

n° 101
Juillet -
Août 2001

La lettre

AFC

Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne IMAGO

Il n'y a sans doute personne
avec qui j'ai, de toute ma vie,
aussi peu parlé de cinéma
qu'avec Edouard...
Est-ce qu'on discute, est-ce
qu'on pérore sur la rétine ?
On regarde. On voit. (...)
Je doute qu'il n'ait jamais existé
synchronisation comparable
à celle qui met à l'unisson
de Tissé pour ce qui est de voir,
de percevoir et d'éprouver.

Sergueï M. Eisenstein
Réflexions d'un cinéaste

in memoriam

► **La nouvelle était attendue**, elle ne nous en a pas
moins attristés.

Henri Alekan, directeur de la photographie, président
d'honneur de l'AFC, nous a quittés le 15 juin à Auxerre, dans
sa quatre-vingt-douzième année.

L'inhumation a eu lieu mercredi 20 juin, à 15 heures, au
cimetière du Montparnasse, à Paris. Nombre d'entre nous
étaient venus témoigner leur chaleureuse amitié à sa femme
Nada et à sa famille.

Photo Raymond Voinquel - Mission du Patrimoine



Henri Alekan derrière la caméra sur le tournage de *La Marie du port* de Marcel Carné (1950)

► **Pierre Lhomme** lui a rendu un hommage ému.

Ci-dessous, quelques-uns des propos qui ont inspiré son
témoignage :

« En cette fin de printemps, après Sacha Vierny, après Louis
Cochet, Henri Alekan s'en est allé.

Nous venons de perdre notre aîné ; grand-père pour les uns,
grand frère pour les autres...

in memoriam

L'ancien conforte notre sentiment d'appartenir à une famille contre vents et marchés du travail...

Nous perdons une grande mémoire : soixante ans de vie dans le monde cinématographique...

Henri Alekan disait : « Il n'y a pas de lumière indifférente. Elle participe au film comme les acteurs, comme le décor, comme le costume et elle a un rôle immense ».

Pour moi, jeune assistant, notre rencontre en 1957 a profondément marqué ma conscience de notre profession - l'importance de l'équipe - la déontologie indispensable à nos métiers pleins de chausse-trapes...

Henri Alekan, il aimait s'appeler illustrateur de thèmes, était un artiste vraiment passionné.

Artisan, il aimait perfectionner l'outil, utiliser tous les "trucs" propres à la prise de vues tels les miroirs semi-transparents, inventer : le Transflex.

A son épouse, à sa famille, aux siens, en mon nom et au nom de mes collègues, je tiens à manifester notre sympathie et le souvenir affectueux que nous gardons de Monsieur Henri Alekan. »

Photo Jacques Prayer



Agnès Godard, François Ede et Claire Childeric entourant Henri Alekan lors du tournage de son film *La Petite danseuse de Degas*

► **Agnès Godard et Pierre-William Glenn**, comme bien d'autres, n'ont pas pu assister à la cérémonie. Ils ont témoigné par écrit (leurs témoignages ont été lus) :

► « Cher Henri,
Je suis triste de ne pas être avec Nada et les vôtres aujourd'hui parce que j'aurais pu leur dire de vive voix l'importance pour moi de vous avoir rencontré.

Vous m'avez emmenée avec vous au Portugal - au lendemain de la mort de mon père - et je ne vois pas quel autre voyage aurait pu me procurer autant le goût de la vie que celui-là.

Votre travail, votre passion, votre invention, votre gaieté, votre chaleur restent baignés de lumière, comme à coups de baguette magique, de ceux qui font tant exister le cinéma, de ceux qui rendent la vie passionnante.

Chère Nada,

Je peux vous assurer que nous sommes nombreux, très nombreux à penser, comme vous, que son rayonnement est si fort qu'il n'est pas prêt de s'éteindre.

Puisse cela adoucir un tout petit peu votre chagrin.

Je vous embrasse. Agnès. »

► « Chère Nada,

Henri Alekan était un phare dont la lumière symbolisait la raison d'être de l'AFC.

Il était Le directeur de la photographie de cinéma, celui qui maîtrise le chemin et prévient des naufrages.

Henri avait su trouver les mots justes pour dire notre métier et ses exigences, il avait pu expliquer l'image de film et le rapport fondamental de la lumière et du sens.

L'amour du travail en équipe qu'il a su insuffler à des générations d'opératrices et d'opérateurs, sa fidélité aux personnes (sa collaboration de toute une vie avec Louis Cochet doit être exemplaire pour des générations) et sa quête perpétuelle de lumière, véritablement philosophique, font pour moi d'Henri la référence absolue de l'exigence et de l'intégrité.

On dit que les hommes ne meurent que lorsqu'on les oublie... Ce risque est impossible avec Henri Alekan...

Comme l'énergie et la lumière dont il a si bien parlé, il est éternel.

A vos côtés. Très affectueusement. Pierre-William Glenn. »



► **Amos Gitaï** avait fait le voyage d'Israël pour être présent ce jour-là. Voici son témoignage.

« En 1984, je préparais mon premier long métrage, *Esther*. Auparavant, j'avais fait une trilogie de documentaires (*House*, *Wadi* et *Journal de campagne*) sur les relations entre Israéliens et Palestiniens. Ces films étaient très difficiles à montrer en Israël. Je suis arrivé à Paris avec mes valises, fin 83. Je voulais tourner des films de fiction. Je ne suis pas cinéaste de formation mais architecte. N'ayant pas fait d'école de cinéma, mon apprentissage devait

passer par ceux avec qui j'avais décidé de travailler. J'avais rencontré plusieurs directeurs de la photographie et l'on m'a proposé de contacter Alekan. J'hésitais beaucoup, Henri Alekan représentait une telle expérience et un tel talent. Finalement la personne qui m'avait suggéré d'appeler Henri l'a fait pour moi, je l'ai rencontré chez lui, à Boulogne. Il a demandé à lire le sujet, je lui ai donné le texte d'*Esther*, regard moderne du *Livre d'Esther* de la Bible, métaphore et parabole sur les comportements actuels. Il a lu le texte, m'a rappelé assez rapidement en disant : « Ça m'intéresse, à la seule condition, c'est que mon chef électro, Louis Cochet, participe au projet ». C'était génial.

J'ai invité Henri en Israël, c'était la première fois qu'il y allait. Nous avons entamé un voyage à travers le pays pour trouver des décors. Nous sommes allés du sud au nord d'Israël. Je lui ai montré d'abord tous les sites historiques. *Esther* se déroule en Perse, dans des palais. C'est le seul texte biblique racontant l'histoire de la diaspora et où Dieu n'est même pas mentionné. Ce qui convenait à Henri, parce qu'il était très attaché à son attitude laïque. Nous avons beaucoup de discussions à ce sujet.

Alors nous sommes partis, nous sommes allés dans la vallée du Jourdain, avons vu des palais magnifiques de l'époque romaine et finalement, le périple terminé, j'ai emmené Henri dans ma ville natale, Haïfa, voir le quartier arabe et palestinien qui avait été évacué. Je pensais que c'était le meilleur décor pour le film. Dans ce quartier, il y avait des maisons détruites faisant écho à l'histoire actuelle d'Israël dans laquelle j'avais envie de situer l'histoire biblique d'*Esther*, apportant ainsi contrepoids au récit. Cette idée, peu classique, de cinéma, avec un regard un peu brechtien me faisait hésiter. Après avoir vu tous ces palais magnifiques dans le désert, je pensais qu'Henri refuserait mon idée, lui qui était toujours très méthodique, lui qui, à chaque décor que l'on visitait, sortait son carnet, dessinait, prenait des notes, simulait la place des projecteurs. Mais il m'a dit : « Tu as raison, c'est plus original ».

Il ne cherchait pas à refaire les choses qu'il avait déjà faites. Cela m'a toujours marqué. Il avait toujours un regard ouvert, remettant en question son point de vue sur la lumière. Il faut dire que pour tous mes films, que ce soient les documentaires avec Nurith Aviv ou les cinq derniers films avec Renato Berta, j'aime entreprendre avec les directeurs de la photographie ce voyage

initiatique pendant lequel on ne parle pas strictement d'aspect technique mais plutôt de questions conceptuelles, de la création du film. Henri Alekan ou plus récemment Renato Berta, arrivant dans un pays dont ils ne connaissent pas toutes les nuances, découvrent un fragment de cette réalité à travers l'angle que le film propose. C'est un dialogue que j'affectionne. Je le fais de façon systématique sur chaque projet.

Pour revenir à *Esther*, le film s'est donc tourné à Haïfa, au nord d'Israël. Le charisme d'Alekan concernant sa conception de la lumière et celui de Cochet pour le côté technique ont impressionné les gens là-bas. Les techniciens regardaient Louis Cochet, à presque 80 ans, monter à l'échelle avec des projecteurs, avec une énergie et une conscience d'ouvrier.

C'était une expérience très forte. J'ai appris comment tourner un film de fiction avec Henri. Plus tard, on a tourné ensemble *Berlin-Jérusalem* et je crois que le dernier long métrage qu'Henri a photographié est *Golem, l'esprit de l'exil*, en 91. Pendant la préparation d'*Esther*, je me souviens d'un soir où, dans Jérusalem Est, j'ai été agressé par un type qui m'a insulté, à cause du *Journal de campagne*, regard très critique sur la conduite des Israéliens dans les territoires occupés. Henri en était très choqué. Tous les petits événements de ce genre auxquels il a assisté lui ont fait comprendre l'immense complexité de cette région du Moyen-Orient.

Alekan était d'une famille d'origine juive, installée depuis des générations en France. Son parcours personnel, son engagement dans la résistance l'ont rendu très vigilant. Il représente la première génération qui a abandonné une pensée basée sur la religion pour un modèle plus laïc.

