec des personnages, et tout, et tout. J'ai eu beau faire, ils n'en ont pas démordu. Leur obstination m'aide à penser, quand je me retrouve ici avec les moyens de mon bord.).

Cet écrasement des films sous un message ou un point de vue sur le monde a affecté un autre concept. Je veux parler du " réel ", brèche libératrice qui sortit autrefois le cinéma des figures figées des studios. Car il est aujourd'hui convoqué pour désigner cette conjonction de la nécessité morale (il faut diable que le cinéma parle du monde, du vrai monde qui nous entoure) et de la mise en scène vériste<sup>2</sup> des effets d'énonciation (il faut bien que l'on sente le tremblement du direct et ce privilège qui nous est donné d'assister à son urgence et son intimité). Cette conjonction est devenue un des ingrédients de la recette de l'industrie qui veut du cirque. Dans le cinéma de fiction, l'" arrière-plan documentaire ", garantie de " réel " est devenu une tarte à la crème, tout aussi conventionnelle que les anciennes formes des studios.

Somme toute, ce réel dont on intensifie à dessein le caractère urgent, sauvage et brut, il y a grand besoin d'une morale pour l'ordonner. Et dans ce monde chaotique, qui n'attend pas, le film va nous aider à penser. Chouette alors. Pour un peu, on se dirait que les films ont une utilité sociale. Et *La Chartreuse de Parme*, alors, ça a quelle utilité ?

En attendant, les morales n'y vont pas avec le dos de la cuiller ces temps-ci. On a le choix des teintes éclaircissant le monde. Amélie Poulain nous assène que la nature humaine peut rester pure et bonne dans ce monde de fatalité libérale qui ne saurait affecter les intentions intemporelles et bonnes de l'âme noble. Virilio nous enseigne qu'au plus apocalyptique de la modernité, l'amour rachète la perspective nietzschéenne. La mode est à l'interprétation rapide du monde, au résumable. Les ostensibles surplombs de l'auteur en documentaire sont là aussi pour ça. Pour nous donner ces clés soulageantes. Pour nous mettre à l'abri. Par cette confiance d'un auteur qui nous fait découvrir " son " monde. Ou par son " point de vue " qui ordonne pour nous ce monde hélas si disloqué.

Si l'on quitte ces deux voies ouvertement subjectives, c'est aux sciences humaines que l'on va demander de se porter caution du réel montré. Autre surplomb, tissant les causalités entre les événements ou autorisant des généralisations à partir de faits montrés qui deviennent des cas. Universalité, dira-t-on. C'est un des mots que l'on entend le plus dans les bureaux des télévisions, toutes chaînes confondues. On recourt à l'anthropologie ou à la sociologie, plus qu'à l'histoire. Les événements passent à la moulinette des intentions. L'enfer est pavé. Je pense à la colère d'Eastwood qui fait dire à son personnage de poor lonesome journaliste en lutte contre sa direction éditoriale " Issues have killed facts ". Il veut la caser son histoire de Noir injustement condamné à mort. Et elle n'a de sens que s'il rentre dans le détail sans l'écraser sous un thème, " violence dans les banlieues " ou autre. Mais sa direction

*2 : J'insiste sur vériste, car ce type de procédé n'a rien à voir avec quoi que ce soit qui ait pu être qualifié de réaliste dans le cinéma.*

exige du thème. Il n'y a plus de place pour les faits.

On peut donc dire que le projet documentaire est encouragé dans la mesure où l'analyse qu'il propose des événements les précède et les surplombe. La fabrication des films s'en ressent. On parle à présent de " casting " lorsqu'il s'agit de trouver des personnes à filmer (" personnages " dit-on), qui correspondent aux hypothèses du sujet prévu. La question est dès lors légitime de savoir s'il faut rémunérer une personne convoquée pour incarner un thème préétabli. C'est bien là que blesse la polémique autour d'*Etre et Avoir*. Philibert a raconté qu'il avait mis des mois à chercher son instituteur idéal avant de dénicher l'oiseau rare collant à son thème. On peut imaginer. Il fallait le trouver, le type capable de faire chialer aussi efficacement des gosses en direct, à coup d'injonctions contradictoires et impudiques. Il fallait le trouver, l'instituteur qui punit l'enfant dénoncé et non le camarade qui le dénonce, qui prône la " solidarité de village ", du terroir, contre le monde, inconnu donc hostile, de la ville, et qui affirme d'entrée que « ici, c'est moi qui commande ». Effrayant de réaction. D'abus de pouvoir. Ça n'a d'intérêt que d'aider à imaginer la France de Vichy. Mais c'est du solide. Le type ne dévie pas de sa ligne ; il tient sa classe, ce qui permet, sur un tournage en fait plutôt court, que les enfants soient cadennassés, vidés, réduits à l'état de marionnettes illustrant l'idée du film que porte à bout de bras cet instituteur que l'on voit fier d'être devenu metteur en scène en sa salle de classe. On ne pleurera pas sur les conflits d'intérêts actuels, qui n'étonnent guère au vu de l'idéologie populiste, même pas de gauche, du propos.

