

n° 98
avril 2001

La Lettre



Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne IMAGO

On avait bien inventé, pour
me distraire les soirs où l'on
me trouvait l'air trop
malheureux, de me donner
une lanterne magique, dont,
en attendant l'heure du dîner,
on coiffait ma lampe. [...]
Mais ma tristesse n'en était
qu'accrue, parce que rien que
le changement d'éclairage
détruisait l'habitude que
j'avais de ma chambre et
grâce à quoi, sauf le supplice
du coucher, elle m'était
devenue supportable.

*Marcel Proust,
A la recherche du temps
perdu,
Du côté de chez Swann,
Combray.*

billets d'humeur

► **Nous arrivâmes 500 à La femis !**

**Il y avait donc foule pour le micro salon de l'AFC qui s'est
tenu le 8 mars dernier à La femis.**

**Et pour être mille l'année prochaine, amis associés,
renvoyez vite vos réponses à notre questionnaire !**

Merci à tous.

► **Alertez les D. P. !** par *Pierre Lhomme*

Notre membre associé Duboi serait-il un ogre ? Le
communiqué sur la finalisation du film réalisé par Sally
Potter (*The Man who cried*) et les mérites du Duboicolor
manquent d'humilité.

- Vous avez dit humilité ?

Le rédacteur semble ignorer notre travail et les possibilités
de la prise de vues sur support argentique. C'est affligeant.
Duboicolor, panacée universelle ? Si dans certaines
circonstances, il peut se passer, voire évincer un D. P., il
peut par la même occasion commettre le meilleur ou le
pire.

Je regrette que nous ayons publié ce billet de publicité très
désobligeant et mystificateur sans commentaire de notre
part. Comment un prestataire de l'industrie
cinématographique peut-il, en se respectant, transformer
l'image d'un film sans consulter le directeur de la
photographie et sans même l'en informer ?

La question d'un droit moral devient une véritable urgence
pour répondre à ces pratiques.

► **Mea Culpa, mea maxima culpa.** Je ne veux surtout pas
polémiquer avec Pierre Lhomme, qui a parfaitement
raison de m'engueuler, je vais juste essayer de rétablir le
droit chemin de notre communication.

Quelle bêtise de notre part de laisser croire qu'un étalonnage numérique puisse se faire sans la supervision étroite du chef opérateur, c'est d'ailleurs parfaitement contraire à notre philosophie.

Aurions-nous construit une salle d'étalonnage permettant de travailler en temps réel face à une projection numérique de 6 mètres de base si ce n'était pas pour les chefs opérateurs ?

Je ne sais comment me faire pardonner, le communiqué à l'AFC aurait assurément dû raconter que ces deux films se sont faits sous l'étroite supervision de leurs chefs opérateurs : Dan Lausten pour *Le Pacte des loups* et Sacha Vierny pour *The Man who cried*.

Sacha Vierny a passé douze jours avec Sally Potter dans la salle d'étalonnage pour diriger les choix que Claire Deruelle (coloriste) appliquait au film.

Dan Lausten a, quant à lui, passé cinq semaines sur les huit nécessaires à l'étalonnage aux côtés de Jean-René Nebot (coloriste).

Depuis ces deux films, *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, réalisé par Jean-Pierre Jeunet (sortie le 25 avril) et *Le Petit Poucet* réalisé par Olivier Dahan sont passés par la chaîne Duboicolor.

Les séances d'étalonnage d'*Amélie* se sont déroulées en présence de Jean-Pierre Jeunet, Bruno Delbonnel (chef opérateur) et Yvan Lucas. L'étalonnage numérique a été réalisé par Didier LeFouest sur une durée de quatre semaines.

Pour *Le Petit Poucet*, c'est encore Didier LeFouest qui a opéré, cette fois sous le contrôle d'Alex Lamarque, le chef opérateur du film.

J'espère que ce rectificatif rassurera les membres de l'AFC et que notre réputation de qualité et du respect du métier de l'image restera intacte.

