

LA LETTRE DE L'AFC

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

*"Dans le laboratoire de la nuit, les villes sont des images."
Alain Fleischer*

Numéro 42
Mars 1996

activité AFC

L'AFC s'associe à l'hommage rendu à Henri Alekan, président d'honneur de l'AFC, par l'American Society of Cinematographers qui lui a remis, le 25 février dernier à Los Angeles, l'ASC International Award.

Election du nouveau Bureau de l'AFC

Un Conseil d'Administration s'est tenu le jeudi 28 février au cours duquel a eu lieu l'élection du Bureau 1996. Ont été élus :

- | | |
|----------------------|--|
| - Président | Eduardo Serra |
| - Vice-Présidents | Pierre Lhomme, Denis Lenoir, Renato Berta, Robert Alazraki et Pierre-William Glenn |
| - Secrétaire Général | Jacques Loiseleux |
| - Secrétaire | Jean-Jacques Bouhon |
| - Trésoriers | Jean Monsigny et son suppléant Michel Abramowicz |

Assemblée générale ordinaire, du 3 février 1996

Lors de l'assemblée générale, d'une part il a été proposé (et voté) quelques améliorations à apporter au fonctionnement de l'AFC et, d'autre part, il a été évoqué l'ensemble des activités de l'association. Améliorations et activités qu'il nous semble bon de rappeler ici.

➤ Réflexions sur les structures et le fonctionnement :

Après avoir rappelé que : *"l'AFC doit être un lieu de créativité pour les membres, un lieu de "possibilités" où chacun pourrait mettre en oeuvre des projets dans le cadre de la structure existante"*, Eduardo Serra a évoqué et mis au vote quelques solutions qui permettent de résoudre certains problèmes de fonctionnement. En réponse à la question : *"Comment concilier la plus large consultation et éviter la paralysie des décisions ?"*, désormais *"tous les*

membres seront consultés par envoi de courrier, demandant une réponse dans un délai dépendant de l'urgence du problème à régler". En ce qui concerne les participations aux festivals "le mode de sélection se fera désormais par candidature". Dans les deux cas la décision finale reviendra au Conseil d'Administration.

Tous les six mois, une fiche individuelle sera adressée à chaque membre afin qu'il puisse actualiser sa filmographie et mentionner les films qui pourraient éventuellement faire partie d'une sélection à un festival.

- Projets pour 1996, à voter lors d'un prochain conseil d'administration.
Suite logique des essais négatives : les positives (Jean-Noël Ferragut), les prochains Cahiers de l'AFC organisés autour du thème des nouvelles technologies (Jacques Loiseleux et Gérard de Battista), les moyens de contrôle des télécinémas (Jean-Jacques Bouhon, Armand Marco, Pierre-Laurent Chénieux), développement du matériel informatique de l'AFC en vue du traitement numérique d'images - fixes pour le moment (Denis Lenoir), achat d'un matériel de montage d'occasion (U Matic ou Béta SP) qui serait mis à disposition des membres actifs (Eduardo Serra), une étude sur les délocalisations.
- Actions qui restent à suivre en 1996 : "Chalon" et les festivals d'image de film, le projet de festival en Espagne. Les filmographies (créer deux modèles standard, une version longue complète et une version courte comportant au maximum 10 longs métrages, en français et en anglais).
- Actions "oubliées" à relancer : rencontre avec les autres associations, élargissement de l'AFC, "les rencontres autour d'un verre", les contacts avec le Festival de Cannes, les droits d'auteur de l'image de film ou de photo de plateau, la publicité et la promotion de l'association.

Une soirée à la CST (Michel Baptiste)

Une réunion des départements Laboratoires et Image de la CST s'est tenue le 13 février dernier autour de deux thèmes communs.

1 - Le traitement contrôlé des émulsions couleurs, exposé de Guy Troude, ingénieur chez Kodak.

Les traitements "spéciaux" des négatives couleurs, demandés par les directeurs de la photo pour des raisons artistiques ou des contraintes techniques, sont spécifiques à chaque laboratoire et ne peuvent être transposés d'un établissement à un autre. Les sur ou sous-expositions, compensées par des sous ou surdéveloppements, permettent d'obtenir des densités souhaitées sur les tirages, mais font généralement apparaître des différences colorimétriques, voire une augmentation de la granularité et du contraste en cas de surdéveloppement par rapport au traitement standard. Le plus intéressant des traitements spéciaux est le traitement dit "grains fins" (surexposition et sous-développement) car il apporte une réduction sensible de la granulation des émulsions négatives.

2 - Les essais des pellicules négatives réalisés par l'AFC, présentés par Jean-Noël Ferragut

Les membres de la CST ont été très intéressés par ces essais, très complets, menés sur les différentes pellicules négatives disponibles sur le marché. A l'issue de la projection d'un extrait de ces essais, Jean-Louis Dupoux a proposé d'organiser une séance de projection pour les membres intéressés de la CST, de la totalité des essais, avec grilles d'évaluation à remplir et dépouillement des résultats.

Edmond Richard s'est félicité de cette première réunion conjointe Image-Laboratoires qui a eu lieu en collaboration avec l'AFC. Il en a profité pour rappeler les travaux du groupe Sensitométrie qui seront présentés lors d'une réunion des deux départements Image et Laboratoires le 21 mars prochain à 21 heures.

IMAGINA les 21, 22, 23 février.

Voir dossier complet en supplément de Lettre

Une brève à propos de nos nouveaux membres actifs

Benoît Delhomme (parrains Pierre Novion et Jean-Noël Ferragut)

Par un ami commun, j'ai rencontré Benoît en 1983, quelques années après sa sortie de l'école Louis Lumière. Nos relations amicales me font percevoir son tempérament artistique que confirme son investissement personnel en photographie et en peinture. Je le présente à Bruno Nuytten pour le film "Jean de Florette", pour lequel il m'assiste. En voyant "Loin du Brésil" puis "La papaye verte", je peux remarquer que j'avais bien pressenti le talent et la maturité de Benoît, qui réussit excellemment à partir d'enjeux très différents. J'ai pris aussi beaucoup de plaisir à détecter son inspiration dans des films plus intimes comme "Comment font les gens". Sa valeur est à nouveau confirmée dans "Cyclo". Enfin, je ne peux que lui souhaiter une bonne et longue route dans ce parcours si bien engagé. *(Pierre Novion)*

Eric Gautier (parrains Bertrand Chatry et Denis Lenoir)

A peine sorti de Vaugirard, Eric fait un stage avec Bruno Nuytten sur "La vie est un roman" de Resnais et rempile à l'IDHEC en offrant ses services d'assistant-opérateur à des étudiants : Arnaud Despléchin, Eric Rochant, Andy Sommer, Eric Barbier, etc... Période riche en rencontres et en journées interminables.

Quelques longs métrages, histoire de voir, et puis, très vite, chef opérateur de courts métrages et de pubs. C'est alors que le cinéma revient au galop avec des réalisateurs aussi différents que Despléchin (*La vie des morts*), Nuytten, Zeitoun et un gros film, un plus petit très gonflé avec Marion Vernoux (*Personne ne m'aime*), et suivent Patricia Mazuy, Nicole Garcia, Agnès Varda, à nouveau Despléchin, Bilal, Assayas. Et, chaque fois, Eric change de style.

Téméraire mais réfléchi, réfléchi sans être calculateur, Eric est du côté des auteurs, il fait du "cousu main". Pas question de réutiliser deux fois le même procédé. Il se méfie et se moque des réputations toutes faites, des idées préconçues et des images de marque. Il a même été mon assistant... Il m'a beaucoup appris.

Et puisqu'il est question de lumière, je ne peux conclure ce court texte sur Eric sans avoir une pensée pour sa femme, Valentine Sentier-Devos, qui nous a quittés récemment et qui, sans parler de ses qualités de scripte, était l'une des personnes les plus lumineuses que j'aie jamais rencontrées. *(Bertrand Chatry)*

Nous espérons pouvoir vous présenter, dans une prochaine Lettre, Jean-Yves Escoffier, Agnès Godard et Gérard Simon .

technique

Vu au SIEL (Salon international de l'équipement des lieux de loisirs et de spectacles)

- des découpes Juliat équipées de lampes de type MSR (700, 1200 et 2500 W), qui donnent une image des couteaux extraordinairement nette et sans irisation, grâce au fait qu'il s'agit d'une source très ponctuelle. Elles sont disponibles en version graduables ou non (iris motorisé).
- plusieurs logiciels de simulation d'éclairage, qui permettent de d'offrir une visualisation en 3D et de calculer tous les paramètres d'une installation de lumière. Prévus pour le théâtre, ces logiciels pourraient se révéler extrêmement intéressants pour des tournages en décor construits en studio. A rapprocher de l'expérience AFC/Duboi à Imagina. A suivre...

humeur

Vrai faux-billet de 200F "Les frères Lumière" ou faux vrai-billet d'humeur ?

