

LA LETTRE DE L'AFC

Association Française des Directeurs de la Photographie Cinématographique
Membre de la Fédération Européenne IMAGO

*Conseil au cinéma : ne te laisse pas classer en catégories,
ne te mêle pas de cela, témoigne pour toi-même,
avec ton existence propre, comme oeuvre de ton siècle !*
Fritz Lang, 1924

Numéro 41
Février 1996

activité AFC

Assemblée générale

SAMEDI 3 FEVRIER 1996 de 14 heures à 18 heures

Salle "Charles Pathé" - Studio Francoeur

6 rue Francoeur - 75018 Paris

Pour terminer agréablement cet après-midi de travail, l'AFC sabrera le champagne dans ses locaux à partir de 18 heures. Nous vous attendons nombreux.

Par ailleurs, nous rappelons aux membres actifs et aux membres associés qui n'ont pas encore récupéré les diapositives et le compte rendu des Essais Négatives, qu'ils sont toujours à leur disposition à l'AFC.

Conseil d'admission

A la suite du conseil d'admission nous avons déjà reçu trois réponses positives. Nous sommes donc heureux d'accueillir Benoît Delhomme, Eric Gautier et Gérard Simon qui seront présentés dans la prochaine Lettre. Nous attendons avec impatience la réponse des autres Directeurs de la Photographie pressentis.

Tout savoir sur les délocalisations

En 1995, la Fédération des Industries Techniques du Cinéma et de l'Audiovisuel a mis en place une étude sur la délocalisation des films agréés CNC sur les années 1993 et 1994 et ce à partir d'un questionnaire adressé à ses adhérents. Le compte rendu de cette étude est actuellement confidentiel (le CNC n'ayant pas autorisé sa publication avant vérification de sa part). La Fédération poursuit ce travail sur l'année 1995.

Le sujet étant important et polémique, nous pensons également qu'il est indispensable d'avoir une vue précise et réaliste de l'ensemble du problème.

Sur la proposition de Thérèse Chevalier (Ciné Lumières) qui est vice-présidente de la Chambre Syndicale des Studios et Loueurs et Présidente de la section Loueurs, nous allons prolonger cette étude au sein de l'AFC : associé aux listes de films agréés par le CNC en 1993, 1994 et 1995 (films 100% français, films majoritairement français, films minoritairement français et films ECO) un questionnaire sera adressé à chaque Directeur de la Photographie AFC, le but étant de connaître, au niveau de l'équipe technique Image, la réalité du phénomène "délocalisation".

Compte rendu de la réunion IMAGO du 18 janvier 1996

Etaient présents : R. Alazraki - J.N. Ferragut - J.J. Flori - J.M. Humeau - D. Lenoir - E. Serra - G. Strouvé

LIVRE IMAGO ET LISTE DES 100 FILMS

Dans un fax daté du 21 octobre, nous avons appris que le livre Imago serait publié entièrement en anglais avec, éventuellement, des encarts pour la traduction dans la langue de chaque pays membre.

Rappelant que la raison de ce livre, ainsi que celle de la Fédération, est de marquer la plurinationalité de l'Europe, l'AFC décide de s'opposer à cette décision en proposant que tous les textes soient publiés dans leur langue originale avec traduction en anglais (le texte original étant favorisé par la typographie).

Robert Alazraki a rédigé une lettre au Bureau du Livre Imago pour transmettre notre demande. Une copie a été adressée à tous les autres membres d'Imago.

Il est rappelé que l'AFC doit fournir le plus rapidement possible

- 4 pages environ sur les 100 ans du cinéma français. Ce texte serait à rédiger à plusieurs.

- la liste des 100 films. Cette sélection fera l'objet d'une autre réunion pour décision finale. Il est encore temps d'envoyer vos propositions.

- des textes libres concernant l'image de cinéma (passé, présent, futur).

Par ailleurs, toutes les photos publiées dans ce livre pour illustrer la liste des 100 films ou tout autre texte doivent parvenir au Bureau du Livre "libres de droits".

FESTIVAL INTERNATIONAL DE L'IMAGE

Nous avons reçu en décembre un fax émanant de l'AEC (Espagnols) nous informant de la naissance d'un festival international de l'image. Dans une conversation très récente avec Eduardo Serra, Tote Trenas, président de l'AEC et vice-président d'IMAGO, précise que ce festival aurait lieu probablement à l'automne, en Espagne. Mais la date et le lieu ne sont pas encore définis. En dehors d'une compétition traditionnelle, il est prévu des séminaires et des ateliers sur l'image numérique, les droits d'auteur, les écrans larges, la télévision du futur... Ses fondateurs souhaitent la participation active d'IMAGO. Chaque association devra envoyer un film représentatif avec, si possible, la présence de l'opérateur. Dès que la date du festival sera fixée chaque membre actif AFC sera invité à proposer un film. Un comité de sélection décidera du choix.

Il est également prévu un "salon des nouveaux matériels" auquel participeraient les industries techniques de chaque pays, ainsi que des ateliers avec les écoles de cinéma et leurs étudiants.

Pour de plus amples renseignements, un programme détaillé peut être consulté au bureau.

Projets de l'AFC pour l'année 1996 (1997, 1998...)

A) Proposition de Jean-Noël FERRAGUT : SUITE DES ESSAIS NÉGATIVES,

Dans le compte rendu des essais négatives, nous confirmions ce que chacun d'entre nous savait déjà pour l'avoir expérimenté, à savoir que le rendu final d'une pellicule négative - étant donné sa sensibilité, ses caractéristiques propres, son traitement - est de toute manière modifié par le choix de la pellicule positive sur laquelle elle sera tirée. Cela nous est apparu flagrant lors de la projection des essais négatives sur les trois positives. Une négative avait par exemple plus de "pêche" sur une positive plutôt que sur une autre, ou semblait plus douce, ou plus désaturée...