Antoine Simkine, PDG de Duboi.

.....

► **Jean-Pierre Neyrac** a été réélu président de la CST le 5 mars dernier. Pierre-William Glenn, Didier de Keyser (LTC) et François Helt (Dust) sont, quant à eux, élus membres du nouveau conseil d'administration.

► **Projection numérique** : Boeing et TDC (Technicolor et Qualcomm) ont présenté, lors du dernier NATO ShoWest de Las Vegas, leurs propositions de financement de projection numérique.

Boeing souhaite investir le monde du cinéma en s'appuyant sur son propre réseau de satellites.

De son côté TDC affirme pouvoir assurer le passage au numérique d'un millier de salles aux Etats-Unis.

► **De nouveaux voisins au 8, rue Francœur**

L'Ademis (Association pour le développement de l'enseignement des métiers de l'image et du son), issue du changement de statut de La femis, d'association en Ecole nationale supérieure, vient d'emménager dans le local à l'angle de l'entrée de La femis.

Son objectif « repose sur l'envie simple d'un lieu de débats, de rencontres, de confrontation, d'un réseau actif autour de La femis, de ses anciens élèves, des élèves actuels, mais aussi et surtout des jeunes professionnels.»

L'Ademis organise des soirées à thème, des projections suivies de rencontre-débat (avec Eric Rochant, Ariane Mnouchkine, Anne-Sophie Birot, Claude Chabrol, Dominik Moll, Claude Miller...).

► **D'après le journal *Le Monde*** (24 mars 2001), le conseiller pour la Culture et la Communication du Premier Ministre depuis juin 1997, David Kessler, est pressenti pour prendre la direction du CNC (Centre national de la cinématographie), où il succéderait à Jean-Pierre Hoss. Sa nomination, en conseil des ministres, devrait intervenir dans les prochaines semaines.

► **Rétrospective Raoul Walsh** à la Cinémathèque Grands Boulevards, 42, bd Bonne-Nouvelle, 75010 Paris. Jusqu'au 13 mai 2001.

Renseignements : 01 56 26 01 01.

L'Oscar de la meilleure photographie a été décerné à Peter Pau (HKCS) pour Tigre et Dragon de Ang Lee.

Dominique Le Rigoleur sera membre du Jury de la Caméra d'or au prochain Festival de Cannes.

► Autour de *La Tour*, par Isabelle Scala.

Un film burlesque et numérique : à l'occasion de la sortie de *La Tour Montparnasse infernale*, film qui dans son genre remet au goût du jour les effets spéciaux, nous vous proposons des entretiens avec quelques-uns des artisans de ces trucages. Espérons que cette démarche, dont l'initiative revient à Etienne Fauduet (directeur de la photographie du film), pourra donner de bonnes idées à tous et se renouveler !

Résumé de la situation : Nos deux héros - Eric et Ramzy, laveurs de carreaux au sommet de la tour Montparnasse - sont témoins d'une prise d'otages. A la suite de nombreuses péripéties, la fuite lamentable en hélicoptère se termine en " crash " dans la gare Montparnasse.

Environ 120 plans ont été passés à la " moulinette ". La technique des effets spéciaux numériques n'a pas été la seule utilisée. Parmi d'autres, Didier Roux (accessoiriste effets spéciaux) a œuvré avec talent.

Les effets visuels de *La Tour Montparnasse infernale* se sont bien passés, budgets et délais respectés à la lettre. On peut brièvement résumer en notant que la directrice de postproduction, Catherine Adart, s'est montrée énergique, que la mise en scène a été précise à toutes les étapes, que le montage a su anticiper les séquences les plus délicates, que la collaboration avec Mikros Image a été harmonieuse, permettant à Eclair d'effectuer le " compositing " final sans difficultés. Et que tous les intervenants ont été solidaires, professionnels, rapides et motivés.