Depuis les inventions de Niepce, Marey, Muybridge, Edison, les frères Lumière, etc..., l'histoire de la photographie et celle du cinéma n'ont cessé d'être extrêmement entremêlées.

Aujourd'hui encore, l'arrivée en grandes pompes médiatiques du format réduit de pellicules et d'appareils photographiques A.P.S. (Advanced Photographic System) - voir revue de presse - qu'ont concocté Canon, Fuji, Kodak, Minolta et Nikon, n'est pas sans rappeler la généralisation du format 24x36mm proposé par Oskar Barnack et son génial Leica (**Leitz camera**).

En effet il est tentant de faire un subtil rapprochement entre le choix des fabricants réunis autour du système APS de banaliser le format 16/9 (format de la TVHD) en présentant le format H (format standard) de leur nouveau système et l'utilisation, devenue avec le temps quasi universelle, de la pellicule cinématographique 35mm par l'industrie de la photographie à partir des années 30...

Post scriptum qui n'a rien à voir (ou presque).

La citation qui commence cette Lettre est tirée de "*faire le noir*" d'Alain Fleischer, réalisateur, écrivain et photographe. "*faire le noir*" est un recueil de *notes et d'études sur le cinéma*. A. Fleischer, au détour d'une approche personnelle de la lumière et du noir, pose un moment son regard sur les "*Voiles des villes gonflées par la lumière, souffle doux ou violent, vent léger du gaz d'éclairage, ou tempête de l'électricité, du néon, sur les voiles sombres de l'Histoire, voiles plaquées par la lumière sur le visage des villes. La brise de lumière ainsi reçue, captée, réfléchie par la ville, donne à chaque ville dans la nuit sa vitesse. Régates de voiliers rapides ou flottilles ralenties, villes à révélation lente et villes instantanées. Toute une dialectique de la source lumineuse et de la surface sensible, du projecteur et de l'écran, de la définition et du grain, du niveau de contraste et de la richesse des gris. Dans le laboratoire de la nuit, les villes sont des images.*"

Et en guise de "cerise sur le gâteau", ce titre savoureux précédant l'un des textes d'A. Fleischer :

"L'invention de la lumière par les frères Cinéma"

De quoi vous mettre de "vraie-bonne humeur" !

"faire le noir, notes et études sur le cinéma d'Alain Fleischer, aux éditions Marval.

(par Jean-Noël Ferragut)

ça et là

Beaucoup de réunions-débats ces derniers temps autour de l'économie du cinéma en France dont les Assises du Cinéma Indépendant, le 25 janvier, et un colloque tenu au Sénat, les 16 et 17 février, ayant pour thème "Regards croisés sur l'économie du cinéma français", 1895-1995. Nous vous en parlerons dans la prochaine Lettre.

En hommage à Guy Gilles *(par Jean-François Robin)*

En tournage à l'étranger, j'apprends par une brève de "Libération" que Guy Gilles est mort, il y a quelques jours. Réalisateur mal connu, il nous avait permis à Philippe Rousselot et à moi de faire nos premiers pas dans ce métier d'opérateur. Il nous avait fait confiance et ce n'est pas une mince affaire que de faire confiance.

Fervent admirateur de Proust, ses images ressemblaient à des phrases de la "Recherche du temps perdu", longs plans fluides, fixes le plus souvent, rigoureusement cadrés où les objets comptaient autant que les acteurs.

Amoureux des images, il leur a consacré sa vie. Il respectait trop la lumière naturelle pour la maltraiter par des artifices et, à une époque où la seule pellicule existante était bien peu sensible, il me poussait à tourner près des fenêtres, pour mieux profiter de la lumière du jour et ne pas l'abîmer avec ces projecteurs qu'il détestait tant. Avec lui j'ai tourné "Le jardin qui bascule", film nostalgique, intelligent et sensible, avec Delphine Seyrig, Samy Frey et Jeanne Moreau. Film enfoui on ne sait où, que la télévision n'a même jamais diffusé.

On n'oublie pas son premier film et son réalisateur. Point de départ de tant d'angoisses et de tant de plaisirs, de ces plaisirs immenses et fulgurants qui, heureusement, ne diminuent pas avec le temps qui passe.

film en avant-première

"Le Coeur fantôme", de Philippe Garrel

images de Raoul Coutard et Jacques Loiseleux.

Couleur Kodak 5293 et 98. Laboratoire LTC. Etalonneurs Didier Dekeyser et Fabrice Dequeant.

"Pour ce qui est de la lumière et du cadre, le film est partagé en deux parties égales. C'est Raoul qui commence, c'est moi qui finis en conservant toute l'équipe. Raoul a décidé des options et du matériel. Une projection du bout à bout et j'enchaîne. Le film est tourné rigoureusement dans l'ordre chronologique ce qui facilite le "passage" qui se situe au retour de Capri.

J'ai trouvé très intéressante cette expérience qui consiste à se couler dans le moule en s'adaptant à l'équipe mais surtout au style d'image. S'il y a quelques différences dans les moyens techniques, il n'y en a aucune sur la philosophie et le rendu de l'image. Impression de naturel, même relation avec le "temps" et "l'espace", économie de mouvements de la caméra, maîtrise des brillances extrêmes en décors naturels ou en extérieur, pas d'excès chromatiques, pas d'effet d'image "éclairée". Cette pondération de l'image favorise la fluidité de la narration. La technique du plan séquence nécessite, du fait des longs temps d'observation de chaque plan, une structure d'image très intégrée à l'histoire et avec le minimum d'éléments incontrôlés ou perturbants. En décor naturel, c'est souvent difficile. Beaucoup de subtilité, de maîtrise, de rigueur, d'exigence. J'ai pris mon pied. J'espère que Raoul nous dira bientôt ce qu'il en pense lui-même." (par Jacques Loiseleux)

films AFC sur les écrans

"Les menteurs" d'Elie Chouraqui, photographié par François Catonné

"L'échappée belle" d'Etienne Dhaene, photographié par Philippe Pavans de Ceccaty



Les chiffres de la production cinématographique française en 1995

Nombre de films en 1995

141 films ont reçu l'agrément en 1995 - dont 12 ont obtenu l'aide spécifique aux coproductions avec les pays d'Europe Centrale et Orientale

1995	1994	1993	1992
141 films	115	152	155

63 films sont intégralement français. De 1986 à 1993 ce chiffre oscillait entre 66 et 97.

1995	1994	1993	1992
63 films	63	67	72

Hors fond ECO (12 films en 1995)

97 de ces films sont des productions uniquement françaises ou coproductions majoritaires (34) avec un autre pays. De 1986 à 1993 ce chiffre oscillait de 101 à 115.

1995	1994	1993	1992
97 films	89	101	113

32 films sont des coproductions minoritaires. De 1986 à 1993 ce chiffre oscillait de 20 à 37.

1995	1994	1993	1992
32 films	22	36	31

33 premiers films et 16 seconds films sur les 97 dont 28 avec avance sur recettes en 95.

	1995	1994	1993	1992
1ers films	33	22	39	39
2ème s films	16	20	22	10

Devis et budgets

Budget moyen des 97 films français ou coproductions majoritaires : 28,1 MF.

1995	1994	1993	1992
28,1 MF	26,1 MF	22,5 MF	25,8 MF

Devis médian (devis du film situé au milieu de la liste des films d'initiative française classés par ordre d'importance de budget) des 97 films : 20,7 MF.