Il me semble nécessaire d'approfondir le sujet afin de pouvoir, en connaissance de cause, obtenir le "maximum" du rendu d'une pellicule. Si une négative me convient parce qu'elle est fine, détaillée, qu'elle a un rendu des couleurs fidèle mais qu'elle est fort contrastée, il paraît intéressant de savoir si l'une des trois positives ne viendrait pas remédier à ce qui me semble, dans un cas précis, être un défaut.

Parmi d'autres sans doute, deux manières peuvent être envisagées pour entreprendre ces essais :

1 - l'une plus "scientifique" ou objective - A partir des copies positives Agfa, Fuji et Kodak déjà tirées, organiser des projections avec grilles à remplir (et comme pour les négatives avec compte rendu) ;

2 - l'autre plus "artistique" ou subjective - Tourner quelques "plans types" à déterminer (fort contre-jour, basse lumière, paysage, etc...) sur une ou toutes les négatives et les tirer sur les trois positives et en tirer nos propres conclusions.

B) Proposition de Jacques LOISELEUX et Gérard DE BATTISTA (pour les prochains Cahiers de l'AFC)

"Les nouveaux possibles du IIème centenaire du cinématographe"

Nous proposons de consacrer un numéro des Cahiers de l'AFC aux dites "Nouvelles Technologies".

Nous proposons de répertorier ces nouvelles technologies, d'analyser leur potentiel créatif, de décrire leur fonctionnement, de les inscrire dans le langage cinématographique, de les comparer aux technologies devenues "classiques" tant sur le plan créatif que sur le plan économique.

Nouvelles technologies = nouveaux possibles.

C) Proposition de Jean-Jacques BOUHON : RECHERCHE DE MOYENS DE CONTROLE DES TÉLÉCINEMAS

Nous avons tous été confrontés au problème suivant dans les salles de Télécinéma : quel est le réglage "standard" de base, comment le retrouver ?

Il existe bien des "T.A.F." (*Telecinema Analysis Films*) produits par Kodak comme étalons. Il en existe deux types, l'un pour l'analyse des négatifs, l'autre pour celle des positifs et des inversibles.

Je n'ai, pour l'instant, jamais vu un étalonneur utiliser un "T.A.F." pour régler son Télécinéma, même si je venais faire un report d'après positif après un client ayant utilisé un négatif. Lorsque j'en parlais, la réponse était souvent que cela ne servait à rien, que ces bandes n'étaient pas adaptées à ce type de Télécinéma, que c'était du temps perdu et que d'ailleurs les bandes n'étaient pas disponibles... Et combien de fois ai-je entendu l'étalonneur me dire : "Voilà l'image que l'on obtient avec un réglage *droit* !" en me présentant ce que je considérais comme une bouillie immonde ! Evidemment le travail qui s'en suivait pouvait sembler un tour de force, vu l'horreur de laquelle nous étions censés partir !

C'est pourquoi je ressens le besoin d'aller un peu plus loin et de lancer ce projet. Tout d'abord refaire un tour des différentes sociétés qui disposent de Télécinémas performants, dialoguer avec les étalonneurs qui sont très souvent des gens de talent. Puis tenter de rechercher avec eux et avec les fabricants de pellicule (et si possible avec les fabricants de Télécinémas) un système de référence permettant de retrouver le même "réglage moyen" sur n'importe quelle machine pour chaque type de pellicule, comme on peut le faire au laboratoire dans le cas d'une chaîne "argentique". Ceci n'a pas pour but de fabriquer une "image moyenne", standardisée, mais de pouvoir travailler à partir d'une base qui permette ensuite toutes les fantaisies, toutes les transgressions.

D) Proposition de Denis LENOIR : PROJET 1996 ...

Demain, la post-production numérique va se généraliser, cela *avant* que nous ne cessions de tourner sur support film. De cela il faut se réjouir car s'ouvre ainsi un champ infini de possibilités d'intervention sur les images, de l'étalonnage numérique, avec ce que cela comporte de souplesse et de liberté, jusqu'aux recherches les plus bizarres et les plus folles, en passant par ce que j'appellerai la post-production cosmétique, c'est-à-dire un domaine qui s'étend de la suppression d'une simple ride au complet remodelage d'un visage (cf. article de Wired dans la Lettre précédente).

Le danger existe cependant que ce travail créatif échappe dans sa quasi totalité aux directeurs de la photographie, simplement parce qu'on ne voudra pas les payer pour ce travail à la fois long et très en aval de la fin du tournage. Par conséquent, obligés d'aller gagner leur vie ailleurs, ils ne seront probablement pas disponibles pour le faire, même gratuitement, et ils perdront alors tout contrôle sur leurs images.

Je crois que les directeurs de la photographie pourraient cependant en garder le contrôle. J'imagine en effet que :

un opérateur pourra, en préparation - en fonction du scénario, des désirs du réalisateur, des acteurs et des décors - travailler numériquement sur des images fixes (photos d'archives publiques, privées ou personnelles) et présenter au réalisateur une sorte de maquette. Cela lui permettra de commencer le tournage avec une idée extrêmement précise du style final qu'aura le film et de faire les choix techniques et esthétiques conséquents.

- il pourra ensuite, au cours de ce même tournage, remplacer certaines de ces images préparatoires par d'autres, issues directement du film en cours. Ces échanges autour de ces nouvelles images se poursuivront avec le réalisateur jusqu'à ce que les deux s'estiment d'accord et satisfaits du résultat obtenu.

- il pourra enfin, le tournage terminé, confier à la société chargée de la post-production une, deux ou cinquante images du film *déjà travaillées* et assorties de l'"imprimatur" du réalisateur.

Tout cela suppose que l'opérateur en question aura auparavant acquis la maîtrise, non de l'outil du laboratoire car il ne s'agit pas de devenir étalonneur numérique, mais d'un outil équivalent (ordinateur domestique et logiciel du type Photoshop), limité aux images fixes pour le moment, cela afin d'avoir d'abord une idée précise des possibilités de l'outil numérique et de pouvoir ensuite faire des recherches personnelles.