Henri s'est senti très proche du sujet de *Berlin-Jérusalem* qui lui rappelait son adolescence. C'est une histoire qui se déroule dans les années 30 en Europe. L'histoire, avec un grand H, le passionnait. Un soir, à Paris, on a reconstitué l'autodafé de livres par les Nazis, en 1933. Henri était très ému par l'idée même d'éclairer cette scène. On a reconstitué aussi un tableau de George Grosz, peintre expressionniste. J'ai senti qu'avec ce film, Henri dialoguait avec sa propre histoire, il était vraiment très impliqué.



Amos Gitai et Henri Alekan

Nous, réalisateurs, avons des caractères parfois impossibles. Je me souviens que l'on faisait des journées assez longues. A trois heures du matin, sur un pont, j'ai demandé à Henri qui était déjà très fatigué, s'il était possible d'éclairer encore un autre pont. Il m'a dit : « C'est possible ».

Henri, dès qu'il arrivait sur un plateau, était consumé par le sujet, n'arrêtait pas de réfléchir, de faire des propositions, toujours avec un grand sens de l'humour et d'ironie. Cet humour et cette ironie rendaient le travail délicieux.

Quand j'ai connu Henri, je ne maîtrisais pas encore la langue française, on parlait une espèce d'anglais " cassé ". Je lui ai raconté le parcours de mon père, architecte du Bauhaus à Berlin, parti pour Jérusalem en 1935. Cette coexistence d'éléments de réalité politique, historique, parcours personnel, le travail de transmission de ces fragments, cette juxtaposition de petits morceaux de mémoire sur pellicule le fascinaient beaucoup.

J'ai remarqué que le point de départ des chefs opérateurs avec qui j'ai travaillé, Henri Alekan, Nurith Aviv, Renato Berta, est la curiosité, qu'il faut traduire en termes techniques. Au départ il y a une énorme curiosité, un énorme intérêt pour donner une forme à une idée. Cette dialectique entre réalisateur et chef opérateur passe toujours par ce travail intellectuel.

Traduire une idée, une émotion, en images. Ils ont un grand désir de connaître des choses qu'ils ne connaissent pas encore, de se lancer dans une nouvelle expérience. S'il n'y a pas cette émotion, ils plongent plus difficilement dans l'univers de l'image. Leur curiosité est le moteur de leur travail, physiquement très dur, le moteur du désir de connaître plus.

C'est pour cela que lorsque j'ai appris la mort d'Henri Alekan, j'ai pris l'avion pour être hier à Montparnasse.

Je ressens toujours en moi la générosité d'Henri envers un cinéaste qui faisait son premier long métrage. Il avait travaillé avec les metteurs en scène majeurs du XX^{ème} siècle. Et pour moi, jeune réalisateur arrivant d'Israël, il n'a pas hésité, à 78 ans, à repartir, à réfléchir, toujours avec une grande ouverture d'esprit. C'est très touchant et c'est une relation très privilégiée pour moi. »

(Propos recueillis par Isabelle Scala - Paris, 21 juin 2001).

► **Wim Wenders témoigne**

« Cher Henri,

Quand on me demande quelle collaboration j'ai appréciée le plus pendant les vingt films que j'ai faits, ou de quelle chose je suis le plus fier dans toute ma carrière, je n'hésite pas à dire : Les deux films que j'ai eu le privilège de faire avec Henri Alekan.

J'ai tout appris de toi, ce que je sais sur la lumière et les ombres, c'est sûr.

Mais plus que cela, tu m'as montré quelque chose d'invraisemblable, quelque chose que personne n'aurait osé dire ou enseigner, la plus belle leçon de cinéma : chaque plan qui se fait sans amour pour le cinéma ne vaut rien.

Tu m'as prouvé, sans le vouloir ou savoir, bien sûr, que chaque geste, chaque acte de notre artisanat peut être fait avec tendresse. Et avec curiosité. Je te vois

à côté de la caméra, enthousiaste, avec ce rire permanent. Je vois tes yeux de grand enfant... Je te vois en tête-à-tête avec ton merveilleux ami et assistant, Louis Cochet, ton chef électricien, avec lequel tu as travaillé pendant soixante ans, en train d'imaginer la lumière... sans rien vous dire, juste quelques indications du doigt. Je le vois courir, lui, avec ses quatre-vingt-trois ans, plus vite que les jeunes de trente



Henri Alekan et Louis Cochet sur le tournage des *Ailes du désir* de Wim Wenders

ans. Je te vois mesurer la lumière les yeux pincés, auxquels tu faisais plus confiance qu'à ton spotmètre... Je te vois et je me rappelle : cette plus belle leçon de cinéma, c'était toi-même. » (*Wim Wenders*)

► **Une " lamentation " pour Henri Alekan**

Maître des lumières et des ombres.

En ces temps de mauvais augures, En ces temps de pures images impures,

Louons Henri Alekan. Appelons-le maître, créateur.

Poète penseur, qui a réfléchi entre l'image du soleil pictural et l'image du soleil cinématographique.

Avec *La Belle et la Bête*, le classique de Cocteau. Ensembles le cinéaste et le poète des lumières, Le domaine du clair-obscur, inspirés de Rembrandt.

Louons Henri Alekan.

* *Lamentation au sens :*
chant funèbre.

in memoriam

Les partenaires : Cocteau, Losey, René Clément, Duvivier, Carné, chantons son image. Louons le cinéma parce que nous avons perdu aujourd'hui un rayon de lumière dans son cadre.

Henri, maître contemporain de Resnais, Godard, Rohmer et Truffaut.

Henri, élève de Claude Lorraine, Turner et Claude Monet. La passion pour Goya.

Il regardait tous les jours le soleil de ses tableaux et il pleurait.

Une " lamentation " pour Henri Alekan.

Il voyait le soleil, et bien au-delà, pas seulement la lumière technique, mais le soleil physique, métaphysique, poétique.

Le paysage du corps et du visage de Vivian Leigh, Jeanne Moreau, Chevalier, Montand et Deneuve, tous illuminés par les sources de ses Fresnel.

La lumière légère, entrecoupée ou diffuse.

Par la lumière, la révélation du regard de ses acteurs, de ses actrices : le plaisir de voir, la délicatesse du regard.

Louons Henri Alekan.

Louons-le ensemble avec Raoul Ruiz et Wenders, à qui Henri a dédié son regard, sa lumière.

Louons le noir et blanc, l'argent noirci par la lumière du maître.

Louons-le pour ses paroles : « La vision du matin est un prélude, l'aurore est une promesse du futur immédiat, un jour pour vivre » .

Illuminer, « donner à voir » ou surtout « donner à sentir » .

Créer le visible et suggérer l'invisible.

Louons Henri Alekan.

Comme l'a dit poétiquement Gance et l'a endossé Julio Miramar Bressane : « Le cinéma est la musique de la lumière » .

Poètes, peintres, cinéastes, architectes, sculpteurs et tous les photographes du Monde sont convoqués pour la prière universelle de l'image : La Lumière.

Voyager ensemble avec la lumière d'Henri Alekan vers le ciel où il doit être et certainement sera, au point exact de la source où naît la lumière.

Nous chantons une " lamentation " pour Henri Alekan.

Traduction d'un E-mail envoyé par le Président de l'Association brésilienne des Directeurs de la Photographie (ABC), Walter Carvalho, à Ricardo Aronovich.

► Le chaînon manquant

« Henri Alekan était un des derniers représentant d'une génération de très grands directeurs de la photographie (Agostini, Matras, Schüfftan, Kruger, Kaufman).

Grâce à une énergie exemplaire et une curiosité sans cesse renouvelée, il a construit une carrière d'une longueur exceptionnelle. Sa collaboration avec de plus jeunes cinéastes leur a permis ainsi de puiser aux sources d'un cinéma dont la Nouvelle Vague avait voulu la peau.

Pour une part témoin, certes, d'une époque révolue, son travail prouve cependant à quel point il n'a jamais cessé de rechercher, inventer et se renouveler au contact de réalisateurs très différents. Pour moi qui n'ai pas eu la chance de le connaître personnellement, que ce soit par son travail ou à travers des documents sur lui, Henri Alekan ne représente pas seulement un modèle de directeur photo mais aussi un exemple fort d'engagement, de générosité et surtout d'humour et de modestie. Henri Alekan n'appartenait pas à une époque ni à un genre, mais plutôt à une famille anxieuse, curieuse, exigeante, jamais sûre et jamais satisfaite, celle des "jeunes cinéastes" ». (*Philippe Pavans de Ceccatty*)

► Petits émerveillements...

Monsieur Alekan, vous ayant, personnellement, peu connu, je garderai de vous deux attendrissants mais respectueux souvenirs.

Le premier remonte à l'un des tous premiers voyages qu'Agfa avait organisé au Futuroscope de Poitiers. Nous étions debout dans une salle où étaient projetées des images d'une course cycliste sur un écran de 360°. Et, tellement ces images en défilant de façon panoramique me donnaient le tournis, tout en me tenant comme tout le monde à la rampe prévue à cet effet, je fixais mes pieds l (un tic, lorsqu'au cinéma la limite du supportable va bientôt être dépassée). Mais en regardant en même temps du coin de l'œil, je vous apercevais, quelques spectateurs plus loin, le nez en l'air, frais et dispos, profitant de tous côtés du spectacle, avec un large sourire de satisfaction et ce regard émerveillé des enfants.

Le second souvenir date de la projection du film *Question de Lumières*, lorsque Kodak vous demandait, à vous et à Robert Doisneau, de deviser allègrement de lumière. Je me souviendrai longtemps du moment où, à la fin de l'entretien

«Henri Alekan,

c'est le chaînon manquant entre une époque révolue et le cinéma d'aujourd'hui. Il a su assurer cette continuité. Pour un metteur en scène, [...] c'est quelque chose d'extraordinaire d'avoir pu puiser à la source de ce cinéma-là.