1995	1994	1993	1992
20,7 MF	18 MF	17,5 MF	19 MF

Films "petit budget" (moins de 15 MF)

1995	1994	1993	1992
34 films	39	40	32

Films "petit et moyen budget" (entre 15 et 25 MF)

1995	1994	1993	1992
22 films	17	29	-

Films "moyen et gros budget" (entre 24 et 40 MF)

1995	1994	1993	1992
17 films	19	19	-

Films "gros budget" (plus de 40 MF) : 24 films (8 entre 60 et 90 MF, et 2 de plus de 90 MF).
9 de ces films sont des coproductions.

1995	1994	1993	1992
24 films	14	13	-

Le total cumulé des budgets de ces "gros" représente \pm 53 % du volume total des 97 films.

1995	1994	1993	1992
53 %	45%	35%	-

On remarque un glissement homogène vers des budgets plus élevés.

L'investissement Français

Sur l'ensemble des 141 films agréés, l'investissement français est de 2664,7 MF

1995	1994	1993	1992
2664,7 MF	2211,5 MF	2187 MF	2850 MF

Si en 1995, les producteurs français ont investi 192,1 MF dans des coproductions majoritairement étrangères (hausse de 26% en 1995), en retour 298 MF ont été investis par des producteurs étrangers dans des films majoritairement français (hausse de 15 %).

Sur les 97 films d'initiative française ou coproductions majoritaires en 1995 il est de 2424 MF contre 2069,1 MF en 1994.

L'investissement des télévisions

Canal+ a investi au total 668,5 MF sur 101 des films qui ont reçu l'agrément cette année dont 588,5 MF pour 79 des 97 films d'initiative française.

Canal+ représente 25,5 % des investissements en 1995.

1995	1994	1993	1992
668,5 MF / 101	503,45 MF / 92	454,45 / 96	-
25,5 %	22,7 %	20,7%	20 %

Les autres chaînes en clair ont investi 447,69 MF sur 66 films en 1995 dont 7 films ont été coproduits par 2 chaînes, en première et seconde diffusion.

	1995	1994	1993
Total en nb. de films	66 films	56	69
Total d'investissement	447,69 MF	354,3 MF	364,5 MF
TF1	148,75 MF / 13 films	129,15 MF / 11 films	169,1 MF / 19 films
F2	133,41 MF / 19 films	108,75 MF / 16 films	67,8 MF / 12 films
F3	67,3 MF / 10 films	55 MF / 9 films	59 MF / 13 films
M6	51,33 MF / 12 films	24,45 MF / 7 films	33,3 MF / 13 films
La Sept - ARTE	46,9 MF / 19 films	36,15 MF / 16 films	34,4 MF / 18 films

Les chaînes en clair représentent 16 % des investissements en coproduisant 56 % des films en 1994 contre 16,6 % pour 68 % des films en 1993 et 14 % pour 61 % des films en 1992.

Les télévisions ont coproduit 56 % des films en 1994 contre 68 % en 1993.

L'investissement des Sofica

38 films ont fait l'objet d'intervention d'une ou plusieurs SOFICA pour un montant global de 153,65 MF représentant 10,5 % du budget des films considérés.

	1995	1994	1993
Nb. de films	38	29	50
Montant	153,65 MF	132,3 MF	130 MF
% du budget du film	10,5 %	11,5 %	11,2 %

Le CNC

45 films sur les 97 ont été produits avec l'avance sur recettes en amont du tournage, 19 sont des premiers films. Le montant de l'avance se situe entre 0,5 MF et 3,5 MF ; elle représente 11,6 % du devis global et 13,7 % du devis de la part française.

	1995	1994	1993	1992
Nb. de film d'initiative française	97	89	101	113
Nb. de film avec avance	45	51	43	41

Les industries techniques

Les 97 films d'initiative française représentent 894 semaines de tournage dont 581 semaines ont été effectuées en France (517 en extérieur et 64 en studio réparties sur 20 films) et 313 à l'étranger.

	1995	1994	1993
Nb. de semaines	894	766	820
En France	65% de la durée 581	72 % de la durée 549	72% de la durée 590
extérieurs	517	502	560
studio	(20 films) 64	(11 films) ± 47	(12 films) ± 30
Etranger	313	217	230
extérieurs	-	211	±220
studio	-	6	± 10

Alors que les années précédentes cette analyse de la production en France niait toute délocalisation, cette année ce chapitre se conclut par : "Au total, pour les 97 films d'initiative française, ce sont 65 % de la durée totale des tournages qui ont eu lieu en France. En 1994, 72 % de la durée totale des tournages des 89 films d'initiative française avaient eu lieu en France". Seulement 4 semaines de tournage en France pour un film en coproduction minoritaire ! Nous pouvons en conclure que soit la situation s'aggrave, soit les moyens de collecter les informations nécessaires à cette étude sont plus précis.

Sur ce dernier point (voir la dernière Lettre) la prolongation de l'étude de la Fédération des Industries Techniques du Cinéma et de l'Audiovisuel au sein de l'AFC permettra de connaître, au niveau de l'équipe technique Image, la réalité du phénomène "délocalisation". Tous ces chiffres concernent les tournages de films; il serait intéressant de faire la même étude pour les téléfilms.

nos associés

Fuji A l'occasion du Club Fuji du 20 février, nous avons pu découvrir un film de présentation de la nouvelle 500 ISO Série F 8571 (8671 pour le 16 mm). Ce film donnait carte blanche à des opérateurs américains, anglais et canadiens et présentait les aspects techniques du tournage (niveau d'éclairage, diaphragme employé, filtrage, indications de lumière) sous forme de commentaires et de document d'accompagnement. Soulignons d'autre part l'arrivée de Pierre Poittevin au sein de l'équipe Fiaji. Il y sera notre interlocuteur privilégié pour toutes les questions techniques. Pierre Poittevin a une formation de chimiste et une expérience de photochimiste longue de 30 années, ce qui lui a permis jusqu'à ce jour d'intervenir en France comme à l'étranger, dans de nombreux domaines liés à notre profession. Il se consacrera donc pour Fuji, d'une façon générale, à tout ce qui est technique et plus particulièrement aux relations avec les laboratoires cinématographiques. Pierre Poittevin continuera ses actions au sein d'organismes tels que la CST, la FITCA. et ses interventions dans différentes écoles cinématographiques.

Kodak prépare le lancement de deux nouvelles pellicules (300 et 500 ISO lumière artificielle) pour la prise de vues... Des bobines d'essais vous attendent mais il faut faire vite ! Ces essais doivent être terminés et retournés à Kodak avant le 1er avril (et ce n'est pas un poisson !).
Contacter Jean-Louis Fournier ou Alain Prétin.

Cinécam et Panavision, en accord avec Samalga, nous annoncent que désormais il sera possible de louer du matériel Panavision chez Cinécam. Les caméras Golden G II et les Arri III en monture Panavision avec des objectifs Primo y seront disponibles dans un premier temps. Samalga reste l'agent principal de Panavision en France.

Cininter, dont le cheval de bataille demeure la lumière, continue de développer son service machinerie. Outre la dolly Ogust (première dolly française) et ses accessoires (rails, chariots...), Cininter propose deux systèmes de travelling pour des tournages légers. Le système "Magic Dolly Black Track" comprend, dans 2 sacs de transport en toile, 4m50 de rails droits, 4m50 de rails courbes, un plateau, un axe modulable équipé d'un bol de diamètre 100. L'ensemble "Cam Cat" se compose d'un travelling ultra léger, d'un plateau de 34x34cm sur lequel la caméra est posée soit directement soit par l'intermédiaire d'un bol, le tout pesant 3 kg.

Du côté de la lumière, en plus de l'ambiance HMI Goya 2500/4000W Desisti, du cinépar 6Kw, et de la gamme complète du matériel français Joker 5600 K, Cininter possède maintenant toute la gamme fluorescente de Kinoflo (du tube 40cm au 1m20 dans les 3 modèles, le Wallolite, le Kit Miniflo et le Kit Single), beaucoup de Chimera, de Lowell ainsi que la torche Desisti 200W lampe MSR et son Chimera.

Samalga vient de signer un contrat d'exclusivité pour la représentation de l'Akela, grue modulaire américaine de très grande longueur de bras. Celui-ci peut être monté en trois versions : 14m, 17m et 21 m. Cette dernière longueur permet de faire des mouvements fluides entre le ras du sol et la hauteur d'un immeuble de 6 étages. Légère, l'Akela est démontable en éléments facilement transportables et peut ainsi être installée dans les décors les plus difficiles. Cette grue sera disponible au planning de la Louma pour la location dès la fin du mois de mars après avoir été exposée au TV Show et au BSC Show en Angleterre.