Entretien Charles Nemes, Etienne Fauduet

Etienne Fauduet : Qu'impliquent, pour un réalisateur, 120 plans truqués dans un film de comédie ?

Charles Nemes : Cela implique une préparation beaucoup plus rigoureuse et minutieuse que les préparations habituelles. Dès lors qu'il y a des plans truqués, on est obligé, au-delà du story-board, d'imaginer par anticipation le plan fini et son équilibre pour retrouver un espace de liberté pour la comédie

Les protagonistes de ces entretiens :

Etienne Fauduet,

directeur de la photographie

Charles Nemes, réalisateur.

Eclair Laboratoires :

Olivier Chiavassa

Alain Castagnier (étalonneur).

Eclair Numérique :

Frédéric Moreau

(directeur des effets spéciaux),

*Joyce Menger (directrice de
production des effets spéciaux)*

Philippe Soeiro

(supervision et trucages).

Mikros Image :

François-Xavier Nallet

(images de synthèse).

au sein des ces contraintes. De plus, ces plans truqués sont, non seulement délicats à réaliser, mais encore très coûteux. Lorsque j'ai découpé véritablement la séquence de l'hélicoptère, tournée sur fond vert, telle qu'il fallait qu'elle le fût, le nombre de plans à incruster sur fond vert a triplé, en faisant pâlir le directeur de production, le responsable des trucages et solidairement, le chef opérateur, qui se préoccupe du destin économique de ses confrères.

E. F. : Les effets spéciaux du film sont faits en numérique. Le fait de les voir sur station implique-t-il que l'on peut agir plus facilement sur l'esthétique ou le rythme ?

C. N. : La différence entre l'effet numérique et l'effet optique est que l'on nous propose une maquette évolutive. On nous offre une souplesse qui n'existait pas auparavant. La lecture en basse résolution, au niveau de la maquette, reste très parlante. C'est un avantage, on ne se lance pas dans du définitif avant d'avoir une maquette dont tous les éléments ont été définis et acceptés. Dans le cas de trucages optiques, on crayonnait sur des calques relevés sur les tables de montage, il m'est arrivé de faire un télécinéma et de simuler des trucages en vidéo pour être sûr que l'on parlait de la même chose, de passer par ce qui était une préfiguration de ce que l'on voit aujourd'hui sur les stations en basse résolution. Maintenant, c'est la norme, c'est l'usage, c'est beaucoup plus confortable. De plus je n'ai pas eu trop de souci entre ce que j'ai vu sur un moniteur vidéo, même de bonne qualité, et ce que j'aurais pu voir sur un écran. J'ai eu une bonne surprise. C'est aussi une affaire de confiance. Il se trouve que ma collaboration avec Frédéric Moreau remonte à longtemps et je sais à son regard, si ça passe ou non.

E. F. : Comment le réalisateur explique t-il à un comédien suspendu à un fil sur fond vert qu'il doit faire passer une émotion ?

C. N. : Il le renvoie aux films que le comédien aime et lui dit : « Si tu veux avoir le même résultat, il faut que tu passes par les mêmes contraintes que tes

La Tour Montparnasse infernale

Film de Charles Nemes

Production UGCF

Directeur de la photographie :

Etienne Fauduet

Pellicule : Kodak 5277, 5279.

Effets spéciaux sous la direction de Frédéric Moreau :

Eclair numérique

Matte-painting et 3D :

Mikros Image

Laboratoire photochimique :

Eclair

Etalonneurs : Isabelle Julien,

Alain Castagnier

et Mathieu Marsan

héros ». Il y a des circonstances où l'on peut travailler en toute liberté, captant les évolutions d'un comédien comme on filmerait un match de football, et d'autres, où l'acteur est obligé de prendre sur lui et d'accepter la contrainte générale. Je le dis de manière pédagogique et j'espère de façon pas trop paternaliste. C'est contraignant pour tout le monde, pour moi, pour l'opérateur, pour les responsables des trucages, pour les cascadeurs... Mais comme ce sont des contraintes consenties, elles sont moins douloureuses.