Ce travail préparatoire, cette formation, j'aimerais que l'AFC aide ses membres à les faire, s'ils sont nombreux à en avoir le désir. Cela suppose, dans un premier temps, d'acheter le logiciel Photoshop, d'augmenter la puissance de notre PowerMac et de lui adjoindre une mémoire de masse. Les membres intéressés pourront alors venir passer de nombreuses heures, seuls ou à plusieurs, s'initier au traitement des images.

Si c'est un succès, nous irons plus loin, dès cette année, par l'achat d'un scanner par transparence afin de pouvoir numériser diapositives ou négatifs 35mm. On pourra imaginer, plus tard, si le besoin s'en fait sentir, d'acheter une imprimante couleur d'excellente qualité, de multiplier les stations de travail et d'améliorer la qualité des moniteurs.

technique

La HDTV chez Thomson (*Dominique Gentil*)

Nous étions cinq D.P., ce matin du 22 janvier dans les locaux d'Ex-Caméra, pour assister à une démonstration de vidéo haute définition (analogique). Nous avons tout d'abord assisté à une projection de films tournés en HD : d'une part dans leur support d'origine vidéo-projeté et d'autre part les mêmes plans scannés projetés en 35 mm.

Sensation générale d'une qualité assez semblable entre les deux images mais les séquences choisies pour ces tests ne sont, à mon avis, pas très démonstratives : lumières douces, nuit aux chandelles très claires et éclairages assez plats auxquels oblige souvent la vidéo. L'image électronique a ses contraintes et la HD n'est pas très différente en ce sens. Ce qui semble être formidable, c'est la bonne définition ... et pour cause.

Puis visite de la station de travail (c'est à ce niveau-là que tous les trucages numériques peuvent se faire), avec deux imageurs 35 mm (permettant de mettre une image électronique sur support film). Il est possible de transférer environ 4 minutes de film par jour.

Troisième démonstration, le tournage : deux petits cars régie étaient en batterie. L'encombrement et l'équipement est, à peu de chose près, la même conformation que les tournages de vidéo lourde, traditionnelle. Les caméras qui sont reliées aux deux magnétoscopes par câbles, sont de la taille d'une Moviecam sans le magasin.

La HD du professeur Tournesol est bien morte, ces équipements semblent vraiment opérationnels et fiables pour des tournages télévision.

Cette journée s'est avérée très intéressante mais un peu décevante en raison d'un discours placé de manière trop marquée sur une opposition entre l'image chimique et l'image vidéo, alors que nous chercherions plutôt la complémentarité des deux systèmes. Car si, l'évidence, l'existence de l'image électronique est incontournable dans notre métier pour tout ce qui est la post-production et la diffusion vidéo, et même, dans un avenir proche, pour la diffusion de film en salle à partir de données numériques (cf. Lettre n°40), ce qui nous intéresse aujourd'hui, c'est l'amélioration de l'image de nos films, la meilleure restitution possible par le biais des télécinémas : comment retrouver les vraies couleurs et les justes cadrages ?

La HD pourrait être un outil approprié à cette amélioration générale des transferts ; malheureusement ces sujets n'ont pas été abordés ce matin là. Ex-Caméra semblait avoir pour objectif de nous convaincre de la viabilité des tournages vidéo HD pour les téléfilms. Une question se pose alors : pourquoi tourner en HDTV pour immédiatement se retrouver en format bêta 625 lignes ? Ceci, en connaissant les réelles contraintes d'un tournage en vidéo : une lumière plus difficile à maîtriser, un câble à la caméra et la nécessité d'une régie.

La vidéo a sa spécificité et ses qualités pour certains tournages : essentiellement les captations de spectacle et le multi-caméras.

Améliorer les post-productions, disposer d'un télécinéma HD en France, pouvoir étalonner sur 1250 lignes et mettre en place une vraie diffusion en HDTV seraient des objectifs intéressants pour améliorer la diffusion de notre travail sur des supports de meilleure qualité.

ça et là

NOMINATIONS AU CÉSAR DE LA MEILLEURE PHOTO :

Pierre Aim pour *La Haine*

Tierry Arbogast, AFC, pour *Le Hussard sur le Toit*

Darius Khondji, AFC, pour *La Cité des Enfants Perdus*

HUITIÈME ÉDITION de l'opération "18 H - 18 F." à Paris, du 14 au 20 février 1996.

LE SIEL 14 ème éditon du Salon International de l'Equipement des lieux de loisir et de spectacles aura lieu du 11 au 14 février 1996 au Parc des Expositions de la Porte de Versailles à Paris.

MOUVEMENT. Alain Gauthier quitte Alga-Samuelson pour rejoindre, en Allemagne, FGV Rental, maison de location de matériel d'équipement Cinéma-TV(caméra, machinerie, électricité).

FGV Rental, Rotbuchenstrasse 1, 81547 Munich (Tel.89/680 90 90-Fax 89/699 00 88)

lumières

LUMIERE-FICTION (*Jean-Noël Ferragut*)

Si, en dehors de l'exercice de notre fichu métier, il existe un plaisir rare, c'est bien celui de disposer de pas mal de temps libre, si vous voyez ce que je veux dire. Et pendant cette période idyllique de "farniente", il est par exemple plutôt doux de se laisser aller plus que de raison à la rêverie. Donc, un jour, je me suis surpris à rêver que je me prélassais dans un de ces confortables fauteuils du "salon" de l'AFC (un cadeau de Camélux ou de Filmolab, je ne sais plus, vous savez l'un de nos derniers membres bienfaiteurs). J'étais en fait plongé dans la lecture d'un article intitulé : "Des physiciens créent un anti-monde éphémère".