Mais cet ordonnancement du monde effectue aujourd'hui des raidissements plus inquiétants. Les différentes positions de surplomb en documentaire dessinent une place d'énonciation où un nombre limité de personnes prétendent détenir la vérité. Et c'est à partir de cette position que les documentaires tendent massivement à proposer des cases où les gens sont répartis par groupes ou castes (" ma " famille, les fabricants de tapis, les Dogons et les Bretons). Pour revenir aux sciences dites humaines, je souscris ici au reproche qu'adresse Peter Brook aux anthropologues de considérer que chaque geste, coutume ou forme d'expression est un signe codifié appartenant à une culture en particulier et à elle seule. Il ajoute que la bouche qui embrasse ou le nez qui se frotte peuvent être des conventions enracinées dans des environnements spécifiques, tout ce qui compte c'est la tendresse qu'ils expriment. Plus loin, il ajoute que le théâtre est à cette place où il peut nous ouvrir à une vision plus large que celle où " notre terreur de l'indéfinissable " nous fait croire que tout comportement humain vient d'un conditionnement génétique ou social. Je crois que le cinéma documentaire a à voir avec cette place-là, ce qui suppose qu'il ne soit pas terrorisé par l'indéfinissable. Et qu'il dépasse l'opposition binaire entre le monde de la connivence (" mon " monde, au secret duquel je vous convie) et son envers complice, celui du monde comme tout " autre " (tout ennemi, s'il se pose en contre, ou tout différent, s'il fonde son regard sur la « différence » comme constitutive). Il y a là une responsabilité urgente à assumer du côté du documentaire. Car une sorte de vaste incompréhension

monte depuis quelques années entre différentes zones du monde. Et il est effrayant de voir comment le flux télévisuel produit des clichés fondés sur la différence, nationale, ethnique ou religieuse. Réduisant les personnes montrées à ces déterminations. Je l'ai remarqué au cours d'enquêtes dans le bassin méditerranéen. Toutes classes confondues, chacun généralise à qui mieux-mieux sur ces différences et groupes. La représentation de l'autre que l'on ne connaît pas par l'expérience directe passe à 95% par les images télévisuelles, qui répartissent et isolent ces "autres" selon des critères que l'on dit identitaires. J'ai toujours éprouvé une certaine méfiance pour cette notion d'identité, réductrice, figeante. Son usage actuel m'effraie. Ghettos et masques. Commencer par admettre que chaque être humain a autant d'identités que d'atomes.

Eh bien, me direz-vous, si vous n'aimez pas les causalités des anthropologues ni les catégories des sociologues, si vous n'aimez pas les voix off de narration en première personne, si vous n'aimez pas les films de dénonciation, si vous n'aimez pas les effets de brut, allez vous faire... Que nenni. Aucun procédé n'est mauvais en soi, on ne le répètera jamais assez. J'ai voulu désigner comment certaines postures ou procédés se rigidifient aujourd'hui, dans le contexte de production actuel, en lien aussi avec les nouvelles machines que nous utilisons. Mais ces raidissements appellent des contrepositions tout aussi fortes. Je pense à des films où qui filme varie sa distance à son objet, donnant dans ces variations la liberté au spectateur de s'emparer de l'événement pour en faire sa lecture. Je pense à la valse de Chopin, insistante, à l'arrière-plan sonore de l'interview d'un couple d'Américains fanatiques dans *De l'autre côté*. Elle les rachète et les met à distance tout à la fois. Incroyable à quel point cette valse reste et insiste, à quel point aussi elle fait rester dans la mémoire ce couple à la fois inadmissible et injugé. Ça rend moins triste que la connivence surplombante de Michael Moore. Ça joue sur la durée dans le plan. Evidemment une façon de résister aux flux, de prendre le temps. Mais ça ne suffit pas, ça n'est pas une condition sine qua non. Pas un axiome. Juste une arme, entre autres, dans la résistance.