E. F. : Qu'attend le réalisateur du directeur de la photographie dans ce type de production avec effets spéciaux ?

C. N. : Il est toujours aux prises avec les mêmes désirs et les mêmes frustrations. Il trouve toujours que ça ne va pas assez vite, que ça devrait déjà être fini. Il comprend bien que les choses sont plus compliquées. Il attend que ces plans truqués ne soient pas singulièrement différents des autres, qu'ils ne se déclarent pas truqués. Il attend une continuité dans le déroulement de la lumière. Je suis un réalisateur attentif aux problèmes des directeurs de la photographie. C'est un système de compréhension mutuelle qui fait que j'abandonne une partie de mes désirs contre une partie des frustrations que s'auto-inflige le chef opérateur, pour que les choses se passent affectivement le mieux possible. Car le tout est de protéger les interprètes, nous ne faisons jamais que filmer des acteurs quelle que soit la nature du fond sur lequel nous les mettons, quelle que soit la nature de l'éclairage sous lequel nous les plaçons.

E. F. : Et demain ?

C. N. : C'est une grosse espérance. Nous gardons, toi et moi, un goût indéfectible pour le support photochimique, mais dès lors que l'on truque en numérique, il n'y a aucune raison pour que l'on n'étalonne pas en numérique pour garder une homogénéité de l'image. Demain l'idée serait que l'ensemble du négatif monté soit scanné en résolution convenable, qu'on étalonne en numérique - non pas pour sauver un nombre supplémentaire de misères,

mais parce que l'étalonnage électronique est supérieur à l'étalonnage photochimique - et que l'on puisse intégrer, dans la pensée de la direction de la photographie, les potentialités de l'étalonnage numérique. Enfin que l'on puisse être moins réticents à faire des petits trucages invisibles et s'offrir le confort raisonnable et raisonné de l'électronique.

Entretien Eclair numérique

Tout d'abord une petite mise au point. *La Tour Montpamasse infernale* est un film tourné en Scope, mais dont certains plans truqués sont tournés en Super 35.

Philippe Soeiro : En effet, l'absence d'anamorphose rend le trucage plus facile à exécuter, tout particulièrement en cas de " tracking " ou de superposition d'éléments qui peuvent avoir été tournés séparément, dès qu'il y a mise en mouvement artificiellement ou non lors du trucage. De plus, le choix des objectifs est plus vaste en S 35. Mais tous les plans truqués n'ont pas nécessité l'abandon du Scope, comme les incrustations qui étaient simplement un avant plan sur un arrière plan sans mouvement. Le découpage a été établi en fonction de la difficulté interne du plan à truquer. Cette méthode est assez courante pour les scènes avec trucage complexe où il y aura des mouvements de caméra, du " compositing " multicouches comportant des mouvements créés artificiellement ou présents dans chacune des couches " compositées " ensuite. Dans *La Tour Montpamasse infernale*, pour rattraper la résolution effective du Scope, les plans truqués tournés en S 35 ont été scannés en 4K (résolution de 4000 points par ligne), on prélève la partie 2,35, on l'anamorphose électroniquement, on obtient un négatif dont la résolution correspond à celle d'un négatif Scope scanné en 2K. Cela permet de passer du Scope au Super 35.

Ne serait-il pas plus facile, au niveau des effets spéciaux, dans le cadre d'un tournage comportant énormément de trucages, d'envisager le Super 35 plutôt que le Scope ?

P. S. : Oui, c'est plus simple, mais les particularités liées au format font que ce n'est pas pareil. Après, c'est un choix artistique, un choix de prise de vues. Au niveau des effets spéciaux, le tournage est fait en Super 35, le trucage en Super 35 avec une réserve, puis gonflage optique ou maintenant, gonflage numérique lorsque le film est étalonné numériquement, pour ressortir un négatif qui a le format Scope mais c'est un " faux " Scope. C'est quelque chose qui se discute systématiquement avec le chef opérateur et le réalisateur. Ce sont des discussions assez récurrentes.