On y parlait d'anti-particules qu'un beau matin des scientifiques avaient réussi à produire et à faire tourner à une vitesse proche de celle de la lumière (sans doute devant une des toutes dernières caméras au quarante milliardième de seconde). En les faisant entrer en collision avec des particules bien plus ordinaires, ces hommes de science étaient parvenus à créer de l'anti-matière. Il était également question d'anti-protons et d'anti-électrons ; et moi, insensiblement, je me mettais à imaginer l'existence d'anti-électricité et d'anti-photons. Eh oui ! j'étais tout simplement en train d'inventer l'anti-lumière ! Bon sang ! mais c'était bien sûr... Pourquoi, dès lors, nous autres directeurs de la photographie, nous casser plus longtemps la tête avec nos petits soucis d'anti-ombre de nez sur le visage d'un anti-acteur ou d'une gentille actrice ? Tout devenait beaucoup plus simple : nous n'avions plus qu'à anti-éclairer ! Et là, tout d'un coup réveillé en sursaut par je ne sais plus trop quoi, je me suis dit en moi-même : "Mais ça, j'en connais plus d'un qui le fait déjà !" (non, mais là je blague...)

Et je m'assoupissais de nouveau. Bon ! Si l'on prenait un projecteur tout bête et, par exemple, s'il l'on faisait tourner à l'intérieur de sa lampe des anti-atomes de xénon ; au bout du compte, il devrait avoir une drôle d'anti-puissance et on pourrait ainsi obtenir de sacrés anti-contre-jours. Et j'entendais en même temps une voix qui me disait : "Mais attends, ces projecteurs anti-Xénon, c'est comme les anti-HMI, ils existent déjà !" Ah bon, pas de chance ! Et je repartais avec mon histoire d'anti-lumière. Ah oui, ce sont nos amis ingénieurs du son qui allaient être contents, adieu les anti-ombres de perche. Et puis, nos chers réalisateurs, nous pourrions enfin répondre à la sempiternelle question de ceux d'entre eux qui voudraient à tout prix que la lumière que l'on fait émane des êtres et des choses. Facile à dire ! Eh bien, une jolie anti-lumière, et le tour est joué. Et les séquences entières tournées entre chien et loup : et pif ! anti-lumière. Et les nuits sans lune en plein désert : et paf ! anti-lumière. Et les plans séquences à 360 degrés : et toc ! anti-lumière. Et j'entendais Eugène Schufftan et Louis Jouvet (mais de quoi se mêle-t-on, mon cher Louis ?) me susurrer dans l'oreille : "Anti-lumière, vous avez dit anti-lumière, mon cher confrère, comme c'est éphémère !"

Et, sur ces belles paroles, je pouvais commencer, bon pied mais surtout bon oeil, l'anti-année 1996...

film en avant-première

"Le fils de Gascogne" de Pascal Aubier, photographié par Jean-Jacques Flori

Troisième collaboration entre Pascal Aubier et Jean-Jacques Flori, après "Le Soldat et les Trois Soeurs" et "Le Chant du Départ" ; ce film sur le cinéma français des années 60 a pour fil conducteur la recherche par un jeune homme (Grégoire Colin) de sa filiation à un père hypothétique ("Gascogne" - ayant le profil de Boris Vian), connu de tous à la grande époque de Saint-Germain-des-Prés. Prétexte pour faire revivre au cinéma cette ambiance de la Nouvelle Vague, par le fond et par la forme, avec notamment des reconstitutions, in situ, d'une séquence d'"A Bout de Souffle" et de "Cléo de 5 à 7", mais aussi par une ribambelle d'acteurs (de Jean-Claude Brialy et Alexandra Stewart à Claude Chabrol, Marina Vlady, Macha Méril, Bernadette Laffont en passant par Jean Rouch, Otar Iosselani, Bulle Ogier, Anémone, etc.) .

Toujours dans l'esprit de la Nouvelle Vague, ce film a pour spécificité essentielle d'être tourné à 80 % à l'épaule avec une lumière la plus naturelle et légère possible. Choix du réalisateur qui a permis à Jean-Jacques Flori de retrouver la caméra stylo des années soixante, caméra qui bouge avec les comédiens, selon une mise en scène réglée comme un ballet.

Cinq semaines de tournage à Paris, une multiplicité de décors, Super 16 mm, équipe ultra légère, matériel électrique minimum (4 mandarines, 2 blondes, un HMI 2,5 kW et des ampoules domestiques ; avec dans certains cas quatre 5 kW Tungstène), pas de machinerie, etc..

Ce film, pour cinéphiles "fanas" du cinéma français des années 60, a été ovationné au Festival de New-York ; un remake made in US est prévu au programme...

Tourné en Kodak 7248 - 100 ISO et 7296 - 500 ISO, avec une Aaton Super 16 et une Série Zeiss GO, laboratoire Telcipro.

films AFC sur les écrans

Comment parler de "Lumière" dans ces Lettres si ce n'est en demandant aux Directeurs de la Photographie de présenter eux-mêmes les films AFC qui sortent sur les écrans parisiens. Rubrique qui s'enrichira en fonction de vos disponibilités et désirs. N'hésitez pas une fois encore à nous prévenir lors de la sortie d'un de vos films, nos informations ne sont pas toujours complètes ni toujours exactes.



"*Mon Homme*" de Bertrand Blier, photographié par Pierre Lhomme

Pierre Lhomme est très pris par la préparation de la soirée CST (voir rubrique CST) qui lui est dédiée (recherche d'extraits de film etc...) en plus d'autres activités. Il passe la main...



"*Seven*" de David Fincher, photographié par Darius Khondji

(voir l'article du film Français en annexe de cette lettre).



"*Mémoires d'un Jeune Con*" de Patrick Aurignac, photographié par Pierre-Laurent Chenieux

Ce n'est pas la "haine", juste la perte des repères, évoqués sans pathos, et par voie de conséquence comment sortir de prison et comment y retourner.

Sans doute parce que cette sale histoire est sa propre histoire, Patrick Aurignac, le réalisateur, ne voulait pas dramatiser la réalité, pas fictionner. L'histoire, sans caïds et sans hommes d'honneur, indiquait simplement le glissement progressif des valeurs ; et le décor choisi, une prison moderne, était loin de la mythologie des films noirs américains ou de *Midnight Express*.

Tout manquait de contours, le présent, l'avenir et les sentiments. Pas d'image brillante, pas de ligne claire, plutôt les pieds nickelés que l'école belge. Voilà ce qui nous a guidés d'une manière générale.