Tous renseignements complémentaires auprès de Jean-Marie Lavalou.

Telcipro change non seulement son "look" en redessinant son logo mais encore en projetant de développer très rapidement le domaine de la post-production numérique grâce à l'acquisition d'un système de montage virtuel type Avid ou Lightworks. Ce nouveau matériel permettra de réaliser dans un même lieu le développement, le transfert numérique, le montage virtuel et le retour au support film, activités liées aux travaux traditionnels de laboratoire que sont le traitement du 16mm, du Super 16, du 35mm et le gonflage de Super 16 en 35mm.

Un nouveau membre associé : la Société BOGARD S.A.

La Société Bogard existe depuis une quarantaine d'années et a été rachetée, en 1989, par Didier Bogard. Plus spécialisée, à l'origine, dans la location de matériel 16mm, la société a évolué vers le format Super 16 puis vers la vidéo. L'un des premiers impératifs de la société a été d'agrandir son parc de matériel afin de répondre à la demande de sa clientèle. Dotée dorénavant de caméras Aaton XTR Prod, Arri SR11, SR111, du nouveau Steadicam Paddock, etc... son deuxième objectif a été de miser sur ses techniciens. Une nouvelle équipe a donc intégré la société avec, outre les compétences techniques requises, une conception de travail plus proche de celle des opérateurs et une écoute permanente des besoins requis par ces professionnels.

Bienvenue à Didier Bogard et à son équipe.

la c.s.t.

Les 3èmes Rencontres des Métiers et Techniques de l'Image et du Son

à la Vidéothèque de Paris, le 5 février, étaient présidées cette année par Claude Miller et avaient pour thème fédérateur : "Métiers, Emplois et Formations".

- Conférence-débat en collaboration avec l'AFDAS :
"Le dispositif global de la formation est-il adapté au nouveau contexte de l'emploi dans l'audiovisuel ?"
Les nouvelles technologies, et les bouleversements qu'elles entraînent dans la profession, se sont trouvées au centre du débat : tant au niveau de l'émergence de nouveaux métiers ou de la disparition de certains autres qu'au niveau de la formation à ces métiers ; les monteurs, par exemple, s'inquiètent de l'éventuelle disparition de la fonction d'assistant monteur qu'entraînerait la généralisation du montage numérique car, en dehors du problème humain, c'est aussi la transmission du savoir qui risque d'en faire les frais. La reconversion, qui peut être fondamentale dans certains cas tels que les laboratoires, est très lourde et risque d'éliminer beaucoup de monde en cours de route. Les organismes et entreprises de formation ont été appelées à proposer des "adaptations permanentes".
Beaucoup de professionnels ont insisté sur l'importance de s'approprier ces outils au lieu de se laisser dominer par eux.
Deux petites incartades dans le monde du multimédia pour s'interroger sur les questions de droits d'auteurs, et pour savoir si cette nouvelle discipline devait faire partie des cursus, et/ou de section à part, de l'enseignement des écoles de cinéma.

- Soirée de clôture : "Itinéraire d'un cinéaste : Pierre Lhomme, directeur de la photographie".
En présence de Pierre Tchernia, Président de la Vidéothèque de Paris ; de René Fauvel, Président de la CST ; de Marc Tessier, Directeur Général du CNC et de Claude Miller, Président des Troisièmes Rencontres. Mais aussi de Philippe De Broca, Jean-Paul Rappeneau, Yves Agostini, Max Douy, Henri Lanoë, Antoine Bonfanti, des Laboratoires Éclair et LTC (qui ont participé aux retirages), de Fuji, de Kodak, de Samalga, de Transpalux et de Neyrac film.
Une soirée consacrée à Pierre Lhomme, ou... une soirée que Pierre Lhomme nous a consacrée...
A partir d'un important travail de recherche et de tirage d'extraits de films, Pierre Lhomme nous a emmenés dans une série de réflexions passionnantes sur son travail. Ce cheminement était balisé par des extraits de 15 à 20 minutes.
Dans une chronologie respectant plus ou moins sa filmographie, il nous a permis de revoir quelque scènes de films en N&B : "*Le Combat dans l'Ile*" d'Alain Cavalier (1961) où l'on peut voir une Romy Schneider toute jeune et éblouissante. Puis, le célèbre documentaire co-réalisé avec Chris Marker : "*Le Joli Mai*" (1962), en 35 et en 16mm son synchrone, premier tournage avec l'Eclair-Coutant. Et de conclure pour le N&B avec ce film "aux mille soleils", éclaboussement de lumière et de joie de vivre : "*La Vie de Château*" de Jean-Paul Rappeneau (1965). Par les nuits américaines de ce dernier film, nous avons enchaîné avec la couleur pour le passage du jour à la nuit, la séquence finale, de "*Cyrano de Bergerac*" de Jean-Paul Rappeneau (1989) (voir interview à ce propos dans les Cahiers de l'AFC n° 1).

Après un petit détour pour déplorer l'état de conservation de certains films en faisant remarquer à Philippe de Broca qu'il n'avait retrouvé aucune copie ni aucun élément de son "*Roi de Coeur*", il nous a présenté "*L'Armée des Ombres*" de Jean-Pierre Melville (1969) qui fut son premier film en studio, mais aussi un tournant dans sa carrière. L'extrait commençait par l'image particulièrement connue de tous pour sa texture, son cadrage et sa lumière ; l'image où Lino Ventura se refuse de courir devant les mitraillettes allemandes, préalable à son évasion organisée par Simone Signoret. C'est aussi pour le travail sur la pénombre qu'il nous a présenté le film suivant, "*La Chair de l'Orchidée*" de Patrice Chéreau (1974), premier film d'un grand directeur d'acteurs. "*La solitude du chanteur de fond*" de Chris Marker (1974), pour un retour au documentaire et à la caméra à l'épaule, à l'occasion du retour sur scène d'Yves Montand. "*Mortelle randonnée*" de Claude Miller (1982) où cette fois il s'agissait de mettre en valeur "la Couleur", aller jusqu'au bout des ses possibilités par rapport à un film. C'était aussi l'occasion pour Pierre de rappeler qu'un certain type d'image n'est possible qu'avec une équipe complète et en parfaite adéquation avec le projet (à contrario de la tendance actuelle). "*Camille Claudel*" de Bruno Nuytten (1987) pour le plaisir de faire une image pour un réalisateur qui est, aussi, un Directeur de la Photographie. Et de terminer la soirée avec "*Mon Homme*" de Bertrand Blier (1995), sorti récemment sur les écrans.

La qualité des participants, la qualité des "morceaux choisis", la qualité de la réflexion et des références de Pierre LHOMME ont fait de cette soirée un moment rare de notre vie. Une véritable "première" comme on n'en a jamais vue : l'histoire de la vie créatrice d'un homme à travers ses films, sa réflexion intime, l'itinéraire d'un cinéaste exigeant, lucide et exemplaire. Les anecdotes du parcours valorisaient toutes l'humain et la recherche ; la "boussole de l'inconscient", à laquelle Pierre Lhomme fit plusieurs fois référence, a plutôt bien fonctionné au vu de l'exemplarité de sa carrière. Du "*Combat dans l'île*" (1961) à "*Mon Homme*" (1995) on pensait à Spinoza "Tout être tend à persévérer dans son être". Et cet être-là, tout en discrétion, disponibilité, efficacité, intelligence et talent, était simplement LUMINEUX ce soir-là. Lumineux comme une étoile de référence pour tout le cinéma authentique rassemblé là et qui eut bien du mal à se séparer après. (Pierre-William Glenn)

revue de presse

Politiques diverses

Marc Tessier, directeur du Centre National de la Cinématographie, restructure les 4 grands pôles économiques du CNC : direction des financements de la réglementation et de la prospective, direction du cinéma, direction de l'audiovisuel et des industries multimédias, direction des affaires culturelles, patrimoniales et des interventions territoriales. Cette dernière prend en charge l'action en faveur des festivals, le secteur de l'art et essai, la mobilisation des collectivités locales dans le domaine des productions et les formations professionnelles, le patrimoine devant être intégré dans chacune des actions.