Frédéric Moreau : Etienne est arrivé tardivement sur le film. Il a cependant pris le temps de faire des essais de pellicules en fonction des trucages puis de les valider à nouveau dans les conditions de tournage. Nous avons pu parler, s'expliquer sur la nécessité de tourner certaines scènes en S 35, ce qui a été fait de bonne grâce. Etienne s'est constamment adapté aux impératifs techniques et artistiques. Ce n'est pas toujours facile de changer de format en cours de tournage, n'est ce pas Etienne ?

Etienne Fauduet : Cela implique de changer de dépoli, d'impressionner aussi le Scope en " full ", d'avoir deux séries d'optiques et d'être plus attentif. Il faut que les gens des effets spéciaux soient présents sur le tournage.

François-Xavier Nallet : En 3D, on est plus à l'aise en Super 35, en particulier s'il y a des mouvements à " tracker " ou des changements de géométrie, des objets dont la perspective doit changer dans le mouvement. Le Scope peut être plus problématique dans le cas de mouvements de grande amplitude ou des " pan ". Ce sont des choses auxquelles on a été confronté, même en restauration numérique de films. Il est intéressant de remarquer combien les objets se déforment dans l'image. Cela devient très compliqué dès que l'on veut insérer des images 2D ou pire en 3D où il y a, en plus, un problème de perspective. On ne peut pas tenir compte de la spécificité de chaque lentille. Ça nécessite de déterminer pour chaque objectif la valeur de la déformation, générant ainsi d'énormes calculs.

E. F. : Comment se fait la répartition entre les différentes techniques, est-ce un problème de délais, de budget, de facilité ?

F. M. : C'est tout cela, mais c'est tout simplement une question de bon sens. Prenons la séquence de l'hélicoptère qui réunit toutes sortes d'effets : " compositing ", matte-painting, 3D, maquette et images réelles. On ne peut pas faire entrer un hélico dans la gare Montparnasse, on va se retourner vers la maquette. L'hélicoptère est piloté de façon burlesque, donc tout naturellement on se dirige vers François-Xavier et l'image de synthèse, car c'est lui qui va pouvoir proposer et modifier des trajectoires qui correspondent au choix du metteur en scène. Le travail a consisté à équilibrer les trois techniques : les prises de vues réelles, les images de synthèse et la maquette pour arriver à une cohérence. Et c'est au moment de ces scènes les plus complexes que l'on a le plus échangé avec Etienne.

E. F. : Comment le transfert des fichiers entre Eclair et Mikros s'est-il passé concrètement ?

F. M. : Collaborer avec Mikros Image a été un bon choix. Les échanges de fichiers entre Mikros Image, en charge de la 3D et de quelques très beaux " mattes ", et nous, ont été maîtrisés naturellement dans une bonne entente. Toujours pour des raisons de cohérence et de délais, c'est Eclair qui en a assuré le " compositing " final sans difficultés.

On se parle, on définit des procédures, on échange des fichiers, on se déplace sur le tournage, c'est devenu très routinier le partage du travail entre plusieurs compagnies, ça se passe très bien. On se connaît bien. Dans les pays anglo-saxo, c'est très fréquent, en France c'est un tout petit peu plus rare. Nous avons en revanche une plus grande polyvalence dans nos fonctions.

P. S. : Le fait de ne pas être sur le même site peut apporter des complications, nous ne sommes pas forcément disponibles au moment où il le faudrait, cela peut impliquer un peu plus de travail à l'un ou à l'autre, chacun doit anticiper.

E. F. : Votre présence sur le tournage a été très précieuse, que veut-elle dire pour vous, qu'attendez-vous du chef opérateur ?