En prison la lumière artificielle, fluos et sodium brûlent nuit et jour. Ainsi nous étions convenu avec Patrick d'éliminer les effets solaires qui rythment trop nettement les journées, en contradiction avec le "régime dépressionnaire" de la prison. Par la suite la nécessité de construire les cellules en studio et les contraintes de raccord avec les couloirs de la prison de Saint-Quentin nous ont confortés dans notre choix des fluos comme source principale, en particulier des Fluostars conçus par Pascal Pajaud. Notre ligne de conduite tout le long du film consista à amplifier l'effet du réel et éviter si possible de construire des "caractères" d'une fiction supplémentaire sur la prison.

Tourné en Kodak 5293 et 5298, Arri BL, laboratoire LTC, étalonneurs Marcel Mazoyer et David Vincent.



"*Les Grands Ducs*" de Patrice Leconte, photographié par Eduardo Serra

Patrice Leconte voulait tourner caméra à l'épaule et avec une liberté absolue, utilisant au maximum la lumière ambiante (une variation sur le travail qu'il avait fait avec Denis Lenoir sur "*Tandem*"). Règle du jeu que j'ai strictement respectée : n'éclairer que lorsque c'était techniquement indispensable, et jamais pour améliorer. Dans le cas d'un grand décor exigeant une intervention : pre-light et pas de modifications après le début du tournage.

Caméra à l'épaule, donc, tenue par Patrice, comme toujours. Et, comme toujours, format scope, donc super 35. Moyenne de 40 plans par jour.

Expérience passionnante, évidemment, et troublante. Difficile d'en sortir indemne, de ne pas se poser de questions. Et aussi le type même d'expérience qu'on ne peut vivre qu'avec un metteur en scène en qui on a une totale confiance.

Merci à Jean-Marie Dreugou et à Thierry Arbogast qui ont bien voulu me remplacer les quelques jours où je n'étais pas disponible.

C.N.C.

Enquête du CNC : "Géographie du cinéma " Villes, communes et départements.

Pour les 36551 communes françaises, plus de 4% d'entre elles sont équipées d'au moins un cinéma ; dans ces 4% s'inscrit la quasi-totalité des communes de plus de 50000 habitants, soit 12,72 millions d'habitants. Des communes de moins de 10000 habitants soit 28,81 millions d'habitants, seulement 3% sont équipées d'au moins un cinéma ; la population française totale est de 56,63 millions d'habitants. Parmi les 4300 salles actives en France en 1994, Paris en compte 344 dont les 9/10 appartiennent à des complexes (Gaumont et UGC se partagent 40% des salles parisiennes). La moitié des 125 millions d'entrées en France a été concentrée dans 13 départements ; Paris en compte 26 millions.

Commentaire de Marc Tessier dans son éditorial : "... Après un solde négatif continu du mouvement des ouvertures et fermetures des salles au cours de la seconde moitié des années 80, un équilibre avait été observé dans les premières années de la décennie des années 90. Le nombre d'écrans en activité est désormais en augmentation. En 1994, on comptait 40 salles actives de plus qu'en 1993 et les premiers résultats connus pour 1995 font état d'un solde positif : 108 ouvertures de salles pour 31 fermetures. La France possède ainsi aujourd'hui le plus important parc de salles en Europe, 4300 salles actives, et également le parc le plus dense et le mieux réparti sur l'ensemble du territoire : 1500 communes sont équipées de salles de cinéma".

nos associés

Fuji Le prochain Club Fuji aura lieu le 20 février, à 20 h à la SACEM. Les chefs opérateurs pourront se faire accompagner par leur assistant caméra et leur chef électricien (auxquels il ne sera pas envoyé d'invitation personnelle).

Par ailleurs, une nouvelle pellicule 8571 Série F de 500 ISO doit arriver sur le marché fin janvier.

Et encore un grand merci pour les petits cadeaux dont une super glacière à roulettes de tournage ... Avis aux Directeurs de la Photographie qui partent en tournage dans une contrée lointaine ...

Kodak A la demande de Denis Lenoir, Kodak Paris nous a mis sur le listing de la publication "In Camera" qui est la version internationale, anglaise, de leur revue Kodak. Désormais elle sera disponible tous les mois à l'AFC .

Eclair s'est récemment doté d'une régie et d'un système de sous-titrage numériques. L'ensemble complète la chaîne numérique télécinéma et permet les opérations de conformation montage et de finition des produits TV.

Pour mémoire : ils se sont équipés depuis 6 mois du système Cinéon, procédé Kodak, qui permet d'effectuer des trucages numériques à partir d'un film 35 mm ou de restaurer un film.

A partir d'une analyse par scanner, le négatif original d'une pellicule cinéma est transformé en images numériques. Les données passent ensuite sur ordinateur pour effectuer les modifications sur l'image. Ces informations sont reportées sur un support 35 mm pour fabriquer un nouvel internégatif ou négatif.

Eclair a ainsi accru ses possibilités dans le domaine de la restauration de films 35 mm. Ce nouveau procédé permet, en effet, d'éliminer toutes poussières, rayures ou taches dues à une dégradation du film.

Technovision Les nouvelles séries Cooke anamorphiques Technovision seront prêtes au mois de mars : plus compacts, ces objectifs ont une nouvelle carrosserie, une lentille frontale fixe (grâce à une mise au point interne) et un nouveau traitement antireflet multicouches.

Nouveautés développées par Technovision :

- Le Zoom Mesmeriser Cooke 40/200 T4,5 permet d'obtenir des déformations pour effets spéciaux grâce à la motorisation de la lentille anamorphique à l'arrière.

- La Technocrane : le mouvement du bras télescopique est maintenant programmable (permettant la répétition d'un mouvement, programmation de vitesse et points d'arrêt).

- Technovision a fait développer, par Arriflex, une visée simplifiée et allégée pour la 535A, semblable à celle de la 535B, avec l'avantage de conserver l'obturateur variable électroniquement pendant la prise de vues.