Il n'y a pas que la durée chez Akerman. Il y a ces mini-variations perpétuelles de la distance. Ou encore double distance, à la fois dedans et dehors. Ces déplacements sont possibles parce que ça insiste sur les objets, travellings sur la frontière, lapsus, corps, voitures. A insister, à déplacer ces objets, ça les resitue dans un autre milieu, ça les reconditionne. Pour reprendre les termes de Franju, ça les dépouille de leur forme ornée, pour leur faire retrouver leur qualité d'objets. Les faire voir. Même mouvement que chez Pollet. Jamais vu une frontière comme ça. A l'inverse de Moore où la masse des personnes et des paroles crée un tourbillon, ici ça filme finalement peu de choses. Mais ça insiste sur les paysages et les personnes. Si on n'aime pas, on appelle cela complaisance. L'insistance fait résister, fait varier les distances et laisse au spectateur la place et le temps d'y trouver la sienne propre.

Même veine, sans mauvais jeu de mot, sur le personnage de Wanda filmé par Pedro

Costa. On n'en finit pas de voir cette fille dans sa chambre, monologuant, se droguant, malade. Et la distance change. On va au bord de la connivence mais aussitôt, ça reprend ensuite des kilomètres. Wanda n'est pas " son " monde, le monde de Costa, dont il nous ouvrirait la fenêtre, mais un bout imprévisible du monde auquel il est confronté et réagit diversement. Il ne joue pas à être comme elle, n'imité pas son état d'ivresse, comme le ferait Cassavetes avec un personnage saoul. Il est en face d'elle. Là, avec des distances multiples. On le sent, lui, Costa, le type qui fait ce film parfois tout proche de Wanda, alors que la caméra est un peu plus loin, fixe. Il n'y a pas besoin que l'on entende ou que l'on voie ledit Costa. Au contraire, son absence fait exister la fille, lui rend hommage. C'est long et violent comme le temps d'une rencontre. Le temps qu'il faut aussi pour changer notre regard, lui ôter les masques généralisateurs de la " fille des bidonvilles ", de la " droguée " ou de la " marchande de légumes ". Wanda est filmée pour ce qu'elle est dans une situation créée, donnée et présente, non pour ce qu'elle pourrait incarner comme thème dans son " milieu ". Ce qu'elle dit est " dialogue ", en situation, et non discours. Et puis, il y a un moment sidérant où Costa fait des kilomètres, jusque presque au surplomb. Wanda dit qu'il est interdit désormais d'apporter des fleurs naturelles au cimetière. On a le droit, dit-elle, de n'apporter que des fleurs artificielles. C'est là le seul moment où Costa sort du quartier, pour aller filmer le cimetière. Un panneau indique qu'il est interdit de déposer des fleurs artificielles. Et pourtant le film n'installe aucune connivence avec le spectateur dans le dos de Wanda. Comme quoi, ça n'est pas mécanique. On a l'impression qu'il désigne une donnée du jeu entre Wanda et lui, plus qu'une supposée vérité sur elle. Je ne m'explique pas complètement ce moment ni pourquoi il y a une telle générosité à filmer ce panneau.

Wanda n'est pas réduite à un thème ou une identité. Ça nettoie le regard trop habitué à voir ou à filmer des gens réduits à une fonction. Celle de la profession, souvent. Quand on montre des images documentaires, on vous demande souvent : « Et qu'est-ce qu'il fait dans la vie ? ». La vie est-elle donc là ? Sans blague. Je me souviens d'être allée enquêter, en repérages, auprès de prostituées rue Saint Denis. L'enquête portait sur la répartition des territoires dans Paris la nuit. Elle ne concernait pas que des prostituées. L'une d'entre elles, blonde et plus toute jeune, m'a dit qu'elle acceptait de discuter, mais à la condition que je ne la questionne pas sur son travail. Elle me disait que si j'allais voir François Mitterrand, par respect, je ne lui demanderais pas ce que ça lui faisait d'être président de la République, que je commencerais par lui demander son avis sur quelque chose d'intéressant. Ça m'est resté.