Cette restructuration est sujette à controverses auprès des producteurs et distributeurs indépendants qui craignent, à terme, la suppression des aides aux secteurs considérés comme non rentables et ceci en raison de cette nouvelle structure faisant apparaître une ligne de partage entre les services financés grâce au soutien de la profession et ceux qui dépendent majoritairement des subventions du ministère (aides destinées aux distributeurs, aux festivals, aux cinématographies peu diffusées, aux associations).

Marc Tessier répond à ces inquiétudes par une lettre adressée au journal Le Monde en ces termes : ... *"La nouvelle direction du cinéma a pour mission de moderniser et rendre plus efficaces les mécanismes de soutien financier au profit de tous les secteurs, y compris des producteurs et distributeurs indépendants. La deuxième direction chargée des financements externes et de la réglementation a également une portée symbolique : le CNC se doit d'être plus présent sur tous les terrains où se joue l'avenir des professions du cinéma et de la production télévisuelle, la troisième direction aura, parmi ses objectifs, de mieux mobiliser les ressources des collectivités locales en coopération avec le CNC, de soutenir la formation professionnelle et de valoriser le patrimoine cinématographique national"*...

le Film Français du 09/02/96, Le Monde du 13 et du 15 /02/96

Le parlement européen adopte la directive TSF telle qu'elle lui avait été proposée par la Commission Culturelle. Les points principaux de cette proposition sont : la confirmation du caractère obligatoire des quotas, l'élargissement de leur champ d'application à l'intégralité des nouveaux services audiovisuels, l'élimination des émissions télévisées de plateau (des quotas) et l'augmentation du quota de production à 6% du chiffre d'affaires des chaînes. Ce vote devra être ratifié prochainement en Conseil des Ministres de l'Union Européenne.

le Film Français du 16 et 23/02/96

Lors du 3ème symposium de l'Artists Rights Foundation le 16 février, Martin Scorsese a reçu le prix John Huston pour les droits des artistes des mains - ironie du sort - de Jack Valenti, ex-président encore particulièrement actif de la MPAA (Motion Picture Association of America, représentant les studios détenteurs des copyrights). Bien que les USA soient signataires de la convention de Berne, l'article 6 bis de ce traité, stipulant qu'un auteur a le droit de s'opposer à toute distorsion, mutilation ou modification de son oeuvre, reste toujours lettre morte outre-Atlantique. Une petite victoire de ce mouvement est la réaction des studios-producteurs qui, préventivement et depuis peu, avertissent le public que certaines modifications ont été effectuées en vue d'un passage à la télévision ou dans les avions. Une loi dans ce sens est toujours bloquée au Congrès. Néanmoins le seul terrain commun aux réalisateurs et aux studios détenteurs du copyright est l'inquiétude face aux nouvelles technologies : manipulation des images, protection des droits sur Internet ...

Le Monde du 22/02/96

La presse française traite plutôt mieux le cinéma français que le cinéma américain ou celui d'autres nationalités, tant en espace qui lui est consacré que par la teneur des articles Le Monde est le quotidien qui couvre le plus l'actualité cinématographique. L'ARP, auteur de cette étude, annonce par la voix de Pascal Rogard une série d'études "anti-préjugés" qui auront pour thème : la promotion des films à la TV, l'amortissement des films, la distribution et l'exploitation et l'exportation du film français.

Le Monde du 18-19/02/96, le Film Français 23/02/96

Des chiffres divers et variés

Dans une analyse de la production en 1995 par Le Film Français (ayant entre autres sources les chiffres du CNC) et titrée "95 : après la fracture, la convalescence" nous pouvons relever ces quelques commentaires : *"Le succès ne se concentre plus sur un film mais se répartit sur plusieurs"* - *"Hausse significative du nombre de films de plus de 40 MF"* - *"La survie des indépendants à côté groupes : le défi de demain"* - *"97 films français : la dégringolade de 93 et 94 prend fin"* - *"La fuite des capitaux français vers l'étranger s'accroît de 35 %"* ...

le Film Français du 09/02/96

394,4 M£ (près de 3 milliards de nos francs) ont été investis dans la production de 73 films en Grande-Bretagne en 1995, 10 M£ de plus qu'en 1994. 25 de ces films étaient exclusivement britanniques, 24 des coproductions impliquant principalement des partenaires américains (15 films). 1/3 des investissements totaux ont été attribués à trois gros films américains. Le gouvernement britannique avait, au mois d'octobre, attribué pour la première fois une aide au cinéma (70 M£) provenant des bénéfices de la loterie nationale. Parallèlement à cette nouvelle aide, les filiales cinématographiques des chaînes TV ont accru leur soutien à la production en 1995 dont, notamment, Channel 4 qui a investi sur 18 films en 1995, 6 films de plus qu'en 1994.

le Film Français du 02/02/96

Les studios anglais sont assiégés depuis trois ans par des tournages de pubs, clips, télé, mais aussi, pour une part toujours grandissante, par la présence massive de tournages américains. La stabilité de la £ par rapport au dollar et le succès de productions britanniques aux USA en sont les principales raisons. En répercussion à toute cette activité cinématographique, Pinewood a ouvert deux nouveaux plateaux de 334 m² et 439 m², en mai dernier. Les studios de Shepperton, rachetés par les frères Ridley et Tony Scott fin 1994, vont investir dans la construction de deux nouveaux plateaux de 1550 et 1300 m² et ceci en parallèle au programme de développement technologique de 10 M£ (d'ici l'an 2000) comprenant la création d'un centre de production d'images de synthèse. Les financiers malais qui avait acheté l'aérodrome de Leavesden pour en faire le troisième pôle de tournage en Grande-Bretagne, devraient investir 150 M£ dans sa conversion.

le Film Français du 09/02/96

Mouvements divers

Dominique Wallon, président du Palais de Tokyo, a démissionné. Il devait coordonner l'installation de la cinémathèque française, la Bifi (Bibliothèque de l'image-filmothèque) et de la Femis dans le palais du cinéma qui doit ouvrir ses portes en 1997.

Le Monde et Libération du 21/02/96

René Bonnell quitte la direction du cinéma de Canal + pour se consacrer à l'écriture et sera remplacé par Evy Fullenbach et Nathalie Bloch-Lainé.

Le Monde du 13/02/96 et le Film Français du 16/02/96

Michel Bassi, PDG de la SFP, confirme que la privatisation se fera sous la forme d'une vente globale de la société et de ses filiales (France Costume, SFP Vidéo, SFP Productions, SFP Studios). Le déficit de la SFP est passé de 230 MF en 1994 à 200 MF en 1995.

le Film Français du 16/02/96

Pour un début : 450 places et un écran de 12 m de large, place Pushkin, Moscou...

Kodak s'aventure dans le domaine de l'exploitation et commence par s'implanter en Russie et en Asie où les marchés progressent d'environ 15% par an contre 5% aux États-Unis.

le Film Français du 16/02/96

Le groupe Chargeurs (les propriétaires des studios Francoeur, et donc de nos locaux) a racheté les derniers 50% que détenait Claude Berri dans son "ex" société de production, Renn Production, dont il reste le président. Renn Production est propriétaire à 100% de sa filiale de distribution AMLF. Le chiffre d'affaire confondu de ces deux sociétés pour l'année 1995 était de 460 MF. Claude Berri crée une nouvelle société de production, Katharina, qui coproduira et financera à 50/50 avec Renn Production selon un accord d'exclusivité qui porte sur cinq ans.

Le Monde du 02/02/96 et le Film Français du 02/02/96 et 09/02/96

Marin Karmiz ouvre MK2 Holding au groupe Havas pour 25% de son capital : " *J'ai toujours été sceptique à l'égard de ce terme d'indépendant. Un producteur qui est pieds et poings liés au bon désir de la commission de l'avance sur recettes, d'un distributeur ou d'une chaîne TV est-il indépendant ? L'indépendance ne veut rien dire dans ce contexte. Mais la liberté de faire des films différents réside bien dans la capacité d'absorber les chocs*".

le Film Français du 16/02/96

Divers

Entre l'appareil photo numérique pas encore vraiment au point (bien que déjà proposé au grand public) et le photo CD de Kodak, système permettant de numériser n'importe quel type de film chez un photographe afin d'inscrire les images sur un disque CD Rom lisible sur ordinateur, il existe un nouveau système mis au point par Canon, Fuji, Kodak, Minolta et Nikon qui est l'APS. Avec une image de 17 mm x 36 mm, le film APS recouvre 60% de l'image 24 x 36. En plus du tirage classique sur papier, ce système permet de visionner les clichés sur son téléviseur grâce au numériseur APS, ou bien sur l'écran de son ordinateur en les faisant numériser et enregistrer sur disquette par le photographe.