Il faut rappeler qu'Henri Alekan était quelqu'un d'une grande générosité. »

Philippe Pavans,
le film français, 22 juin 2001

filmé, après que vous eûtes posément affirmé que « tout être humain naît, se développe et meurt dans la lumière solaire » et qu'en somme « nous sommes de tous petits individus commandés par cette grande chose qu'est la lumière céleste », le visage de votre ami Doisneau s'est illuminé doucement, émerveillé qu'il était par votre conclusion cosmique : « Nous sommes rattachés à l'Univers par la lumière ».

Mais alors, Henri, dites-nous un peu, là-bas, aux confins de l'Univers où vous êtes réunis, vous devez vous en raconter de bien bonnes entre vous, des histoires de lumière, avec Robert, Sacha, Louis et les autres... (*Jean-Noël Ferragut*)

► **Alain Resnais et Peter Greenaway** nous ont fait parvenir leur témoignage après le décès de Sacha Vierny.

► **Alain Resnais témoigne**

« Il est très difficile de bien parler de Sacha. Je n'ai appris sa disparition que que bien après qu'elle a eu lieu. On se dit toujours, quand les gens de votre famille ou des amis disparaissent, que l'on n'a pas eu les conversations que l'on aurait dû avoir. Sacha Vierny ou Philippe Brun sont comme des membres de ma famille. Sont-ils des pères ? Oui ! Certainement. Je me suis fabriqué une famille, les affections avec des gens comme ceux-là sont de cette sorte. On s'habitue à ne pas se voir, dix ou quinze ans passent, sans aucune raison. Dès le début, on avait ébauché ce principe : il ne faut pas faire deux fois de suite un film avec la même équipe technique, le même scénariste et les mêmes acteurs. Ainsi on évite de se scléroser, de s'habituer, la routine, quoi ! La règle de cette conversation de bistrot était : dès qu'on a fait un film avec une autre équipe, on peut se revoir. C'est une vision enfantine, cela suppose que l'on fasse un ou deux films par an. Une utopie, quoi ! Comme on s'est aperçu que l'on ne se voyait pas en dehors des films, pas assez, la seule manière de dîner ensemble c'était donc de tourner.

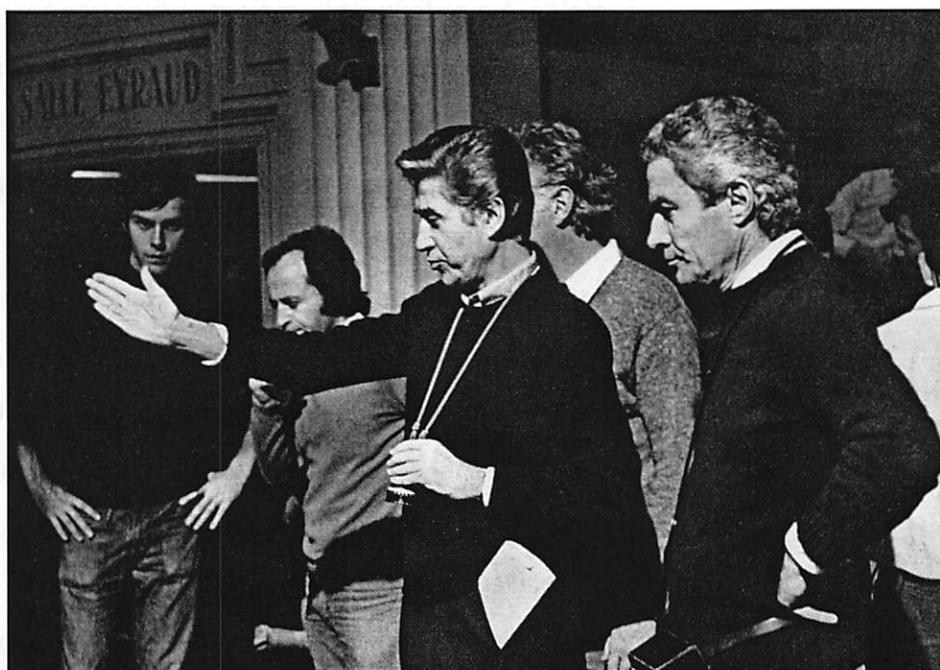
Le premier contact que nous ayons eu, c'est au téléphone. Un jour, il m'a dit : « Vous avez fait des films 16 mm en couleur, en Kodachrome. Nous, en 35 mm, n'avons pas encore le Kodachrome, j'aimerais parler avec vous de cette

*« Moi, j'ai été choisi
comme opérateur pour
faire une image qui ne soit
pas une image putain.
Il faut savoir être modeste.
Je ne suis qu'une cheville
ouvrière ! Je devrais tout
de même en faire un peu,
de temps en temps, pour me
faire valoir ! Mais ce n'est
pas mon genre (rires) ! »*
Sacha Vierny,
à propos de *Mon oncle*
d'Amérique, dans
Cinéma 81, n° 259-260)

expérience ». Ma compétence était surestimée, mais j'étais très flatté.

Au moment de *Nuit et brouillard* on s'est connu davantage, puisqu'il faisait équipe avec Ghislain Cloquet. Ce qui nous a lié, Sacha et moi, est que l'on pouvait parler technique, de gamme de gris, de pied de courbes sensitométriques, de coins de Goldberg, d'étalonnage, de chromatisme, il ne refusait aucune discussion.

Notre amitié s'est très vite développée. Quand nous préparions un film avec Sacha Vierny, nous faisons une étude précise du scénario, plan par plan, chaque phrase du dialogue était discutée, soupesée. Il est arrivé qu'à la suite de ces séances de travail, je demande au scénariste de modifier des choses. Je suis une courroie de transmission, je fais la même chose avec les acteurs, entre le scénariste et les autres membres de l'équipe. Le scénariste doit aussi répondre aux questions des techniciens et des comédiens. D'après moi, et je partageais ce point de vue avec Sacha Vierny et Philippe Brun, une décision



Alain Resnais et Sacha Vierny tournent *Stavisky*, en 1974. (Dans *Les Films de ma vie* de François Truffaut)

que l'on prend sur le plateau, dans 90 % des cas, est mauvaise. Il faut que tout soit discuté avant, car là, on peut se parler. On peut changer vingt fois une scène de film, mais pas au dernier moment. Avec Vierny, on pensait que plus on parlait du film, plus on répétait, plus on en savait sur les personnages aussi bien que sur l'aspect photographique avant, plus on avait la tête libre pour le tournage. On ne faisait pas toujours des répétitions avec acteurs. Je n'ai pu

faire cela, vraiment bien, qu'une fois sur *Mélo*. Et, à condition que les répétitions n'aient pas lieu la veille du tournage, mais au moins trois semaines avant, on peut retrouver la spontanéité que l'on perd en discussions sur des détails quand on est en tournage. Il peut y avoir d'autres techniques, tourner dans l'urgence, on part avec une caméra et on voit ce qui arrive. Je connais des résultats épatants, mais il faut en avoir le tempérament et ce n'est pas le mien. Je suis trop lent, enfin lent... disons que je n'aime pas être sous pression.

Les discussions avec lui, sur un film, ne se rapportaient pas seulement à la photo mais au but de l'entreprise. Il adhérait totalement au type de film qui était envisagé. Il fallait que la couleur du sujet soit obtenue par tous les moyens. Je voudrais insister sur le fait que Sacha s'intéressait au projet sous toutes ses faces. Une fois que le point de vue était décidé, il s'y tenait. On lui reprochait de prendre le parti du metteur en scène. Sans la collaboration de Sacha Vierny et Philippe Brun, j'aurais abandonné le film au bout d'une semaine. A eux deux, ils formaient un bloc très solide qui s'affrontait parfois avec la direction de production, (je ne fais pas le procès des producteurs, au contraire, puisque c'est grâce à eux que j'ai fait des films) avec des chocs de caractères parfois violents. Enfin, l'essentiel est que ces chocs ne se produisaient pas entre nous...

On parlait souvent de la forme et du contenu. "*Prima la musica, e poi le parole*", ou "*prima le parole e poi la musica*".

D'après les conversations de bistrot dont on vient de parler et le principe d'alternance, nous n'aurions pas dû travailler ensemble sur *Marienbad*. C'était un grand défi photographique. L'amertume c'est de se dire : que reste-t-il de *Marienbad*? Que reste-t-il du négatif aujourd'hui ?

Vierny avait une volonté absolue de faire l'image qui correspondait au film. Sur *Marienbad*, il y avait de hauts contrastes, description de l'imaginaire. On a essayé de faire une image qui ne fasse pas " conte de fées " mais qui corresponde aux déplacements irrationnels des comédiens. Tout le jeu était de déstabiliser le spectateur par des décalages perpétuels de mouvements, de lieux. Ne pas faire joli et ne pas faire artificiel. C'est un film que l'on a fait dans une espèce d'angoisse, comme si on touchait à quelque chose de grave, sans pouvoir l'analyser. La mort rôdait entre chaque plan. Sacha voulait être fidèle

à ce que je pouvais imaginer et fidèle à l'anxiété que pouvait donner une lecture attentive de Robbe-Grillet.

Ensuite, selon la loi, très bien définie par Truffaut : « On fait toujours le film suivant contre le film précédent », nous avons tourné *Muriel, ou le temps d'un retour*. Etant donné que je sentais chez Cayrol une écriture hachée, comme si, tout à coup, le souffle s'arrêtait, il fallait trouver un équivalent dans la réalisation. J'avais dit à Sacha : « Premièrement, jamais un déplacement d'appareil, pas de rails, deuxièmement, chronologie complète du récit, troisièmement, exactitude des lieux décrits. C'est à Boulogne-sur-Mer ! Eh bien ! Nous irons à Boulogne-sur-Mer ». Cette ville, reconstruite, était à la base de l'histoire, avec des gens qui recherchent le passé dans le présent. Pour obtenir cette mosaïque, il fallait un grand nombre de positions d'appareil et la couleur, pour que l'on sente la brutalité des collures.