Variations dans la distance, libertés offertes, *De l'autre côté* ou *La Chambre de Wanda* laissent une opacité à ce qu'ils montrent. Ne font pas croire que l'on voit tout d'une personne ou d'une situation, ni que ce que l'on voit est parfaitement digeste et interprétable. Je verrais comme paradigme de cette posture la figure de Monteiro, insistant au plus haut point sur lui-même et variant follement les distances, passant de la connivence à la totale étrangeté à soi-même. Et cette variation me laisse l'espace et

la liberté nécessaires pour lui répondre, lui parler. Le plaisir pour moi des films de Monteiro est celui d'un dialogue. Quand je les vois, je pense très vite, associe et lui réponds, au point de perdre le fil, de devoir revoir le film. Pour le voir en entier. Je parle, intérieurement, tout au long des plans. Et je ne sais qui de nous deux parle le plus. Pourtant, il a la langue bien pendue.

Akerman-Costa-Monteiro. Leurs variations libres de la distance passent par une utilisation brutalement lyrique de la musique. Peut-être déjà Rossellini a-t-il ouvert la voie avec son Renzo de frère musicien. Valse de Chopin. Il est mort le soleil sur l'ambiance d'ouverture de *La Chambre de Wanda*. Il fallait oser. Monteiro, lui, se paie *Bella Ciao*. Ça y va. Sans pudeur. Fleur bleue, à fond. Et ça l'emporte.

Je pense aussi à Sulaiman ou à Bodanzky. A *Vers le Sud*, de Keuken. Pourses distances qui changent au fil du voyage. Pour sa façon de montrer les personnes avant quelque détermination sociale ou nationale. On commence par ne pas savoir d'où vient la belle femme âgée à la couleur de peau indécidable. C'est en route, en l'écoutant, que l'on découvre un bout de l'Erythrée. Elle est d'abord cet être humain, ce corps et cette présence. Et se crée ce sentiment physique que nous sommes, elle et nous, dans ce même monde.<sup>3</sup>

Il y a des films comme ça, qui ouvrent des espaces de rencontre et d'échanges entre le spectateur, les personnes filmées et le cinéaste. Des films où la liberté de chacun en appelle à celle de l'autre, sans que l'on rassure à coups de connivence ou de surplomb. Ça se rencontre en fiction ou en documentaire, peu importe. Dans le documentaire, quand il y reste quelque chose de ce mouvement vers le monde que Flaherty jouait avec son Nanouk d'esquimau. *Face Value* encore. L'œil de Keuken de la séquence d'ouverture répondant à celui de Monteiro à la fin de *Va-et-vient*.

Je pense aussi aux documentaires de Pasolini, qui, à l'inverse de la démonstration sociologique, pose ses hypothèses sur le monde, puis montre comment ce monde le désavoue et lui résiste. Les Africains réfutent ses hypothèses sur la valeur métaphorique de l'Orestie dans l'Afrique des années soixante. L'Inde résiste à la légende qu'il veut y mettre en scène. Israël n'a rien à voir avec ce qu'il rêve de la Terre Sainte. Chaque film creuse l'écart entre le monde et le cinéaste, en montrant autant ce qu'il découvre que sa démarche, sans fournir de certitudes. Au spectateur de recoller les morceaux. D'où une sorte de malaise qui explique peut-être les très violentes réactions de rejet lors de la présentation de ces films à Lussas il y a trois ans.

Je pense à ces films que j'aime, à leurs espaces de liberté et je me demande ce qui les rassemble. Je m'étais réjouie, il y a quelques années, de voir apparaître et valorisée la catégorie cinématographique de l'essai, souvent aux marges, poétiques ou métaphysiques, du documentaire. Mais souvent, des films donnés comme tels n'ont fait que jouer la survalorisation de l'auteur et de sa grille de lecture (je pense par exemple au film de Legendre et à ce qui le sépare de Pollet). La catégorie de l'essai

*3 : Face Value, je me demande ce qu'il resterait de ce film s'il avait été tourné en DV. La vidéo nettoie et aseptise, tue les contrastes. Face Value montre les aspérités d'un monde ni aseptisé ni ordonné. En projection, on voit bien, avec les contre-jours, les usures sans joliesse des peaux ou les espaces larges inscrivant les corps dans le désordre du monde. Doute. La Chambre de Wanda est filmé en DV numérique et ça n'aseptise pas. Donc possible. La question du support est essentielle mais c'est comme le reste, il n'y a pas de règles, pas de généralités formelles. Plutôt remontant.*

semble avoir été un peu trop vite inventée pour répondre aux changements récents des modes de fabrication et de production.