F.-X. N. : Pour la 3D, par exemple, il fallait déterminer la couleur de l'hélicoptère, se rendre compte de l'ambiance du film, visualiser la lumière, discuter avec le chef opérateur...

P. S. : En ce qui concerne les rapports avec les directeurs de la photographie, tu te souviens bien, Etienne, que l'on est passé par toutes sortes de discussion au niveau du choix de la pellicule. Il faut déterminer le style d'image que l'on va avoir. On a fait des essais, on savait qu'il y avait beaucoup de plans avec incrustation et le choix de la pellicule a été motivé par des tests liés au " compositing ". En cours de tournage, il est important, pour nous, de saisir l'ambiance du film, de l'anticiper, de veiller au raccord de pellicule et d'éclairage d'éléments tournés séparément afin d'assurer un certain réalisme du plan truqué. Enfin, il est indispensable de savoir s'il y aura traitement photochimique de l'image. Par exemple, dans le cas d'un sans blanchiment qui se fait au moment du positif, il est important de savoir que ce que l'on doit livrer doit être le plus proche possible du négatif original pour qu'il subisse le même traitement.

E. F. : Je voyais aussi un aspect " garde-fou ". On a un peu tendance à oublier que l'image se fera après et des options et des oublis peuvent entraîner des difficultés supplémentaires.

J. M. : Le fait d'être présent nous permet de veiller à ce que tous les éléments utiles aux effets spéciaux seront tournés.

F. M. : Le numérique peut être considéré comme pouvant tout faire et tout rattraper, ce n'est pas le cas, c'est parfois vrai mais au prix de journées de travail supplémentaires coûteuses et pour un résultat moins bon ! Il vaut mieux être un peu plus rigoureux et prendre plus de temps pour bien préparer les choses ! Pour *La Tour Montpamasse*, nous étions présents dès le

début de la préparation. Comme nos délais l'exigeaient nous avons dû anticiper l'étalonnage définitif, Etienne a fait un montage de séquences significatives en cours de tournage, et le tirage étalonné par Isabelle Julien est devenu ainsi une référence à la fois pour nos tournages de maquettes et nos trucages. Présent en postproduction, il a pu intervenir judicieusement. Cela s'est révélé très utile car nous ne pouvions pas faire de vrais positifs de contrôle : les plans étant souvent entièrement à créer et il n'était pas très intéressant d'étalonner des fonds verts. De plus nous avons eu l'avantage d'une forte présence sur le plateau, j'ai tourné pas mal d'images et l'on connaissait donc plutôt très bien le ton du film. Ainsi n'avons-nous refait que deux plans sur cent douze pour des raisons de raccord.

E. F. : J'ai regretté de ne pas être arrivé plus tôt au niveau de la préparation, en amont du tournage, j'ai manqué de temps.

J. M. : C'est une grande frustration pour un chef opérateur. Les discussions se font souvent sans lui au moment de la préparation et très souvent il ne peut pas être là pour les finitions. Je regrette qu'il ne vienne parfois que comme exécutant au moment du tournage.

E. F. : Le fait d'être intégré dans un grand laboratoire photochimique est-il un avantage ?

F. M. : C'est une facilité géographique, et puis on peut échanger un savoir-faire avec les gens du film, on gagne du temps.

P. S. : Dans un grand laboratoire, il y a une culture de l'image de long métrage qui n'est pas forcément la même pour ceux qui ont grandi avec le numérique, il y a des ajustements à faire de part et d'autre. Vis-à-vis de l'extérieur, il y a peut-être encore un problème d'image, nous sommes perçus comme techniciens et non créatifs, cela prend du temps pour faire preuve du contraire. Ce qui est passionnant, c'est de participer à cette transition du laboratoire, de faire évoluer les compétences photochimiques pour s'ouvrir au numérique.

Entretien Eclair

Etienne Fauduet : L'étalonneur film est-il le parent pauvre du trucage numérique ?