Achat : le Syncromark de Cinematography est un laser dont le scintillement est synchronisé avec l'obturateur de la caméra en position de visée, ce qui permet d'avoir un repère visible à l'oeil et à l'oeilleton qui n'apparaît pas sur le film.

Disponibles chez Technovision depuis l'été 1995, une série d'objectifs à bascule et décentrement "Swing & Tilt" de chez Clairmont Camera (USA) : 18, 24, 35, 50, 80 mm. Sur demande Technovision peut fournir d'autres focales : 28, 60, 110 et 150 mm.

la c.r.t.

Lundi 5 février 1996, les 3èmes Rencontres des Métiers et Techniques de l'Image et du Son auront lieu à la Vidéothèque de Paris.

Ces rencontres seront présidées par Claude Miller, et les ateliers qui s'y tiendront auront pour thème fédérateur : "Métiers, Emplois et Formations".

- Ateliers de 10 h à 12 h :

“Multimédia : nouveaux métiers, multi-statuts”,

“L'évolution des métiers dans l'exploitation”,

“Imagerie électronique : des métiers à définition variable”.

- Ateliers de 14 h à 15 h 45 :

“Evolution des emplois dans les filières photochimiques, électroniques et numériques”,

“La production télévisuelle en stéréophonie”,

“Adéquation des formations multimédias au marché du travail”.

- Conférence-débat à 16 h 30, en collaboration avec l'AFDAS :

“Le dispositif global de la formation est-il adapté au nouveau contexte de l'emploi dans l'audiovisuel ?”

- Soirée de clôture :

“Itinéraire d'un cinéaste : Pierre Lhomme, directeur de la photographie”.

Mardi 13 février : soirée consacrée au "Traitement contrôlé des négatifs couleurs", par Guy Troude et aux "Essais des Négatives" de l'AFC, commentés par l'un d'entre nous (sous réserve).

revue de presse

- Philippe Douste-Blazy réaffirme le rôle de l'État dans la défense du cinéma français et met en place des commissions. Adaptation du rôle des Soficas qui doivent mieux servir les productions indépendantes, et ouvrir leur accès à une catégorie plus large de la population, en plafonnant l'avantage fiscal. Cette mission de réflexion est confiée à Michel Bloch-Lainé et Gérard Caldéron. Jean-Claude Carrière présidera la commission chargée de réfléchir (dans les deux mois) sur une action plus efficace de l'aide au scénario. La commission chargée de l'agrément sera présidée par Margaret Menegoz qui sera chargée de trouver une amélioration à ce mécanisme qualifié de "*inadapté, générateur d'effet pervers et inefficace*" avec pour priorité de réduire les déséquilibres avec les partenaires étrangers et de défendre "*l'emploi dans l'industrie nationale*". Pour ce qui est des salles "multiplex", il souligne deux dangers : qu'elles ne servent de "porte-avions" à Hollywood et qu'elles entraînent la disparition des petites salles. Il avertit de la surveillance de ce dossier par le ministère afin d'éviter les dérives possibles. Quant à l'exportation, il désigne comme cible prioritaire les pays d'Europe de l'Ouest et a décidé d'une enveloppe supplémentaire de 15 millions de francs en 1996.

Le Monde du 26/01/96 Le Film Français du 19/01/96

- Contre toute attente, et à la satisfaction de la France, la commission parlementaire s'est montrée plus ambitieuse que les ministres européens, et a voté, le 16 janvier, les amendements de la Directive Télévision sans frontière. Elle a confirmé le caractère obligatoire des quotas en précisant qu'ils devaient être appliqués "par des moyens juridiquement efficaces", elle a élargi leur champ d'application à l'intégralité des nouveaux services audiovisuels et a éliminé les émissions télévisées contenant du plateau des oeuvres comptant pour les quotas de diffusion. La Commission augmente le quota de production à 6% du CA des chaînes. Ces propositions doivent passer dans les mains du parlement européen et suite à cela dans celles des ministres.

Le Film Français du 19/01/96

- Dans un article sur la privatisation des studios de Cinecittà décidée par le gouvernement italien malgré l'opposition des syndicats, nous apprenons que Cinecittà est une société holding financière d'État, chapeautant, à travers l'Ente Cinema SpA, l'organisme de gestion, trois sociétés : Cinecittà proprement dite (c'est-à-dire : les terrains, les installations, les dix-sept plateaux, etc.) ; l'Instituto Luce, chargé de la production de films d'auteurs, de la distribution et des archives du cinéma, et enfin Cinecittà International, à qui revenait la tâche de promouvoir le film italien à l'étranger jusqu'à récemment (ses fonctions vont être "englobées" par l'Ente Cinéma). D'autre part, entre 1983 et 1992, la fréquentation des salles a diminué de 60% et 4000 écrans ont disparu. Sur ceux qui restent, 60 % des films projetés sont américains. Cet article explique à la fois la situation générale de la politique du cinéma en Italie et en même temps la situation de ce projet de privatisation qui est signé mais qui est en sommeil en raison de la contestation.

Le Monde du 04/01/96

- Le complexe de six salles 14 Juillet Beaubourg, de Marin Karmitz, a adhéré au réseau alternatif de diffusion mis en place par l'agence du court-métrage, le RADI, et va donc programmer des courts métrages en première partie dès le 14 février.

Le Film Français du 26/01/96

Technique

- XDN commercialise en France MovieFax, un système capable d'envoyer et de recevoir des images vidéo plein écran par ligne téléphonique RNIS. Le système convertit en données numériques compressées les images en provenance d'un magnétoscope et d'une caméra. La transmission d'un film de 30 secondes dure environ 10 minutes. En Angleterre, certaines agences de publicité utilisent MovieFax pour envoyer les spots, pour approbation définitive, à leurs client.