Vierny ne se contentait pas de faire un beau travail d'opérateur, il s'imprégnait du scénario, du choix des comédiens. Il disait que la lumière d'un chef opérateur dépendait entièrement de la mise en scène. On peut se renvoyer la balle. Sur un tournage, je ne vois pas du tout à quoi je sers. Je peux m'en tirer avec cette citation de Josef von Sternberg : « Si le metteur en scène ne servait à rien, vous pensez bien qu'il y a longtemps que les producteurs l'auraient supprimé ». Le comédien a besoin de l'œil du metteur en scène, de l'œil du cadreur et de l'œil du chef opérateur. C'est son public. Ce qu'il a immédiatement au théâtre, il le retrouve au cinéma dans le regard de ces trois personnes.

La dernière fois que j'ai travaillé avec Sacha Vierny c'était sur *L'Amour à mort...* Là aussi, c'était un pari difficile, on n'avait pas beaucoup de moyens. Voici un exemple de ce que Vierny non seulement acceptait, mais encore me poussait à faire : j'aime bien que la lumière ne soit pas forcément justifiée par les sources naturelles du lieu. Je mets l'effet dramatique au-dessus de la lumière justifiée par une fenêtre, par une lampe posée sur la table. J'aime, selon l'émotion, faire changer la lumière pendant la scène. Sur *L'Amour à mort*, dans la même séquence, dans la même prise, il y avait plusieurs lumières différentes qui se succédaient. Plus il y avait de coups comme ça, plus Vierny était content. Il aimait expérimenter.

Sacha Vierny était un homme très secret, très pudique, on pouvait difficilement savoir quelque chose sur sa vie privée, son enfance, son comportement héroïque pendant la guerre. Il ne disait rien. Parfois une phrase lui échappait. On ne pouvait pas lui poser une question directement. Il était très fier. C'était un bel homme, il ne s'en targuait pas du tout. A son corps défendant il appartenait à l'" aristocratie ". Cette rigueur, ce sérieux, ce mystère qui l'entouraient n'excluaient pas la gaieté. On a écrit que sur un plateau de Resnais, c'était la messe. Non ! Des fous rires interrompaient souvent des prises de vues. Sacha savait rire et possédait une grande chaleur humaine... C'est ainsi que cela se passait. »

(Propos recueillis par Isabelle Scala et Jean-Michel Humeau - Paris, 4 juillet 2001)

► **Sacha Vierny par Peter Greenaway**

L'œil brillant, Sacha Vierny suggéra que pour éclairer l'intérieur de la Cathédrale d'Amsterdam pour *The Baby of Macon* il lui suffisait de quelques bougies et deux pages d'un quotidien. Deux pages s'imposaient car, pendant qu'il se servait de l'une comme réflecteur, je pouvais lire l'autre en attendant qu'il soit prêt. Il ne faut pas beaucoup de temps pour lire ne serait-ce que deux pages d'un journal du matin. Quant aux bougies, elles n'avaient d'autre rôle que d'offrir une métaphore pour l'église. L'éclat de ses yeux n'avait rien de naturel, il tournait juste sa tête vers la lumière pour être sûr qu'on la voit.

Quand on lui demandait pourquoi il avait l'air si mélancolique le matin, il répondait que ce n'était pas de la mélancolie mais seulement les plis naturels de son visage. Le jour où le mur de Berlin s'effondra, Sacha ne cessa de ricaner : maintenant, le loup entrerait dans la bergerie.

Après avoir parcouru une nouvelle critique assassine, il me rappela que Truffaut disait toujours que les critiques cinématographiques n'avaient aucune imagination. C'était la raison pour laquelle ils étaient journalistes. De toute façon, quelle que soit l'opinion qu'ils pourraient avoir d'eux-mêmes, on ne les employait que pour gonfler les ventes et leur fournir un vernis qui les rassurait sur leur propre valeur.

On retrouve dans ces anecdotes certains traits distinctifs de Sacha Vierny : une confiance suprême dans son art, une grande vitesse d'exécution, beaucoup

d'ironie, un curieux désintérêt pour tout le mystère et la vanité dans lesquels aiment souvent se draper les directeurs de la photographie, une ironie désabusée, un effacement total de lui-même, un anti-cléricalisme sardonique, et une auto dérision sur ses idées de gauche.

S'il éclairait un plateau ou un décor extrêmement vite - une vertu qui vaut des milliers de dollars sur des films à petit budget - il lui fallait beaucoup de temps pour se livrer et , seulement s'il pensait que c'était absolument nécessaire. Il vivait loin du microcosme parisien du cinéma, à Belle-Ile-en-Mer, au large de la Bretagne. Il possédait un chalet, surplombant les cimes enneigées des Alpes et un bateau. Ce chalet et ce bateau sont à eux deux un prétexte et la justification de sa grande connaissance du ciel, la nuit, tout à la fois poétique et mathématique. Parce qu'il insistait toujours pour savoir où se trouvait le Nord, il portait sur lui en permanence une petite boussole pas plus grande que l'ongle de son petit doigt, il pouvait la consulter sans que personne ne s'en aperçoive. Son père était un expert en optique et Sacha m'a un jour donné un verre divergent que son père s'était façonné dans un cristal de roche. Cette lentille réduisait tous les décors du monde à un cadre de 16 par 9 que l'on pouvait tenir entre le pouce et l'index, une leçon d'humilité pour tous ceux qui croyaient avoir de grandes idées pour faire des images grandioses du Monde.

Sacha passa son brevet de pilote à soixante ans et volait entre Belle-Ile et Paris de préférence par nuits étoilées. D'après ce que l'on dit, il se confiait rarement, des relations tumultueuses et dangereuses le liaient aux forces compliquées de la résistance française pendant la guerre. Il en retint que la plupart des Européens avaient été d'une manière ou d'une autre collaborateurs ou arrivistes. Et l'étaient toujours. Il réservait tout de même quelque admiration aux Anglais, bien que je le soupçonne d'y admirer l'excentricité en soi, aussi son admiration s'accompagnait-elle toujours d'un rire. Il soutint vigoureusement les contrats et les droits des techniciens du film avec une verve redoutable. Parce qu'il tenait à ses principes, je sais qu'il a perdu des contrats et ce plus d'une fois, et parce que j'ai toujours une oreille qui traîne, je sais qu'il négociait d'un air désabusé mais fermement ses salaires afin de pouvoir donner autant d'argent qu'il pouvait à ses enfants.

Il était très sévère et critique envers ses cadres et très précis pour ce qui est

des règles du cadre dont ils avaient soi-disant le contrôle. J'appréciais ce respect sérieux pour le cadre, car grâce à lui, je savais toujours au millimètre près où s'en trouvaient les limites, à la minute près pour construire un plan, partager un angle droit, jouer avec les points exacts du nombre d'or et débattre sérieusement de la forme et du langage des vraies possibilités cinématiques visuelles. C'est étrange à dire car le public tient ces choses pour acquises, mais un cadre bien fait, harmonieusement équilibré, où l'on n'a rien à ajouter ni enlever, qui fonctionne bien dans ses deux dimensions d'un bout à l'autre de l'écran comme dans ses trois dimensions dans l'image, a toujours été rare au cinéma. Sacha savait combien il était important de bien le faire comprendre et comment obtenir les meilleurs résultats.

Il n'est pas erroné de le comparer à Cartier-Bresson. Ils possédaient tous deux un œil identique pour la composition et une lumière bien particulière et cherchaient à fixer ce que la caméra voyait aussi discrètement que possible. Mais Sacha possédait également tout un arsenal de trucages visuels et de raccourcis, de simples trucs avec de la poussière de craie, des tulles, des miroirs, de fausses ombres, du velours noir et la double exposition, et la pré-exposition (flashage), autant de voies subtiles et innombrables de ce que l'on nomme maintenant la mise en valeur de l'image. Comme Borges, il aimait les miroirs. À partir d'un éclat de miroir, il pouvait créer un océan scintillant. Mais le temps de ces finesses n'est plus, car l'opérateur ne règne plus sur le cinéma, le monteur est devenu roi. Au cours d'une postproduction sans limites, chaque plan peut-être recadré, reformaté, manipulé, refait, rééclairé, " réombré ".

Avec Sacha, on pouvait établir une sorte de langage cinématographique très particulier et sérieux, reconnaissable à ses fortes caractéristiques - on peut le constater dans tous les films qu'il a tournés avec divers réalisateurs.

Et lorsque nous nous éloignons de ce langage choisi parce que nous étions fatigués, exaspérés, que nous avions hâte d'en finir ou tout autre convenance, il me réprimandait vigoureusement et disait que nous ne faisons pas une image à la Greenaway. Il m'a donné des trésors de confiance pour fabriquer une image forte, complexe et visuellement émouvante. Il était le meilleur et le plus important collaborateur sur un film.

.....

► « **Nobody's perfect !** », dixent, pour rire, Joe E. Brown (Osgood - Fielding III) et Billy Wilder. Pourtant, nous étions un petit nombre à souhaiter que ce centième numéro de la Lettre le soit, parfait...

Deux couacs de mise en page et quelques menues coquilles en ont décidé autrement. La situation n'était donc pas entièrement sous contrôle...

Une photographie, prise par Dominique Le Rigoleur lors de son séjour cannois - clic-clac, Kodak numérique en main, et voilà les photographes photographiés - devait illustrer son article " Membre du jury de la Caméra d'or ".



Photo Dominique Le Rigoleur

Tout comme une citation de Sacha Vierny, à propos de *Mon oncle d'Amérique* (sur le côté p. 10), devait se trouver en regard des premières lignes de l'article de Marc Salomon et Francine Lévy " Sacha Vierny ou un voyage vers la couleur ".