Le Monde du 03/02/96

France 2, France 3, Arte, TF1, La Cinquième, AB Sat, TV5 Europe, Euronews, Contact TV et SSR viennent de signer un accord sur la TV Numérique, prévoyant le lancement d'un bouquet sur Eutelsat dès le 15 mars.

le Film Français du 16/02/96

côté lecture

Moisson de documents en provenance d'Imagina :

- Le Guide de la SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) et documentations diverses.
- Imagina - Internet Nord-Sud : Sélection d'articles parus dans LE MONDE *diplomatique* de juillet 95 à janvier 96
- Les Actes des conférences Imagina 96

dernière minute

Nous venons de recevoir le numéro de mars de l'American Cinematographer dans lequel Benjamin Bergery consacre un article de 6 pages à Henri Alekan "The doyen of french cinematography".

A signaler un long article sur Darius Khondji dans la revue SFX du mois de janvier.

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

IMAGINA

les 21, 22, 23 février

Étaient présents : Jean-Jacques Bouhon, Gérard de Battista, Pierre-William Glenn, Jacques Loiseleux et Aude Humblet

Le salon IMAGINA (co-organisé par l'INA et le Festival de Télévision de Monte-Carlo) traitait cette année du "Cyber-Bang" - tout un programme - pour évoquer la rapidité des changements annoncés depuis quelques années grâce à l'informatique et à la compression numérique, ainsi que l'expansion des réseaux de télécommunication.

Imagina présente de nombreux domaines d'application des nouvelles technologies (la recherche, la médecine, l'industrie, l'art, etc...) dans un programme pour le moins copieux et diversifié (films en compétition, conférences, tables rondes, rencontres, salons d'exposition, etc...).

Les films en compétition

Voir des films publicitaires et des extraits de films, pour les effets spéciaux qu'ils comportent, en vidéo-projection 625 lignes sur grand écran, n'était sans doute pas le meilleur moyen pour juger de la qualité des images.

Beaucoup de diversité dans cette compétition, allant des films publicitaires aux travaux d'écoles, en passant par les catégories "Art", clips musicaux, effets spéciaux et simulation...

La sélection est faite par un jury de professionnels et les prix sont attribués par un vote du public. A quelques exceptions près, on note une réelle amélioration de la qualité des images présentées, qui n'est pas toujours proportionnelle à l'argent investi (par exemple, quelques travaux d'écoles nous ont réservé d'agréables surprises). Les effets spéciaux et les pubs sont, à quelques exceptions près, largement au-dessus de la moyenne.

Les conférences

☞ Aux frontières de la Cyber-existence : la téléprésence, la télévirtualité, etc.... Quelques expériences intéressantes sur les outils virtuels : opération d'un malade par un chirurgien qui se trouve à 100 km ou 10000 km de lui, création par la NASA d'un robot pour l'exploration planétaire, simulation électrique pour faire marcher un paraplégique, recherche sur des vêtements-ordinateurs, etc..

☞ Interaction intelligente : possibilité d'exploration de concepts de vie artificielle par calcul d'ordinateurs et ceci en réseau. Augmenter la qualité des rencontres virtuelles par le biais de représentations visuelles (clones) est une nécessité où le réalisme de la représentation importe peu. Etc...

☞ Navigation 3D : pour apprendre à se diriger sur les réseaux, les techniques de la 3D donnent des possibilités plus intuitives de navigation.

☞ Banques virtuelles et cyber-casinos.

☞ Animation 3D : présentation du premier long métrage et des premières séries télévisées entièrement créés en 3D.

☞ Spectacles spéciaux : présentation des derniers films à effets spéciaux. Dès la sortie de notre atelier, les membres de l'AFC présents ont pu assister à une partie de cette conférence. Après les remarquables prestations de Jerzy Kular (*Ex Machina*), de Linz Kupinsky (*Rythm and Blues*), de Robert Legato (*Digital Domain*) et de Jeff Kleiser (*Kleiser and Walczak*) qui montraient tous de très intéressants extraits de leur travail de manière concise et modeste, en s'effaçant derrière les images, nous avons regretté de voir les représentants de Médialab se présenter longuement et lourdement avant de montrer les effets des *Anges gardiens* - très médiocres au regard de ce qui avait précédé. L'aspect franchouillard réducteur et prétentieux de leur intervention était la seule fausse note d'une passionnante présentation des possibilités du numérique au cinéma.

Les tables rondes

☞ Cinéma et Image Numérique : beaucoup de confusion lors de la première partie, où l'on a encore vu des combats d'arrière garde essayer de mélanger les concepts TVHD avec le cinéma numérique. Nous attribuons une grande importance à l'arrivée de l'étalonnage numérique pour nos films. Dans un avenir proche, il semble que l'on pourra étalonner les films en vue de l'exploitation en salle avec le même type d'outils qui ont fait leurs preuves au télécinéma, comme le Poggle ou le Da Vinci; c'est-à-dire que nous pourrions voir en temps réel l'effet des corrections, avec la possibilité de stocker ces images étalonnées de manière avantageuse, économiquement et qualitativement, par exemple sur le format D6, au lieu de la solution bâtarde que représente le double D1. Le report sur pellicule pourra alors se faire avec une qualité inconnue jusqu'à maintenant.

☞ Un autre moment de cette table ronde en 4 sessions : la possibilité de mettre en réseau des sociétés d'effets spéciaux de toutes nationalités afin de pouvoir échanger des images. Ceci se pratique déjà aux Etats-Unis ainsi qu'entre plusieurs sociétés anglaises, toutes situées dans un même secteur de Londres, grâce à un système de mise en réseau à plein débit haute définition installé dans ce but par British Telecom. France Télécom, de son côté, semble freiner l'installation d'un tel système en France, pour des raisons sans doute de conservation de monopole et de choix de mode de transmission, au grand désarroi de nos sociétés d'effets spéciaux qui craignent, par ce manque de communication nécessaire, de se faire distancer.

☞ Imagerie médicale

Les rencontres

Images de synthèse et architecture, inforoute et propriété intellectuelle, Internet Nord-Sud (organisé par le Monde Diplomatique), Arts en réseaux, les nouvelles technologies de l'image dans l'industrie, architecture à distance.

Les ateliers

☞ Montage virtuel image et son

☞ Direction de la photographie et infographie (voir l'AFC à Imagina)

Il se passe donc énormément de choses passionnantes à Imagina pour peu que l'on soit curieux. Malheureusement cette année l'activité de l'AFC ne nous a pas permis d'aller fouiner ailleurs que dans la sphère cinéma... et encore !

L'AFC à Imagina

Préparation : dans un premier temps, Jacques Bufnoir devait créer le décor 3D. Comme il était finalement indisponible, Guy-Claude François a accepté de le remplacer au pied levé à la fin janvier. Une première prise de contact avec lui a permis de déterminer les principes d'un décor ; une semaine plus tard, un deuxième rendez-vous a permis aux directeurs de la photographie présents (Jean-Jacques Bouhon, Pierre-William Glenn, Pierre Novion et Eduardo Serra) de choisir entre plusieurs propositions : le choix s'est arrêté sur le patio à deux étages d'un palais marocain. Deux autres rendez-vous d'une durée de 4 à 5 heures chez Duboi, en présence de Guy-Claude François et Nicolas Rey, responsable du secteur 3D, ont permis de visualiser la modélisation du décor et d'avoir un aperçu des outils de lumière en 3D

L'atelier AFC - DUBOI

La première session de travail a commencé vers 11 h. 30 avec Jacques Loiseleux et Jean-Jacques Bouhon et, aux commandes, Nicolas Rey.