In extenso : Le Film Français du 12/01/96

- DVD est le nom du nouveau standard unique du disque vidéo. Utilisant la nouvelle norme de compression MPEG2, ce Digital Vidéo Disc permettra de stocker 124 mn de film sur un disque de la même taille qu'un CD audio, 4h10 avec les deux faces du disque. La capacité du disque de 4,7 giga-octets garantit une qualité d'image très supérieure à la cassette vidéo et même au laser disque. Les différentes pistes son, prévues sur le DVD, permettront de commercialiser un film en plusieurs versions sur le disque. Le coût du disque serait de l'ordre de 150 francs.

Thomson Multimédia compte proposer ses premiers lecteurs vidéodisques numériques (à moins de 4000 fr.) dès cet été. Le groupe français a passé un accord avec le japonais Matsushita, qui fabriquera pour son compte des lecteurs, ainsi qu'avec la Warner Home Vidéo, filiale de Time Warner, qui lui fournira jusqu'à 250 titres de films au format DVD. Sony, de son côté, lancera une production de lecteurs d'ici la fin 1996, au rythme de 500 000 unités la première année, d'un million la deuxième et de 2 millions la troisième. Sa filiale Columbia Tristar Home Vidéo envisage de fournir 50 titres vidéo. Quant au DVD-Rom, frère jumeau du DVD, il est destiné à remplacer de CD-Rom dans l'industrie informatique. Il aura une capacité de 17 giga-octets. Toshiba prévoit pour l'an 2000 une vente annuelle de 20 millions d'unités pour le DVD et de 80 millions d'unités pour le DVD-Rom.

Le Monde du 08/01/96 Le Film Français du 05/01/96

- Après le son numérique SDDS, Sony investit le domaine du son analogique jusqu'ici chasse gardée de Dolby. Le premier Sony Cinéma Stéréo (SCS) est déjà arrivé en France avec une installation en première mondiale au Gaumont Parnasse à Paris.

Le Film Français du 12/01/96

Mouvement

- Guy Verrecchia a été nommé à la tête du BLIC (Bureau de Liaison des Industries Cinématographiques). Représentant la branche distribution, le Pdg d'UGC succède ainsi à Bertrand Dormoy.

Le Film Français du 12/01/96

- USPA (Union des Syndicats de Producteurs de l'Audiovisuel) : suite à son assemblée générale du 11 janvier, Jacques Peskine a été élu délégué général, Christian Charret (Gaumont TV) et Nicolas Traube (Hamster) ont été nommés co-présidents

Le Film Français du 19/01/96

côté lecture

Pour les malheureux membres actifs qui n'auraient pas eu la chance de les recevoir, les n° 1 et 2 des Cahiers de l'AFC ont été retirés et sont à votre disposition au bureau de l'AFC.

Acquisitions :

Dans "L'invention de la Figure Humaine" ouvrage regroupant les 25 conférences du Collège de l'Histoire de l'Art Cinématographique de la saison 1994/1995 et publié par la Cinémathèque Française, une remarquable contribution de Caroline Champetier sous le titre "L'Accident Lumineux".

Sans mauvais jeu de mot, c'est une lumineuse contribution à ce que pourrait ou devrait être une réflexion sur la lumière d'un film, sa lumière et non son éclairage.

Cette conférence était basée sur la projection d'extraits de films étayant les propos de Caroline Champetier. Heureusement il s'agit de films qui font partie, du moins je l'espère, du patrimoine mental de chacun d'entre nous : de "L'Impératrice Rouge" à "La Marquise d'O", plus quelques "Jean-Luc Godard". Nous pouvons donc rêver ... et réfléchir à notre guise.

Le livre est à l'AFC. Venez en prendre connaissance. (*George Strouvé*)

18 % de RÉFLEXION ! "Comparatif de Pellicules et Rendu de la Peau en Afrique de l'Ouest" de Nasr Djepa. Travail de fin d'études, Femis 1995. (6ème promotion Département Image, sous la direction d'Alain Monclin)

A.F.C

6 rue Francoeur - 75018 Paris - Tel 42 62 38 72 / 42 62 38 99 - Fax 42 62 35 29
Diffusion réservée aux membres, - reproduction totale ou partielle uniquement sur demande

Darius Khondji

Devenu l'un des directeurs de la photographie les plus demandés du monde au lendemain du succès du film de David Fincher — *Seven* qui sort en France le 31 janvier —, il fonde son travail sur quelques principes élémentaires et se prépare à tourner *Evita* avec Alan Parker.

PROPOS RECUEILLIS PAR
JEAN-PHILIPPE GUERAND

● **Comment avez-vous été amené à travailler sur *Seven* ?**

Darius Khondji : J'ai rencontré David Fincher il y a trois ans, à l'occasion d'une pub pour Nike tournée à Paris. J'avais vu *Alien III* et sa bande de démonstration publicitaire que j'avais trouvés époustouflants. Après ce tournage, il m'a parlé du prochain film qu'il avait envie de tourner. Au lendemain de *La cité des enfants perdus*, j'étais à New York en train d'établir une pub pour Calvin Klein quand le scénario de *Seven* est arrivé dans ma chambre d'hôtel. On était alors à environ huit semaines du début du tournage.

● **Vous n'étiez donc pas un étranger à Hollywood...**

D. K. : Malgré ce film-culte qu'est *Delicatessen*, ce que les Français ne réalisent d'ailleurs pas forcément, je n'étais absolument pas connu parmi les opérateurs d'Hollywood, ce qui constituait un handicap certain auprès de Majors comme New Line ou de grands producteurs comme Arnold Kopelson. Mais David Fincher désirait donner une tonalité décalée à l'ambiance urbaine et souhaitait amener quelque chose qui soit plus extérieur, plus européen. La difficulté énorme résidait dans le fait que pour travailler sur ce film de 30 MS, il fallait adhérer à un syndicat américain et obtenir un visa de longue durée pour le tournage, ce qui n'était pas évident. C'est donc mon agent américain, ICM, qui s'est chargé de ces démarches avec la production en passant outre le studio qui était assez réfractaire.