Non, *essai* n'est pas le mot, pour qualifier ces films. Il s'agirait plutôt d'expérience, au sens anglais du terme, au sens où l'on fait l'expérience de quelque chose, où on le traverse. Et j'en reviens à Brook et à sa définition de la " recherche " qu'il substitue au terme d'expérimental. Il pose la recherche comme un travail « où le temps n'est pas compté et où l'on ne travaille pas sous pression pour livrer un bon résultat à date fixe ». Je vois d'ici les hurlements des tenants de l'industrie mais c'est autour de cette définition que se joue pour moi une frontière bien plus signifiante que celle censée opposer documentaire et fiction. Il ne s'agit pas que des délais de fabrication. Il s'agit de ne pas escompter le résultat, de ne pas figer la pratique, de pouvoir inventer. Curieusement, les courts-métrages de Griffith, fabriqués à la chaîne, donnent ce sentiment de liberté. Chaque film semble émerger de l'informe pour aller chercher une forme nouvelle encore aux marges de l'informe. Rêves de coopératives. Les dernières coupes imposées au régime d'assurance-chômage des intermittents ne vont pas faciliter les choses, c'est sûr.

Pour un cinéma en chantier, en quelque sorte. D'où la tentation de filmer toujours en repérages. C'est aussi cela que permettent les petites caméras et la baisse des coûts qui s'ensuit. J'ai filmé ainsi pendant dix mois dans le quartier du Gebel à Alexandrie. J'ai expliqué cette affaire de recherche, de chantier. Quand un nouveau venu demande ce que je fais, il se trouve souvent un autre habitant pour lui expliquer que je ne fais pas un film mais une recherche. Les gens sentent très bien quand je trouve quelque chose. Contre Picasso et sa formule terroriste sur l'art de trouver sans chercher, énième resucée de l'inspiration divine de l'artiste. Cet été à Alexandrie, nous avons compris ensemble que l'aventure prenait fin. Les gens du gebel ont estimé que j'avais de quoi faire un film avec ce qui a été tourné. Le fameux tournage du film, que je brandissais parfois (y compris pour moi-même) comme un horizon de l'histoire, personne ne le regrette.

Cette idée de chantier, on la retrouve au théâtre, ou dans la danse quand elle grignote ses marges. Ce n'est pas un hasard si les propos de Brook hantent ces pages. Ça tient d'abord à ce que j'appellerais la façon de travailler la matière humaine. D'expérience, se rejoignent le travail avec l'acteur au théâtre et la façon d'accueillir ou de provoquer l'événement par certains moyens du documentaire. On ne peut isoler une action, courte et déterminée, encore moins indiquer à la personne comment l'exécuter. En théâtre, et cela, Brook le formule très bien, au cours du travail préparatoire, on cherche la part de liberté où l'acteur pourra s'emparer de son personnage (ou de sa figure). Car il s'agit qu'il puisse au bout du compte faire le spectacle sans vous, qu'il soit autonome pendant ces deux heures, des soirs durant. Indiquer une posture à imiter peut marcher pour un jour mais non sur la durée. D'où un travail autour des situations représentées. D'où une recherche, (exercice physique, improvisation ou autres variations) pour ouvrir ces brèches où le corps et l'esprit de l'acteur vont trouver leur élan. Je me suis

retrouvée à ouvrir de semblables espaces de jeu en filmant autour dans ce quartier populaire d'Alexandrie dont je parlais plus haut. Avec cette même patience, à observer, à partir de ce que l'on voit, pour trouver ce point où la personne porte librement la totalité de son acte. Monteiro, encore lui, me donne ce sentiment, que le plan est un résultat d'expérience donnant aux actes leur liberté.

Je retrouve donc des traits communs entre documentaire et théâtre. Dans la pratique et dans les préoccupations. Les deux paient plutôt mal, reposent sur des économies de fortune. Pas de conclusions à tirer de ce constat. Pas de liens mécaniques entre cela et la teneur des films. Prôner un cinéma pauvre serait oublier trop de films qui démentent la démonstration. En commun aussi, aujourd'hui, une volonté d'engagement souvent ouvertement politique. Avec une bonne longueur d'avance sur ce terrain pour le théâtre. Peut-être sont-ce les restes du chœur grec. Le spectacle vivant intègre de plus en plus de matériaux documentaires, images ou textes (voir ceux d'Hatzfeld par exemple). Quelque chose dialogue là entre la scène et les films documentaires.