Le décor ne prévoyant pas de découverte extérieure mais des découvertes intérieures sur d'autres salles de ce palais marocain, ils décident de trouver une image dans la "bibliothèque" du logiciel (Alias) qui permette de créer une ambiance de soleil couchant. Ils choisissent une photo d'un paysage désertique avec, en arrière-plan, une chaîne de montagnes qu'ils adaptent dans sa densité et sa colorimétrie. Une seule image sort de cette première journée qui a principalement servi à mieux se comprendre et à se familiariser avec les possibilités des outils 3D. Peu de public dans la salle attenante, des gens qui passent, curieux. Fin de cette première session à 20 h. afin d'assister à la projection des films sélectionnés pour le festival.

Le deuxième jour, Pierre-William Glenn et Gérard de Battista prennent le relais à 10 h. et terminent leur première image à 14 h.30 ; une plongée de nuit avec, pour découverte, une photo du même type retravaillée en conséquence. A 16 h. le travail reprend mais, cette fois-ci, les quatre directeurs de la photo décident de travailler ensemble. Ils choisissent de faire une image en contre-plongée du patio en recréant l'ambiance lumineuse d'un soleil zénithal.

Plus de public ce jour là, le bouche à oreille ayant joué (4 D.P. et 1 infographiste réalisant une image ensemble dans la joie et la bonne humeur, c'était du jamais vu). Fin de la session à 20 h. pour aller à la projection de la suite de la sélection.

La table ronde

Une trentaine de personnes y assistait : pour Alias Alain Chesnay (responsable du développement) et Pierre Kueny, Bernard Seitz (assistant réalisateur sur le dernier film d'Oury), le responsable du département 3D de Renault, Dominique Bloch (responsable des stages de formation permanente à l'INA), Jean Rabasse (décorateur), Dominique Colin, directeur de la photographie et responsable du laboratoire Les Trois Lumières, des représentants de Médialab et de Riff et, bien entendu, pour Duboi, Antoine Simkine et Pitof. Sont passés : Claude Schiffman (CNC), Sophie Dagbert (Le Film Français), Eric Fontaine (Ecran Total).

A notre demande, Guy-Claude François a eu la gentillesse de venir de Paris nous rejoindre ce jour-là, afin de participer à cette table ronde.

En ce qui concerne les outils lumière du logiciel Alias, les directeurs de la photo ont relevé que leurs appellations et leurs effets ne correspondaient généralement pas aux types de projecteurs habituellement employés sur un plateau, ni aux sources lumineuses rencontrées dans la vie. Ils ont apprécié la possibilité de mettre des projecteurs dans le champ (la source étant invisible), de décider que la lumière n'éclaire pas tel objet alors qu'il est sur son trajet, de voir le décor du point de vue du projecteur, de faire traverser un mur par la lumière, de demander à un projecteur de ne pas porter pas d'ombres, de faire des "lumières négatives" (qui permettent, par exemple, de créer des ombres, de rendre des éléments du décor invisibles, etc.

Par contre, il n'existe pas de sources de large surface, type "soft" ou boîte à lumière ; il faut les fabriquer avec un certain nombre de "spots" placés les uns à côté des autres (opération lourde et donc plus longue). Les éléments du décor ne réfléchissent pas la lumière, quelle que soit leur texture (il faut utiliser une autre source de couleur adéquate pour simuler cet effet). En ce qui concerne l'outil caméra, il est possible de choisir une focale en fonction du format utilisé ainsi que de simuler l'effet d'un diaphragme afin d'obtenir la profondeur de champ désirée. A l'usage, cette dernière fonction s'est avérée d'une manipulation délicate. L'image obtenue semblait celle d'une maquette photographiée avec un objectif "macro"... Les D.P. n'ont pas eu le temps de chercher le "pourquoi du comment".

Tous ces petits problèmes nécessitent un temps d'adaptation.

De son côté, Nicolas, l'infographiste, a découvert une autre démarche dans la construction de la lumière et l'utilisation d'un certain nombre de "tricheries" qu'il ne pratiquait pas, car, explique-t-il, dans le milieu "3D" on s'attache généralement à simuler la réalité et non pas à l'interpréter.

Par ailleurs, il souligne que, d'habitude, l'infographiste est seul devant la machine. Il part de très peu de choses ; il fait son décor, ses matières, sa lumière tout seul. Il réalise ainsi le travail de toute une équipe de cinéma sans avoir l'expérience de chacun des collaborateurs de création.

Sur la construction générale de la lumière : les D.P. ont travaillé avec Nicolas tout à fait classiquement, comme avec un chef électricien ; à la différence près que le dialogue était plus long que sur un plateau, car il fallait à chaque étape adapter les outils de lumière du logiciel aux désirs de rendu des directeurs de la photo, puis attendre que l'ordinateur calcule l'image ainsi créée. Heureusement Nicolas s'est révélé un interprète particulièrement performant.

Étrangement le temps de travail s'est avéré à peu près le même que pour éclairer un décor réel : 4 heures d'éclairage par image (le décor ayant demandé environ 4 jours de travail de "construction").

Les possibilités de cette technique, en dehors des trucages, des effets spéciaux, et de la création d'univers en 3D, font rêver d'un logiciel simplifié et moins lourd (sans textures et détails) qui permettrait de faire des préfigurations de tournage (choix d'emplacement de caméra, de différents types de lumière) et d'enrichir le dialogue entre le réalisateur, le décorateur et le directeur de la photo. Tout ceci impliquerait de disposer d'un logiciel dont les outils correspondraient à la réalité des objectifs et des différents types de sources lumineuses. Guy-Claude François, le décorateur, nous fait remarquer que ce genre de travail se pratique déjà dans le théâtre. Effectivement, des logiciels existent (voir brève sur le Siel) ; de plus, ils ont une bibliothèque de projecteurs plus adaptés, des réglages de température de couleur et intègrent la série des filtres de couleurs existants.

Quelques réflexions en forme de conclusion

Bien sûr cette expérience passionnante avait ses limites imposées par le temps et les moyens dont nous disposons ; en particulier, un aspect primordial du travail du directeur de la photo ne pouvait pas être abordé : il s'agit du travail avec les comédiens et de la manière de les faire ressortir dans un décor. De plus, les images créées étaient fixes, ce qui laissait de côté tous les problèmes soulevés par les mouvements de caméra.

L'impression de réalisme au cinéma est créée de la manière la plus artificielle qui soit. Une image est toujours interprétation et fait pour cela appel à l'éducation du regard ; elle s'enrichit de la collaboration de créateurs venant de divers horizons. La création d'images de synthèse ne pourrait que bénéficier d'une même méthode de travail.

Le développement des techniques de l'image de synthèse, appliquées à la narration cinématographique, laisse entrevoir des possibilités créatives d'intervention, jusqu'ici insoupçonnées ou irréalisables, sur l'image et la perception de l'espace filmique.

Dans ce cadre, on comprend bien qu'il n'y a pas d'ambiguïté sur le rôle du directeur de la photographie : il n'est pas là pour permettre de "voir" quelque chose mais bien de traduire en images un point de vue sur l'histoire et participer ainsi à la stylisation du récit.

Il est prévu de faire un compte rendu sur cette expérience dans les prochains Cahiers de l'AFC, illustré par des images des étapes successives. Par ailleurs, cette expérience sera sans doute répétée dans le courant de l'année avec d'autre D.P. AFC.

L'AFC remercie l'équipe d'Imagina, Yves Louchez, Gilbert Dutertre, Pierre Hénon et Geneviève Pichon, qui ont rendu possible cette expérience, ainsi qu'Alias pour le Logiciel, Silicon Graphics pour l'ordinateur et, bien entendu, son associé la société Duboi, avec une mention spéciale pour l'inébranlable passionné qu'est Nicolas Rey.

EXTRAIT DU PALMARÈS IMAGINA

Grand Prix Imagina - Prix Pixel Ina fiction et Prix international du scénario de la SACD
TOY STORY réalisé par John Lasseter (infographie Pixar)

Prix Pixel Ina Effets spéciaux
LA CITÉ DES ENFANTS PERDUS réalisé par Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet
(infographie Buf Compagnie)

Prix Pixel Ina Art et Mention bande sonore CST
CITÉS ANTÉRIEURES "BRUGGE" réalisé par Christian Boustani
(infographie Alain Escalle)

Prix Pixel Ina Publicité
MARTELL "THE ART OF COGNAC" réalisé par Pat Gavin
(infographie John Wake/Ian Bird)

Bourse de la création Ricard
WALKING AROUND réalisation et infographie Cesar Cabanas

Pierre Lhomme



"L'image noir et blanc n'essaie pas de singer le réel, elle a sa propre vie."