Qu'ils veulent bien, tous les trois, nous en excuser.

Pour en finir avec La lettre n° 100, remercions, une fois n'est pas coutume, Isabelle Scala et Marc Salomon. Car sans eux, et sans le temps précieux qu'ils ont donné, les quelques images qui ont servi à l'illustrer (en noir et en couleurs s'il vous plaît) n'auraient pas pu paraître.

Le pire serait de se laisser gagner par ce fâcheux penchant à l'indifférence ! Chassez-la par la porte, elle revient par la fenêtre... (J.-N. Ferragut.)

« *I'm a man* » disait Jack Lemmon (snif! sniff!), cher Jean-Noël, champion du monde du temps consacré à La lettre, merci. (ndlr)

Trop nombreux à répondre à l'énigme mathématique du n° 100...

je vous en livre néanmoins la solution : $\sum_{i=1}^n \frac{n}{2}(n+1)$

On pouvait remarquer que :
 $0 + 100 = 100, 1 + 99 = 100,$
 $2 + 98 = 100... 49 + 51 = 100$
 soit 50 fois 100, plus le 50 qui reste tout seul au milieu.

En l'occurrence ici, la somme des nombres entiers de 1 à 100 = 5050.

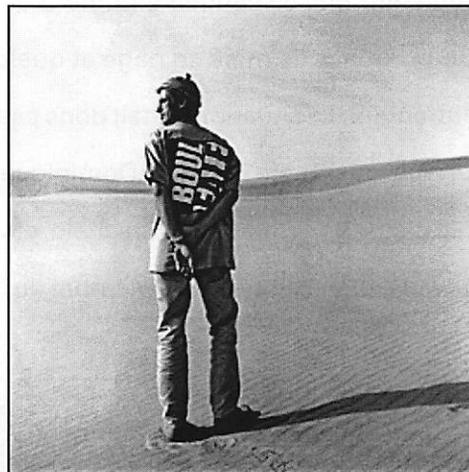
Seul Monsieur Gauss de Göttingen (Allemagne) a obtenu la bonne réponse et gagné toute mon admiration. (I. S.)

Nous avons le plaisir d'accueillir deux nouveaux membres au sein de l'AFC.

► **Bienvenue à Matthieu Poirot-Delpech** par Jacques Loiseleux

J'ai rencontré Matthieu en 1988 lorsque j'intervenais à l'IDHEC. Il faisait partie de la section image de la 41^{ème} promotion, la dernière avant que l'IDHEC ne devienne La femis.

Il était à l'époque diplômé en architecture. Sa maturité et son calme le distinguaient déjà. J'ai pu apprécier le bon emploi de ses connaissances



en supervisant son travail de chef opérateur sur le film de promotion.

Après son diplôme de l'IDHEC et un séjour à la Villa Médicis, il fut brièvement assistant opérateur de Bernard Zitzerman et Michael Epp.

Très vite, il gagne la confiance de ses collègues de promotion et commence vers 1992 sa carrière de directeur de la photographie avec un bonheur que ne démentira pas sa filmographie dans laquelle on trouve entre autres *Jeanne et le garçon formidable* d'Olivier Ducastel et Jacques Martineau, *Ressources humaines* de Laurent Cantet, ou encore *Harry, un ami qui vous veut du bien* de Dominik Moll et d'autres que je n'ai pas vus.

La subtilité discrète de sa lumière servant au plus près le récit fait de lui un partenaire créatif et rassurant pour les réalisateurs les plus exigeants.

Je me réjouis de le savoir parmi nous à l'AFC.

► **Hélène Louvart** par Eric Gautier



J'ai rencontré Hélène Louvart pour la première fois en 1987. Diplômée depuis peu de l'école Louis Lumière, elle était venue prêter main-forte comme électricienne sur un court-métrage dont je faisais l'image.

Je me souviens très bien de sa présence attentive, calme, bienveillante, de son enthousiasme, de sa

grande puissance de travail... et de son humour discret.

Ce sont des traits de caractère essentiels pour devenir opérateur et créer une relation approfondie de complicité et de confiance avec un metteur en scène. Depuis, Hélène a signé l'image de plus de vingt longs métrages, avec des cinéastes aussi différents que Sandrine Veysset, Dominique Cabrera, Alain Mazard, Christian Vincent, Claire Devers, Nadir Mokneche, Franssou Prenant, Saïda Ghorab-Volta...

Le dernier en date sur les écrans est *Pau et son frère* du Catalan Marc Recha. Le travail d'Hélène y est magnifique, à la fois " gonflé " et inspiré, imprégné de l'esprit du néo-réalisme de Rossellini et du *Toni* de Renoir ; j'admire la grande simplicité des moyens, la justesse de la caméra à l'épaule... Elle y filme la matérialité des choses et des vivants, la nature avec beauté et mystère (les arbres, les montagnes, le ciel...).

Un fantôme apparu dans le paysage ou une mère qui observe son fils pleurer, éclairée uniquement à la torche électrique... Ses images restent en mémoire.

► **Nouvelles de Chine** par Jean-Marie Dreujou (à propos du tournage de *Balzac et la petite tailleuse chinoise* de Dai Sijie)

Bonjour à tous. Voici quelques nouvelles de Chine plus précisément de Zhangjiajie où nous nous trouvons. Nous venons de finir la 4^{ème} semaine de tournage. Après la première, qui était plus une mise en route entre l'équipe chinoise et nous, nous avons trouvé notre rythme et celui-ci est plutôt bon. Malgré les interprètes, la principale difficulté est la communication.

Nous avons ensuite passé trois semaines sur le décor principal du film : une maison chinoise perdue dans la montagne. Pour se rendre à ce décor il fallait trois heures de route aller retour puis monter à pied. L'installation du matériel s'est faite à la chinoise, c'est-à-dire un immense travail de fourmis. Sur place nous avons composé avec la météo (cette région de Chine est très pluvieuse). Comme nous avons des intérieurs



et des extérieurs, tout s'est passé sans problème sauf une nuit que nous avons dû reporter deux fois. Beaucoup de pannes de projecteurs dues à l'humidité et aux divers transports. La caméra tient bon, entretenue par mon assistant Renaud Chassaing.

Même si les conditions sont dures (sangues, moustiques, Chine) le tournage est très agréable. Un metteur en scène charmant, les comédiens très bons et le sentiment de faire un film intéressant. Pas de problèmes techniques, des conversations avec le monteur Luc Barnier à Paris tous les soirs. Je vous envoie quelques photos pour vous faire partager l'ambiance de ce film. A bientôt.

.....

► L'école est finie...

Les ENS Louis Lumière et La femis viennent de voir sortir le cru 2001 de leurs étudiant(e)s diplômé(e)s en image. Ces derniers seront peut-être, si vous le voulez bien car c'est leur souhait le plus cher !, les futurs membres de vos équipes caméra. Voici leurs noms, par ordre d'entrée en scène...

- De Louis Lumière :

Mesdemoiselles Newine Béhi, Marilyne Bur, Audrey Kleinclaus, Claire Nicol, Julie Simidoff,

Messieurs Gilles Bindi, Thomas Collignon, Cédric Defert, Arnaud Gervais, Alexis Lambotte, Marc Milani, Gilles Piquard, Julien Roux, Thomas Sady et Cyrille Valroff.

- De la femis :

Mesdemoiselles Marie Poitevin, Nathalie Savale, Kathy Sebbah,

Messieurs Stephen Barcelo, Thomas Faverjon et Meyer Al Roumi.

Notez leurs noms et, s'ils vous appellent, réservez-leur bon accueil (leurs coordonnées téléphoniques sont à votre disposition auprès de Claire au bureau).

► **Au Forum des images**, du 4 au 10 juillet, dans le cadre de la saison hongroise, Béla Tarr, Péter Forgács, regards sur la Hongrie. Plus de 20 films seront projetés en présence des réalisateurs.

Renseignements et programme : www.forumdesimages.net

*Mouvement
Coline Serreau succède
à Patrick Braoué
à la présidence de L'ARP
(Société des Auteurs-
réalisateurs-producteurs).*

► **Attention, attention !**

Les festivals Madridimagen (3^{ème} semaine d'octobre), Camerimage (Lodz, 1^{ère} semaine de décembre) et Palm Springs s'annoncent !

N'attendez pas le dernier moment pour inscrire un de vos films en compétition.

La prochaine édition du " Palm Springs International Film Festival " aura lieu dans le courant du mois de janvier 2002. Ce festival, qui dure une douzaine de jours, en réserve deux aux directeurs de la photographie, les " Cinematographer's day ".

Outre les projections de films (ceux en compétition, et bien d'autres pendant les douze jours), des rencontres et conférences se tiennent durant ces deux jours (relire le compte-rendu de l'édition 2001 fait par Eric Guichard dans La lettre 96 de février dernier).

L'année passée, Palm Springs célébrait Giuseppe Rotunno et son travail pour l'ensemble de sa carrière.

Rappelons à ce sujet que Denis Lenoir, il y a quelques mois, nous avait fait part de son désir de voir ses collègues de l'AFC présenter *Le Vieux qui lisait des romans d'amour* de Rolf de Heer à cette compétition (ou à celle de Lodz ou de Madridimagen).

► **Le 22^{ème} " International Film Camera Festival Manaki Brothers " se tiendra à Bitola, République de Macédoine, du 26 au 30 septembre 2001.**

Ce festival, le plus ancien des festivals dédiés au travail des directeurs de la photographie cinématographique, a été fondé il y a 22 ans en l'honneur des frères Manaki, les premiers opérateurs des Balkans.

Comme chaque année, outre la compétition, un prix est décerné à un directeur de la photographie ayant effectué un travail remarquable tout au long de sa carrière.