Et je dirais que ce quelque chose travaille le cinéma vers le théâtre, vers le spectacle vivant. Et que cette ligne de fuite est un mouvement de résistance aujourd'hui vital. Kiarostami. On y revient toujours, à celui-là. Après *ABC Africa*, où il parcourait un éventail de distances incroyable face à ses objets, le miracle de la rencontre avec l'"autre" survenant grâce à l'arrêt à minuit de l'électricité qui soudain plonge l'écran dans le noir et fait partager, au plus simple, la condition des gens que l'on voit depuis le début du film, le voilà qui monte au Teatro India de Rome l'épisode fondateur de la saga chiite, l'Ashura, lutte et mort héroïque de l'Imam Hussein. Le dispositif est simple. Au centre d'une petite arène évoquant un cirque, des acteurs iraniens donnent une représentation, que l'on suppose traditionnelle, de la légende. Derrière les spectateurs, sur six grands écrans, sont projetées les images en noir et blanc de spectateurs iraniens regardant chez eux ce même type de représentation. Trois des écrans montrent une série d'images, plans serrés de visages de femmes, les trois autres écrans montrent les hommes. Le spectacle que nous voyons est une version courte de celui auquel ils assistent. Leur attention semble distraite, parfois flottante. Mais quand vient le nœud de l'histoire, ils pleurent à chaudes larmes. Sans retenue. On ne peut qu'être ballotté. C'est à la fois terrifiant de voir tant de gens pleurer devant la légende fondatrice du concept de martyr, du type qui tire sa grandeur de sa mort venir, certaine et annoncée. On ne peut s'empêcher de trouver ça aliénant. Et d'un autre côté, on ne peut s'empêcher de trouver qu'ils ont bien de la chance de pouvoir pleurer comme ça, d'exprimer ainsi leurs émotions. On n'en sort pas, ça tourne. Les distances sont multiples. Le spectacle est fait à la fois de l'intérieur de la croyance et de l'extérieur. Mais très gentiment, au bord. La force du truc, c'est que Kiarostami insiste. On n'y coupera pas, on se tapera les gros plans des spectateurs jusqu'au bout du spectacle. La force de cette insistance tient à ce que Kiarostami ne commente rien, à ce qu'il ne s'en sert pas pour enfoncer un clou. Il y a la distraction, il y a les larmes, le montage ne donne pas un sens explicatif ou même dramaturgique à cette succession. Il glisse. Glissez, mortels, glissez, comme disait la

grand-mère de Sartre. Insister et glisser tout à la fois. Glisser comme le faisait Costa avec son panneau du cimetière, auquel il ne fait pas un sort, qui n'explique rien de Wanda. Il y a de la politesse, de la délicatesse dans cet art de glisser. Glisser en insistant, c'est qui permet au spectateur de Rome d'associer, d'éprouver librement en face de ces personnes, celles filmées et celles sur la scène. C'est un peu un miracle de faire exister pareille rencontre avec un public européen, en cette Italie d'aujourd'hui, proie des pires préjugés racistes sur fond de 11 septembre. Et les vieilles dames chic, couvertes de bijoux, étonnées par ce théâtre planté dehors dans une zone industrielle, étaient émues. Par les pleurs des spectateurs iraniens. Par le soin apporté à montrer la construction rituelle de la tombe. Par les enfants-anges. On en revient à la tendresse, la même, quelles que soient ses formes ou gestes. Brook encore. Franju aussi, tiens, donnait la tendresse étant un de ses deux buts. « Mon but, c'est la réalité, et la tendresse, je crois ». Interview filmée, reprise dans l'émission de Labarthe. Ça fait du bien de s'en souvenir. Mais le pompon de cette Ashurra revient au lion. Car il y a un lion, acteur en pyjama et masque de peluche enfantin, qui intervient lors d'une péripétie bizarrement située en Inde pour assurer l'imam Hussein qu'il lui donnera une sépulture quand tous les siens seront morts. L'animal caresse alors le visage de Hussein, qui y perd un temps sa stature héroïque. A la fin, le spectacle se clôt sur le lion qui, après avoir enterré les morts, ramasse les accessoires du spectacle et met ainsi un terme à la représentation. Et ce lion au costume dérisoire est terriblement émouvant dans son attention aux personnes et aux choses. Figure de la tendresse qui vous accompagne lorsque vous sortez de la salle, figure de légende ou de conte qui fait déferler des émotions d'enfance.

(e.demoris@mageos.com)