De Cavalier à Eustache en passant par Melville, Rappeneau et dernièrement Blier, Pierre Lhomme a éclairé le cinéma français dans toute sa diversité. Itinéraire d'un chef opérateur très actif auquel la CST rendait hommage au cours de ses troisièmes Rencontres.

PROPOS RECUEILLIS PAR
PATRICK CARADEC

Dans votre carrière, vous avez pu concilier cinéma d'auteur et cinéma grand public. Cela ne vous a jamais posé de problèmes ?

P. L. : Aucun. J'ai beaucoup aimé travaillé pour un cinéma modeste, dépouillé, à la limite de la pauvreté. Celui de Chris Marker, Marguerite Duras, Jean Eustache ou Robert Bresson. En même temps, j'ai apprécié de "m'envoyer en l'air" en tournant *Le sauvage*. Pour moi, le cinéma de Rappeneau ne condamne pas celui d'Eustache ou de Duras, ni inversement. Bien sûr, on n'utilise pas les mêmes techniques. Les caméras sont différentes, la mise en œuvre de la lumière n'est pas la même, mais tout cela fait partie du même métier passion.

Vous avez réalisé la lumière de *Mon homme*. Comment avez-vous abordé le dernier Blier ?

P. L. : J'étais très content de rencontrer Bertrand Blier dont le cinéma a une formidable personnalité. Dans la mesure où une carrière est une succession de rencontres, celle avec Blier, très déroutante pourtant, fait partie des belles rencontres... On ne s'habitue pas à sa façon de tourner du jour au lendemain. Blier filme les scènes dans l'ordre et n'aime pas qu'on anticipe sur son travail. En fait, il abat ses cartes de metteur en scène une à une. Quand vous lisez le scénario, vous ne pouvez absolument pas deviner comment il sera mis en image. Avec Blier, l'alchimie entre le scénario et le tournage est absolument formidable.

Avez-vous utilisé une technique particulière ?

P. L. : Dans *Mon homme*, il y a des idées de mise en scène et de mise en image très fortes et en particulier, l'utilisation très réussie des objectifs de longue focale en scope à des fins dramatiques. Mais ce qui est intéressant avec Blier, c'est cette recherche à haute voix de la façon de mettre en image ce qu'il a écrit. Ce n'est pas un processus "speed", mais un

travail créatif qui prend son temps. C'est très agréable et très enrichissant. Même si parfois, c'est dur.

Vous venez de finir *Anna Oz* d'Éric Rochant. Comment s'est déroulée votre rencontre ?

P. L. : Rochant avait envie d'un certain travail sur l'image et je crois qu'il voulait tourner avec un vieux loup de mer pour voir ce que cela pouvait lui apporter. Comme c'est un type qui a une grande culture cinématographique et une vraie connaissance du cinéma, nous nous sommes très vite entendus.

Quelle a été votre méthode de travail ?

P. L. : Sa manière de travailler est complètement à l'opposé de Blier. Avant même de faire le film, tout le découpage était fait, avec les mouvements d'appareils, les focales, les distances. J'ai beaucoup apprécié la variété des solutions qu'il pouvait apporter en fonction du plan de tournage. Suivant le temps dont nous disposions, il avait toujours plusieurs alternatives pour une même situation. C'est très rare chez un jeune réalisateur. Au niveau de la photo, il avait de très belles demandes. *Anna Oz* est un film sur le mélange entre rêve et réalité. L'ambiance lumineuse était en permanence inscrite dans la narration, avec beaucoup de climats lumineux, des clairs de lune, de la pénombre... Il s'agit d'un film très visuel.

Avec des effets spéciaux numériques ?

P. L. : Non, ce sont des effets extrêmement élémentaires avec uniquement un travail sur la lumière et le cadre. Dans ce film, il n'y avait aucune demande, aucun besoin, aucun manque de nouvelles technologies.

Vous n'êtes pas contre les nouvelles techniques de l'image ?

P. L. : Non, c'est tout à fait épatant. Dans les effets spéciaux, le numérique prend progressivement la place de méthodes plus classiques. Mais la technique a toujours évolué en parallèle avec le cinéma. Si aujourd'hui, je suis parfois inquiet, c'est à cause de la confusion qui règne autour de ces technologies. C'est un peu comme si l'outil devenait une fin en soi... Cela donne envie de ne surtout pas perdre les sources de la simplicité.

Beaucoup de professionnels semblent inquiets...

P. L. : L'info sur ces mutations est toujours excessive, voire bêtement agressive. Comme si ces nouveaux outils allaient avoir le pouvoir absolu alors qu'on devrait se réjouir. Beaucoup de gens sont très très inquiets de cette espèce de mégalomanie. Il faudra des années avant que ces techniques ne soient remises à leur vraie place.

Peut-être faut-il apprendre à mieux les gérer ?

P. L. : Oui, mais dans ce système, on ne parle que de temps et d'argent, jamais de film.

C'est un peu le cas au cinéma depuis toujours, non ?

P. L. : Ah non ! On peut parler de technique, mais c'est beaucoup plus important de parler d'Éric Rohmer, de Jean Vigo ou de Jean Renoir. Ça laisse des traces beaucoup plus profondes qu'un électron.

En préparant la soirée de la CST, vous avez revu une partie de vos films. Quel regard portez-vous aujourd'hui sur votre travail ?

P. L. : Je suis chef opérateur depuis le

début des années 60 et pour la première fois, j'ai compté le nombre de mes films : 53 en 35 ans de carrière. Cela fait une impression étrange. Un peu comme si on agissait des cendres... Non, ce qui est intéressant pour moi, c'est que de temps en temps dans un film, je vois quelque chose que j'ai réussi mais qui est très fugitif. Cela correspond à un goût pour un certain type de lumière, de cadre, de climat lumineux... Et cela apparaît dès mes premiers films. Ce dont je n'étais pas spécialement averti.

Lors de votre intervention aux Rencontres de la CST, vous avez beaucoup insisté sur l'importance du noir et blanc...

P. L. : Quand on revoit de vieux films, on s'aperçoit que la dictature de la TV, qui a empêché les cinéastes de travailler en noir et blanc, s'est traduite par une perte formidable. Dans le noir et blanc, il y a une espèce de pureté, de dépouillement, de distance qui n'existe pas avec la couleur. L'image noir et blanc, elle n'essaie pas de singer le réel, elle a sa propre vie. Tandis que la couleur, il y en a toujours de trop dans une image. De fait, sa manipulation est très délicate. On est toujours en train d'essayer de maîtriser cette couleur qui brouille tout et transforme une image en fouillis.

Quels sont vos projets aujourd'hui ?

P. L. : J'ai des projets mais tant qu'ils ne se concrétisent pas, je n'aime pas en parler. Dans l'immédiat, je vais partir quelques semaines à Cuba pour enseigner dans une école de cinéma.

Avez-vous déjà fait ce genre d'expérience ?

P. L. : Oui, j'ai enseigné un peu à l'Idhec et à l'Insas. J'aime bien cette démarche. Quand je dois transmettre à des jeunes, cela m'oblige à faire le point sur mes connaissances. Mais le plus intéressant, c'est la relation avec les générations à venir. On discute, on s'éclaire mutuellement.

Vous parliez tout à l'heure de passion. Ça a été évident pour vous de faire ce métier ?

P. L. : Ce qui était évident, c'est qu'il me fallait un métier passion. A l'origine, je voulais être musicien. Mais je me suis rendu compte assez vite que je n'étais pas suffisamment doué. Deux autres choses m'intéressaient : l'architecture et le cinéma. Quand j'ai choisi le cinéma, j'ai commencé à crapahuter autour des lieux où on faisait des films. Ensuite, j'ai fait Louis Lumière, mais sans savoir si j'allais devenir chef opérateur, reporter ou réalisateur. Le choix s'est fait en mûrissant, au gré de mes rencontres, de mes aptitudes mais aussi du marché du travail. Plus je réalisais des prises de vues, plus j'étais heureux d'en faire. Alors qu'avec la musique, j'allais à la catastrophe, la je sentais que ça venait... C'est assez étrange les conditions dans lesquelles on trouve son métier. ●