Tomi Salkovski (MCS, l'association macédonienne), directeur de cette manifestation, nous demande de proposer le nom d'un opérateur, ne faisant pas nécessairement partie de notre association, mais pouvant honorer le festival de sa présence. Faites vos propositions d'urgence.

.....

*Appel à toutes les unités ! Urgent !
Le 5^{ème} Festival " Jeune Cinéma et Vidéo " aura lieu les 28, 29 et 30 septembre 2001 à Aigues-Mortes.
Qui d'entre vous veut être membre du jury ? Si vous êtes intéressé(e), appelez vite le bureau.
Le temps presse car Claire part en congés du 13 juillet au 15 août !
Laissez un message pendant son absence.*

avant-première

► **Hijack Stories** d'Olivier Schmitz, photographié par Michel Amathieu
« Ce film a été tourné à Johannesburg et Soweto. Le réalisateur Olivier Schmitz est sud-africain (blanc).

C'est l'histoire d'une jeune génération de sud-africains noirs qui essaient de s'inventer un futur et de s'éloigner des turbulences du passé. Le réalisateur a voulu faire un commentaire satirique sur une société qui tente désespérément de présenter une image lisse, pacifiste, intégrée du point de vue racial. Mais plus on essaie de mettre en avant ce fantasme, plus les contradictions surgissent car la colère du passé n'a pas disparu avec l'apartheid.

J'ai choisi de tourner ce film en Fuji car j'obtenais de meilleurs résultats sur les peaux et les nuances que je recherchais.

Le laboratoire est Arriflex à Munich et Eclair pour les copies françaises. »

.....

cet été sur les écrans

► **Hijack Stories** d'Olivier Schmitz, photographié par Michel Amathieu
(Voir le texte ci-dessus)

► **Le Baiser du dragon** de Chris Nahon, photographié par Thierry Arbogast.

► **Liberté-Oléron** de Bruno Podalydès, photographié par Yorgos Arvanitis
(en salle depuis le 20 juin)

► **Eden** d'Amos Gitai, photographié par Renato Berta

► **Un ange** de Michel Courtois, photographié par Dominique Bouilleret
(en salle depuis le 20 juin)

► **Absolument fabuleux** de Gabriel Aghion, photographié par François Catonné

► **La Répétition** de Catherine Corsini, photographié par Agnès Godard
(Lire le texte d'Agnès dans La lettre 99, rubrique " festival de Cannes ", p. 2)

► **Trouble Every Day** de Claire Denis, photographié par Agnès Godard
(Lire le texte d'Agnès dans La lettre 99, rubrique " festival de Cannes ", p. 3)

► **La Boîte** de Claude Zidi, photographié par Philippe Pavans

► **Ceci est mon corps** de Rodolphe Marconi, photographié par Carlo Varini
(Lire le texte de Carlo dans La lettre 99, rubrique " festival de Cannes ", p. 6)

.....

► Fuji

Plein air

Le 24^{ème} festival du Court métrage en plein air de Grenoble se tiendra du 3 au 7 juillet entre la salle Juliet Berto et la place Saint-André. Au (Fuji) programme, le samedi de clôture, un déjeuner sur les hauteurs avec l'ensemble des réalisateurs, un " Prix Fuji " de 20 000 francs (3 000 euros) et un soutien en pellicule à la Bourse d'aide à la Création, en place depuis l'année dernière.

A ne pas oublier : Dominique Le Rigoleur sera un membre (éminent) du jury de cette 24^{ème} édition. et une rencontre autour du métier de chef opérateur se tiendra le 6 juillet place Saint-André.

Fuji Tous Courts

Trêve d'été, le temps de tourner, rendez-vous en septembre. Bon été à tous.

► Kodak

L'équipe Kodak Cinéma et Télévision en mouvement :

Comme vous l'avez lu sans doute dans la presse économique, Bertrand Decoux prend la direction Marketing mondiale pour l'activité laboratoires et postproduction de Kodak. Il sera basé à Genève.

Monique Koudrine rejoint l'organisation européenne en prenant la direction opérationnelle de l'Espagne, du Portugal, du Benelux et de la France pour les activités Cinéma et Télévision. Elle reste basée à Paris et prendra ses nouvelles fonctions dès le 1^{er} juillet 2001.

Par ailleurs, David Seguin a pris en charge la responsabilité des Ventes Télévision et Auditoriums Son de la division Cinéma et Télévision en lieu et place de Jérôme Brulon. Après trois brillantes années passées à ce poste, Jérôme Brulon, toujours chez Kodak, se charge de développer la vente de solutions de prises de vues numériques auprès des Parcs à Thèmes et des sites touristiques, et devient désormais le responsable compte clefs pour la France, le Benelux et l'Allemagne.

Kodak met sur le marché une nouvelle 500 très bas contraste !

Initialement réservée, depuis avril 2001, aux marchés asiatiques qui sont demandeurs de négatives très bas contraste, nous avons décidé, devant son

« Tous deux passionnés par le cinéma, la télévision, leurs industries techniques et les relations humaines qui s'y attachent, nous sommes très heureux de cette nouvelle étape dans nos vies professionnelles qui nous permettra de poursuivre ou reprendre nos contacts avec vous tous. »
Monique Koudrine
et Bertrand Decoux

David Seguin,
conserve les coordonnées
de Jérôme Brulon :
01 40 01 43 14.
Il est assisté de
Catherine Marchadier,
Chargée de clientèle :
01 40 01 30 75.

succès en Asie, de vous permettre d'accéder à ce produit très particulier. La SO 663 - son nom de code pour l'instant - est une négative qui possède des couleurs légèrement désaturées et un contraste plus bas que Kodak Vision Expression 500T - 5284.

De nombreux opérateurs AFCI l'ont déjà testée tandis que Caroline Champetier est actuellement en tournage avec ce produit sur le long métrage *La Guerre à Paris* de Yolande Zauberman. La SO 663 est disponible dès aujourd'hui à la vente, en 35 mm. Des boîtes d'essais vous attendent auprès de vos interlocuteurs Kodak habituels.

Kodak s'associe à MK2 pour lancer un jeu concours à l'occasion de la sortie en salles du film *I am Josh Polonski's Brother* de Raphaël Nadjari : l'événement n'est pas courant, ce long métrage a été entièrement tourné en Super 8.

La société MK2 SA (55, rue Traversière, Paris 12^{ème}) organise du 6 juin au 30 septembre 2001, un jeu gratuit sans obligation d'achat permettant de gagner une Caméra Super 8 d'occasion, 3 lots de pellicule Super 8 mm 200T de Kodak ainsi que deux Guides Kodak du jeune cinéaste.

Pour participer, il suffit d'adresser à Raphaël Nadjari, un E-mail exprimant votre point de vue sur le film et le choix du format Super 8 et de remplir le bulletin de participation sur le site Internet www.mk2.com avant le 30 septembre 2001.

Les 3 gagnants seront désignés librement par le réalisateur Raphaël Nadjari sur lecture des lettres envoyées.

Pour tout savoir sur le format Super 8, vous pouvez consulter le site Internet Kodak : www.kodak.fr/go/super8

Kodak partenaire pellicule officiel des Etats Généraux du Film Documentaire de Lussas du 19 au 25 août 2001.

A l'occasion du rendez-vous estival du documentaire, nous serons heureux de vous accueillir à notre désormais traditionnel apéritif du soir qui se déroulera jeudi 23 août. Vous pourrez, durant cette semaine, voir ou revoir le film de démonstration de notre pellicule Kodak Vision Expression 500 T 52/7284 parfaitement adaptée aux tournages de documentaires utilisant une

postproduction numérique.

Toute notre équipe vous souhaite de bonnes vacances et vous donne rendez-vous dès le mois de septembre.

Lundi dernier, 2 juillet, nous n'étions pas très nombreux au Cinéma des Cinéastes pour la projection AFC de *Hijack stories*, photographié par Michel Amathieu. J'espérais revoir beaucoup de membres de l'AFC avant de quitter Paris pour de nouvelles responsabilités au sein de notre division Cinéma. Aussi, je profite de cette Lettre estivale pour vous remercier tous de votre accueil pendant ces quatre années parisiennes. De Ossos, photographié par Emmanuel Machuel, jusqu'à *Hijack Stories*, en passant par les AG du samedi, les actions développées ensemble (les " Inventeurs de Lumière " à Lyon, la Carte Blanche à l'AFC, ...), les mini-salons AFC...

Ce sont là d'excellents moments passés avec vous tous, des discussions qui m'ont tant appris, qui nous permettent aussi de mieux vous comprendre et de mieux cerner vos souhaits. Ces quatre années ont aussi été l'occasion pour moi de redécouvrir ce qu'est la lumière, la couleur, la matière, le cadre et de reprendre le chemin de la photo : merci aussi pour cela !

Le meilleur souvenir ? La projection, plusieurs mois avant sa sortie et sa carrière remarquée, de *Beau Travail* photographié par Agnès Godard. A la sortie de la salle, tous les " messieurs " de l'AFC (et moi-même, je le reconnais) se demandant quel était cet ovni, film sur la Légion, réalisé et tourné par deux femmes. Oui, mais nous savions déjà tous, au dedans de nous même, que les images de ce film nous habiteraient longtemps (et pourtant, il n'était pas sur Kodak !)

Merci encore, à très bientôt, et n'hésitez pas à me joindre où que je sois.

(*Bertrand Decoux*)

L'adresse de Bertrand :
bdecoux@kodak.com

► **Dimatec**

Au sujet des gélâtines

Nous avons décidé de ne plus faire fabriquer notre gamme eurofilter* par la société Rosco dont le nouveau standard e-colour+ fabriqué en Europe ne correspond plus à celui qui a toujours été le nôtre en termes de qualité et de

conditionnement.