● **L'image du film s'est-elle dessinée rapidement ?**

D. K. : D'emblée, une image assez forte m'est venue en me baladant dans New York. Quand j'ai lu le scénario, il était évident qu'on pouvait le tourner tout à fait traditionnellement mais il y avait déjà cette ambiance étonnante, cette espèce d'installation d'artiste conceptuel que constitue l'œuvre du tueur en série.



"L'image doit toujours demeurer comme un animal tapi derrière le propos du film."

● **Après le tournage de *Seven*, que pensez-vous de David Fincher ?**

D. K. : En tournant *Seven*, j'ai éprouvé la sensation d'être aux côtés d'un metteur en scène de l'envergure de Stanley Kubrick ou de Ridley Scott à leurs débuts. David Fincher n'est pas quelqu'un qui tourne un film après l'autre. Il possède vraiment une vision très forte, autant comme directeur d'acteurs qu'avec la caméra qu'il fait bouger d'une façon très particulière.

● **Comment expliquez-vous le passage de la pub et du clip au cinéma soit si difficile à négocier ?**

D. K. : En pub, on ne dispose que de trente secondes pour convaincre sur le plan visuel. En long métrage, on ne peut pas procéder ainsi, sous peine de provoquer un écœurement. Beaucoup d'opérateurs très doués pour la pub ou la vidéo reproduisent le même style en long métrage mais, aussi époustouflantes soient-elles, leurs images s'avèrent nocives pour le film parce que chaque plan est systématiquement éclairé comme une espèce de joyau. C'est flagrant dans des films comme *Kalifornia* ou *USS Alabama*. Jusqu'à une époque récente, la génération d'opérateurs à laquelle j'appartiens considérait la pub comme destinée uniquement à gagner de l'argent. Aujourd'hui, ça change doucement.

● **Comment avez-vous défini les options visuelles de *Seven* ?**

D. K. : La première chose que m'a dit David au téléphone, c'est qu'il fallait

qu'on ait peur. Il voulait une atmosphère de film noir. Il m'a parlé d'un endroit où il pleut tout le temps. Il faudrait que je fasse mon possible, à la lumière, à la caméra, pour qu'on ne puisse pas reconnaître la ville dans laquelle on se trouve. C'est aussi pour cela que David tenait à travailler avec un opérateur étranger. Comme on avait surtout envie de faire une image sale, on est parti de cette lumière sombre, de cette ambiance malsaine.

● **Avez-vous utilisé une technique particulière ?**

D. K. : L'essentiel des effets a été réalisé au tournage. Le film était déjà éclairé dans cet esprit. Au laboratoire, j'ai demandé un traitement sur la couleur. Car même si je considère la négative Kodak comme la meilleure pellicule du monde, elle ne me suffit pas et je l'utilise comme une pâte en la modelant à mon goût. Je veux aller beaucoup plus loin dans la chimie des produits du laboratoire et prolonger le travail de l'image. Alors, je procède à un traitement qui laisse un tout petit peu d'argent sur le positif. Hormis dans *Delicatessen*, ce traitement dépourvu d'accélérateur ne dépasse pas 50 %, alors qu'on l'utilise souvent trop fort, ce qui a pour résultat d'intensifier les contrastes et de blanchir complètement les couleurs. Je ne veux pas que le visuel devienne quelque chose qui écrase l'histoire du film. L'image doit toujours demeurer comme un animal tapi derrière le propos du film.

● **Comment expliquez-vous le fait qu'on reconnaisse votre griffe d'un film à l'autre ?**

D. K. : Sur tous les films dans lesquels je travaille, je demande au producteur et au réalisateur de prendre en compte ce traitement auquel je sou mets l'image, aussi léger soit-il, en leur montrant systématiquement le résultat avec et sans. Je l'ai même utilisé pour des films réalistes et contemporains comme *L'ombre du doute*, *Marie-Louise ou la permission*, *Before the Rain* ou *Stealing Beauty*. Alors plutôt que de traiter le négatif, je préfère souvent flasher pour contrôler le contraste à la prise de vues, en lui amenant une certaine couleur selon les séquences. Après, au laboratoire, le traitement sans blanchiment augmente le contraste général du film et décale très légèrement les couleurs. Des laboratoires français tels que LTC et Eclair soutiennent allégrement la comparaison avec leurs homologues américains Technicolor et Deluxe.

● ***Seven* va à l'encontre d'une tendance actuelle qui consiste à soigner l'image pour la rendre lisible sur tous les supports...**

D. K. : Ce film, on l'a vraiment tourné pour le cinéma mais on fera très attention à la sortie du disque laser. En outre, je collabore depuis mes débuts avec un étalonneur français, Yvan Lucas, qui est à mon avis le meilleur du monde dans son domaine. Donc, pendant que je tournais le film de Bertolucci, ils ont fait venir Yvan qui a réalisé l'étalonnage de *Seven* à Los Angeles en deux semaines.

● **Les Américains ont l'habitude de ce genre de pratique ?**

D. K. : Non. Le seul autre exemple, à ma connaissance, c'est Vittorio Storaro qui faisait venir son étalonneur italien à Los Angeles quand il ne pouvait pas tirer à Rome.

● **Et l'après-*Seven*, comment l'avez-vous géré ?**

D. K. : Au terme des onze semaines de tournage de *Seven*, des louanges sur le photo ont commencé à circuler, des bruits disaient que les rushes étaient formidables et j'ai commencé à recevoir des scénarios par le biais des personnes qui travaillaient sur ce film. On m'a proposé de grosses productions américaines comme *Les diaboliques* ou *Erase* avec Arnold Schwarzenegger (rires). Et puis, par le plus grand des hasards mes agents sont parvenus à entrer en contact avec l'une de mes idoles de cinéma, Bernardo Bertolucci, qui désirait travailler avec un autre opérateur que Vittorio Storaro et tourner un petit film en Italie. Il m'a choisi après avoir vu les extérieurs de *Before The Rain* réalisés en Macédoine et deux bobines de *La cité des enfants perdus* qui étaient en mixage. Aujourd'hui, je prépare *Evita* la comédie musicale d'Alan Parker, et j'espère enchaîner avec le prochain film de David Fincher.