Elle est maintenant fabriquée par une importante et réputée société britannique spécialisée, qui exporte par ailleurs dans le monde entier, et produit nos filtres eurofilter* au standard suivant :

- Filtres " Flame resistant " (norme BS 3944 part 1192). Ce classement non feu est important et est un gage de qualité et de sécurité.
- Base polyester haute qualité enduite sur les deux faces. Cette technique d'enduction bien que plus chère (2 passages au lieu d'un comme e-coulour+), permet de calibrer parfaitement la teinte du filtre. Au premier passage, la teinte est déposée sur une face à 50% de sa densité finale. Après contrôle, la seconde face est enduite lors du second passage en machine. La densité de la teinte est alors ajustée en tenant compte du résultat du premier passage (écart inférieur à + ou - 1%) pour obtenir la densité finale de 100 %.
- Contrôle qualité. Toutes les opérations sont contrôlées par ordinateur.
- Conditionnement sur mandrins de 2 pouces (gros diamètre). Ceci permet d'éviter, lors du déroulage du filtre pour le couper, de voir celui-ci s'enrouler sur lui-même, ce qui arrive inmanquablement avec un diamètre inférieur.

Ce standard de fabrication est un des meilleurs du monde et assure aux professionnels une excellente qualité en terme de constance des couleurs et de tenue à la chaleur.

Grâce à un service R & D innovant, eurofilter* s'enrichira de nouvelles références dans l'avenir. Déjà la série 700 et de nouveaux diffuseurs complètent l'ancienne gamme. Nous serons aussi en mesure de produire des couleurs ou correcteurs à la demande (un minimum de quantité sera toutefois nécessaire).

Il va de soi que nous continuons à importer les autres filtres Rosco tels que Supergel, Cinégel et Calcolor pour répondre aux besoins spécifiques des utilisateurs.

Les nouveaux carnets d'échantillons eurofilter* sont disponibles chez Dimatec, si vous n'en avez pas encore eu un, nous nous ferons un plaisir de vous le faire parvenir dès réception de votre demande.

* Marque déposée, exploitée par Dimatec et DeSisti Lighting.

.....

► **David Kessler**, nouveau directeur du Centre national de la cinématographie, bénéficie actuellement d'une véritable lune de miel avec ses administrés.

Selon David Kessler, « ce climat euphorique dans lequel le cinéma français évolue depuis le début de l'année, avec une part de marché supérieure à 50 %, est tout à fait exceptionnel : il tient aux ~~bonnes performances du cinéma~~ français mais aussi à l'absence de gros films américains porteurs ces derniers mois. ~~La conjoncture est bonne, et cette embellie est révélatrice :~~ elle démontre le potentiel populaire du cinéma national, traditionnellement capté par Hollywood et a également été le fait de nombreux films d'auteur. Cette réussite consacre la force principale du cinéma français : sa diversité. »

En ce qui concerne la contribution des télévisions, le directeur du CNC ajoute qu'« il ne faut pas dramatiser : les accords que la profession a passés avec Canal+ apportent des garanties pour quatre ans. Du côté des chaînes hertziennes, la situation est également sécurisée. Il faut cependant penser à l'avenir, à la diffusion numérique des films, notamment sur le Net : une nouvelle direction multimédia, au CNC, travaille sur ces perspectives... L'absorption de Canal+ dans la fusion Vivendi-Universal-DreamWorks présente un risque mais il est d'abord pour la chaîne. Je ne pense pas que Canal se mue en une major américaine, pas plus que je ne crois à une européanisation de Universal. Les flux financiers évoluent, les identités culturelles demeurent. L'important est que le cinéma français puisse compter, outre Canal, sur des sources de financement diversifiées. Je crois au " modèle français ". Reste, évidemment, que la directive TSF (Télévision Sans Frontières) doit se situer sur un plan de compromis, au sein de l'ensemble européen. Je ne me fais pas de souci pour l'exception culturelle. En revanche, le problème s'est déplacé sur le fait de savoir si l'audiovisuel fait ou non partie de la culture. L'approche française défend une juste prise en compte des composantes culturelles de la production audiovisuelle. Cette optique n'est pas partagée par tout le monde. Mais la France ne cédera pas sur ce point. »

Revenant sur les " cartes de cinéma illimitées ", David Kessler précise que « l'encadrement législatif acquis (la loi a été promulguée au Journal Officiel du 16 mai) a deux effets : il garantit une recette minimum aux ayants droit des

films (producteurs et distributeurs), et aux exploitants indépendants, ralliés au système des abonnements forfaitaires mais incapables, financièrement, d'en supporter les risques à l'égal des circuits. »

Enfin, concernant les avatars de l'ex-future Maison du cinéma et les réticences de la Cinémathèque à s'intégrer à ce projet, il estime que le problème est en voie de règlement, cette structure souple permettant de respecter les identités de chacun. Quant à la Cinémathèque, il conclut en reprenant les mots mêmes de sa dernière brochure : « Demain Bercy... ».

► **La Commission européenne** en charge de l'audiovisuel et la Banque européenne d'investissement (BEI), ont organisé, lors du dernier festival de Cannes, une table ronde qui a réuni, pour la première fois, banquiers et professionnels du cinéma. L'occasion, pour ces institutions communautaires, de présenter de nouveaux instruments de soutien au cinéma. Sur trois ans, l'initiative comprend des prêts pour les investissements à moyen et long termes réalisés par des groupes de télévision privés ou publics, de production ou de distribution cinématographiques, des prêts globaux au secteur bancaire pour financer de petites entreprises audiovisuelles, et enfin des prises de participation dans des fonds de capital spécialisés dans l'audiovisuel. Par ailleurs, des synergies avec le programme communautaire " Media Plus " prévoient des programmes de formation et un accès simplifié à une aide à la distribution nationale.

Libération, 30 mai 2001

► **L'Institut de financement du cinéma et des industries culturelles (Ifcic)**, dirigé par Dominique Wallon, ancien directeur général du Centre national du cinéma, joue un rôle important en faveur du volume et de la diversité de la production. Marginalement, il intervient aussi dans l'aide aux salles, ainsi que dans les domaines de l'audiovisuel, de l'édition, du spectacle vivant et du multimédia. Créé par Jack Lang en 1983, devenu établissement bancaire au capital majoritairement privé en 1995, cet organisme garantit auprès des banques (c'est-à-dire auprès des établissements spécialisés dans la

« Nous allons aussi réviser la directive Télévision sans frontières, et, fin 2002, nous dirons si nous conservons ou modifions les quotas. J'interroge les professionnels sur leur manière de voir ce que cette directive a apporté et ce qu'une nouvelle réglementation devrait changer pour répondre aux besoins d'un secteur qui évolue extrêmement vite. »

*Viviane Reding,
Commissaire européenne
en charge de l'audiovisuel*

production cinématographique, Coficiné et Cofiloisirs) les prêts que celles-ci accordent pour financer les films. La garantie de l'Ifcic n'est mobilisable que pour les films indépendants. En 1999, sur 150 films français, 127 ont été réputés indépendants, l'organisme financier étant intervenu au profit de 85 d'entre eux.

Bénéficiant d'une conjoncture favorable, l'Ifcic est capable de garantir désormais des films à gros budget. Dominique Wallon vient d'obtenir que tout film soutenu par un mécanisme français d'aide au cinéma, quel qu'il soit et quel qu'en soit le montant, puisse désormais se présenter à la garantie Ifcic. S'il n'existe aucun équivalent de l'Ifcic en Europe, son expertise peut s'avérer un atout capital au moment de la mise en place par la Banque européenne d'investissement de fonds d'aide spécifiquement consacrés au cinéma. Il contribue aussi à la perspective d'une meilleure circulation des œuvres entre les pays, en intégrant les ventes à l'étranger dans le plan de financement.

Le Monde, 30 mai 2001

► Le come-back du scénario

Hollywood a été agité ces derniers mois par le forcing des scénaristes menaçant de tout paralyser par une grève générale. En France, la situation est complètement différente. Les contours de la profession sont flous, et peu de gens se définissent comme simples scénaristes. En avril, la ministre de la Culture, suivant les conclusions d'un rapport rédigé par le producteur Charles Gassot, annonçait un train de mesures d'aides au scénario visant à asseoir les vocations naissantes. Les dépenses pour l'écriture ne représentent que 2,2 % du coût global de l'investissement dans la production française, quand ce poste atteint les 12 % aux Etats-Unis. Gassot préconisait une intervention plus franche du CNC en direction des scénaristes. 25 bourses de 40 000 francs (6000 euros) devaient être attribuées dès cette année.

A l'heure actuelle, pour les auteurs débutant, l'écriture n'est que rarement payée. Principal pourvoyeur de fonds des productions, Canal+, souvent accusé de ne guère encourager la découverte de nouveaux talents, se devait aussi de faire un geste. Canal+ Ecriture, censé remplir cette fonction développe des crédits dérisoires, 1,3 million de francs et 5 projets retenus par an.

► Depuis quatre ans, des scénarios sont de plus en plus publiés

Les *Cahiers du Cinéma* ont systématisé le mouvement, il y a quatre ans, en lançant sur le marché une collection de poche constituée principalement de scénarios. Depuis, il semblerait que les scénaristes aient augmenté leurs chances de voir leur travail non seulement transformé en film, mais aussi en livre. Pour les *Cahiers*, qui font paraître une dizaine de scénarios par an, l'objectif était simple : suivre le travail des cinéastes défendus dans la revue, en offrant aux lecteurs les moyens d'étudier leur œuvre en amont. Tirés en moyenne à 4 000 exemplaires, certains scénarios sont épuisés. A la surprise des éditeurs, ce sont les scénarios bilingues qui se vendent le mieux.

Premier constat : il n'y a pas de rapport symétrique entre le succès d'un film et celui du scénario. Et celui-ci, brut de tout apport éditorial, a moins de chances d'intéresser. Le scénario des *Destinées sentimentales*, d'Olivier Assayas, publié par les *Cahiers du Cinéma*, intègre les réflexions du cinéaste et de Jacques Fieschi sur l'adaptation.

Publier des scénarios ne consiste donc pas à imprimer un texte préexistant, aimablement fourni par ses auteurs. Le choix résulte d'une réflexion commune avec les cinéastes, qui souvent « préfèrent publier la version qui se rapproche le plus du film existant ». Tandis que l'éditeur opérerait plutôt pour une version « qui permette de suivre la transformation du travail ». Pour exemple, la publication des scénarios de François Truffaut est particulièrement intéressante, car les faire paraître, « c'est reconstituer une méthode de travail ». Leur édition systématique, prévue prochainement aux *Cahiers*, rendra accessible la pensée du cinéaste en mouvement.

Libération, 6 juin 2001

► Comment le cinéma, art populaire, a revitalisé la peinture par Dominique Païni, commissaire de l'exposition *Hitchcock et l'art : coïncidences fatales* au Centre Pompidou.

« L'idée de cette exposition est née d'une conversation que j'ai eue, voilà déjà douze ans, avec Guy Cogeval, conservateur au Musée du Louvre, où j'étais responsable du département cinéma. Nous posant la question de savoir quel était le cinéaste le plus informé par l'art, nous sommes tombés spontanément

d'accord sur le nom d'Alfred Hitchcock. Là est née l'idée de l'exposition. On aurait pu penser à des cinéastes dont le rapport à l'art est plus explicite, comme Eisenstein ou Buñuel. Mais le paradoxe n'est qu'apparent. En fait, Hitchcock est le seul cinéaste qui couvre tout le siècle et, comme l'histoire de l'art, va du classicisme à la modernité, puis au maniérisme. Notre hypothèse est que Hitchcock constitue le chaînon qui permet de relier le symbolisme, c'est-à-dire la croyance dans le fait qu'il est possible de figurer l'âme, au surréalisme, qui découvre l'inconscient et la sexualité. C'est à travers son œuvre qu'on observe comment le cinéma, art jeune et populaire, a donné au XX^{ème} siècle les arguments de vision qui permettent de revitaliser la peinture. »

L'exposition s'organise selon trois niveaux. Le premier met en évidence les influences artistiques attestées du cinéma de Hitchcock, Dali par exemple, et conforte le positivisme historique des historiens d'art. Le deuxième révèle les correspondances poétiques de sa création, qui sont liées à ce que l'on connaît de ses goûts en matière d'art. Le troisième suggère des coïncidences, en toute liberté, depuis la peinture symboliste jusqu'à l'art abstrait en passant par l'expressionnisme, en relevant ce que Georges Bataille appelait « des ressemblances qui crient ». C'est l'esprit même de l'œuvre de Hitchcock, qui est justement basée sur l'inquiétude et l'effroi de la ressemblance.

Cette manifestation est avant tout une exposition d'émotion, qui n'a d'autre but que d'enrichir la vision qu'ont les gens du cinéma de Hitchcock, et de leur redonner envie d'aller voir les films. Il était important pour nous que le cinéma reste au poste de commande, notre désir était moins d'anoblir Hitchcock que de prouver la fécondité d'une rencontre entre ces deux arts que sont le cinéma et la peinture.

Le Monde, 6 juin 2001

► **La Cinémathèque royale de Belgique** verra ses moyens accrus en 2002. En effet, après avoir été menacée d'être privée de ses revenus, l'une des principales institutions du patrimoine du cinéma a reçu l'assurance du gouvernement d'une augmentation de 70 % de son budget, qui doit permettre « l'engagement de personnel » et l'acquisition de nouveau matériel destiné à « intensifier le rythme de restauration des collections ».

Le Monde, 13 juin 2001

► **Le cinéma belge dans la rue**

Sur le pavé de Bruxelles, la manifestation des cinéastes en colère fait du bruit. Ils étaient tous là, sous les fenêtres de leur ministère : les cinéastes belges, réalisateurs, producteurs, techniciens, comédiens, mais aussi directeurs de théâtre et metteurs en scène indépendants venus par solidarité pour demander le minimum, une politique culturelle, quelque chose de plus qu'un simple geste, qu'une vague promesse de soutien : une vision politique pour le cinéma belge.

Dans ce petit pays tourmenté, le cinéma, scindé dans sa langue, n'est pas subventionné par l'Etat fédéral, mais par les différentes communautés, wallonnes et flamandes.

Libération, 27 juin 2001

► **Le réseau d'exploitation AMC-Entertainment, fort de 2 800 écrans, est en train d'importer le système tarifaire inventé par UGC.**

Le circuit va tester d'abord un " pass " mensuel dans deux cinémas, à Omaha (Nebraska) et Oklahoma City. Prix de vente : 17,5 et 14,5 dollars respectivement (20,50 et 16,99 euros). Le prix d'une place de multiplexe, aux Etats-Unis, s'élevant à environ 9 dollars (soit 69 francs ou 10,5 euros), les spectateurs devraient trouver l'abonnement encore plus attractif qu'en France. Pour prévenir les angoisses des distributeurs, AMC a promis de rémunérer les ayants droit des films, pendant les tests, au même prix que si les spectateurs payaient plein tarif.

Libération, 23 et 24 juin 2001

► **Peut-on encore sauver la Cinémathèque française ?** La prestigieuse institution cinéophile ne cesse d'accumuler les déboires depuis quelques mois. Non pas tant au niveau des programmations, que de la politique générale.

Le conseil d'administration de la Cinémathèque, qui reste une association loi 1901 mais bénéficie de subventions gouvernementales à hauteur de 30 millions de francs, a élu à sa tête, il y a tout juste un an, le cinéaste Jean-Charles Tacchella, 75 ans, garant d'un retour à la tradition langloisienne. Le nouveau

président a obtenu la peau du premier projet du ministère, la " Maison du cinéma ", et traîne les pieds face à la nouvelle proposition du CNC, de créer un groupement d'intérêt public (GIP) associant BiFi, Archives du film et Cinémathèque. De même, la révision de la politique de programmation et d'édition des années 1990, menée à l'époque par Dominique Païni, jugée trop élitiste, va bon train. Un an après le début de cette nouvelle ère, l'assemblée générale de la Cinémathèque, aujourd'hui, doit avaliser ces orientations. Mais le rapport moral présenté par Jean-Charles Tacchella est contesté. Tant au sein du personnel que par certains membres du conseil d'administration.

Libération, 22 juin 2001

► « **Henri Langlois est un nom magique.** Quel Américain n'aurait pas rêvé de travailler dans sa maison ? C'est en passant par la Cinémathèque en 1966 que ma vie s'est transformée. Je suis devenu un mordu. Je sais que la situation a beaucoup changé à la Cinémathèque, qu'elle est aujourd'hui une institution troublée.

La Cinémathèque évolue sans directeur depuis un an. Elle est dans un flou impressionnant. Il y a lieu aujourd'hui de se poser des questions financières, stratégiques, cinéphiliques, même philosophiques, sur son avenir. Je dois encore me plonger dans les chiffres et les textes. L'information sur les programmes est faible. Il n'y a pas de site Internet, pas d'E-mail qui fonctionne. Même le système téléphonique est dans un état terrible ! Ce sont déjà des éléments sur lesquels je peux avoir une action. Montrer des films pour une petite coterie de spectateurs très éclairés n'est pas suffisant. Ces cinéphiles vieillissent et il y a un autre public à gagner. Il faut nous élargir.

Paris reste le carrefour de tous les cinémas du monde. Il n'existe aucune autre ville où l'offre est aussi grande et variée. C'est l'autre aspect du défi que je dois relever. » *(Peter Scarlet, directeur de la Cinémathèque française)*

Libération, 22 juin 2001

*L'Etat, la région
Ile-de-France et le CNC
ont signé le 2 juillet une
convention de dévelop-
pement du cinéma et de
l'audiovisuel d'un montant
d'environ 16 millions de
francs (2,44 millions d'euros).
Ils'agit d'un fonds de soutien
aux industries techniques
pour l'incitation financière
aux tournages, d'une
commission pour la
promotion et l'accueil des
tournages, d'une aide à la
postproduction sur support
numérique et d'un dispositif
d'éducation à l'image pour
les lycéens.*

Le Monde, 4 juillet 2001

► **Jacques Rivette, secret compris**, par Hélène Frappat, paru aux éditions *Cahiers du Cinéma*, 149 francs (22,71 euros).

Il n'y a jamais eu dans l'édition française de livre sur Jacques Rivette. Il existait jusqu'alors deux ouvrages collectifs, l'un publié en Italie il y a dix ans et un autre, plus boiteux, publié il y a peu aux Etudes cinématographiques. Hélène Frappat, critique à *La lettre du cinéma* et à *Trafic*, vient d'écrire le premier livre sur Jacques Rivette.

C'est un texte possédé par Rivette mais qui sait ne jamais le posséder, ne rien dévoiler : « Je n'ai pas compris le secret de Jacques Rivette, mais son œuvre m'a transmis un savoir. »

[...] Le souci d'Hélène Frappat n'est plus de savoir à quoi ressemble un personnage de fille chez Rivette, mais bien ce que c'est qu'une fille devant un film de Rivette. La réponse est belle, comme le livre : c'est une envoûtée qui, en dernière fin, lui ouvrirait ses secrets.

Libération, 20 juin 2001



Henri Alekan entouré des élèves de l'Opéra de Pékin, pendant le tournage du *Cerf volant du bout du monde* de Roger Pigaut, 1957 (au premier plan Billy Villerbue, cadreur, et Pierre Lhomme, assistant)

sommaire

in memoriam	p.1
activités AFC	p.17
ça et là	p.20
festivals	p.21
fim en avant-première	p.22
cet été sur les écrans	p.22
nos associés	p.23
revue de presse	p.27
côté lecture	p.34