Olivier Chiavassa : En deux mots, le trucage numérique est traité comme le trucage optique, c'est le même travail qu'avant, il faut juste que l'étalonneur se rapproche un peu plus du truqueur quand il y a des trucages dans la chaîne numérique. L'étalonneur doit contrôler la qualité photochimique du trucage. Donc il ne doit pas être le parent pauvre. Quel est le meilleur fédérateur ? Un, c'est le chef opérateur et deux, un coordinateur, dans le cas de *La Tour Montparnasse*, Catherine Adart. C'est pour cela que ça c'est bien passé.

Alain Castagnier : Il est important de faire un positif de contrôle avant le " scan ", comme pour un trucage optique, dans l'esprit de l'étalonnage final. Ce positif sert de référence pour le trucage numérique.

E. F. : Dans le cas de *La Tour*, 120 plans à truquer. Il y a eu un pari de production : date de sortie 28 mars et l'on est au mois de juin. S'établit alors un compte à rebours. L'équipe de Frédéric Moreau a tenu le pari de façon tout à fait honorable, mais ce pari a impliqué à tous les niveaux des sortes d'impasses.

O. C. : Forcément, on met la charrue avant les bœufs ! On décide sur un papier une date de sortie, sans savoir les contraintes que ça va entraîner. Mais je suis sûr d'une chose aujourd'hui, c'est que, dans cette chaîne numérique, il faut une personne pour l'organiser, pour s'occuper des délais, des plannings, pour ne déranger l'étalonneur que pour ce qu'il doit être dérangé. L'étalonneur est ton œil et doit être garant de la qualité du trucage.

E. F. : Quel est la difficulté pour un étalonneur d'avoir d'un côté, un négatif provenant d'une prise de vues réelle, fait à partir d'une lumière à spectre

continu et de l'autre côté un négatif que j'appelle " transgéniquement modifié " provenant d'un " shoot " ?

A. C. : La difficulté est de garantir la transparence du négatif et surtout d'obtenir un résultat positif où l'on retrouve le même contraste, la même colorimétrie, la même texture d'image.

O. C. : Je te retourne la question, as-tu eu l'impression que sur *La Tour*, les trucages se voient ? Je te parle de granulation.

E. F. : Le progrès est incroyable par rapport aux trucages optiques...

O. C. : C'est ça le travail de l'étalonneur, de te garantir la texture de l'image et de dire aux gens des effets spéciaux : « Attention il n'y a pas la même qualité » . Le plus important est de communiquer.

E. F. : L'analyseur n'est-il pas un peu désuet ?

O. C. : On est toujours dans *La Tour Montparnasse*. Donc cette question arrive trop tôt. Alors pour l'instant non ! Il n'est pas désuet ! Avec l'analyseur, ça peut être plus rouge, plus vert, plus bleu ou plus dense. Alors quand tu as un plan avec un personnage qui est vert et l'autre non, il y a frustration. Tu n'en as pas en numérique.

A. C. : Quand l'étalonneur connaît bien son analyseur, il peut extrapoler et interpréter l'image. Et l'on sort un premier positif qui est acceptable à 2 points près. Par contre, cet outil ne peut travailler que d'une manière primaire.

O. C. : Tu as le même défaut dans le numérique, il faut interpréter l'image que tu vois sur l'écran. C'est l'habitude qui nous fera comprendre comment cela réagit.

E. F. : Pour revenir à *La Tour Montparnasse* et aux effets spéciaux, l'étalonneur est celui qui a la responsabilité du changement de technologie et du changement des dimensions de l'image par rapport à l'écran du moniteur numérique sur lequel s'est effectué le trucage. Quels sont les pièges ?

O. C. : Le piège peut être la réactivité du shoot, il y a un autre piège en amont, c'est celui de l'écran numérique. Si l'écran numérique n'est pas bien calibré, c'est exactement comme si tu étalonnais dans une projection qui est trop verte. L'étalonneur ne peut juger que ce qu'il voit et que ce qu'il croit être bon. Il faut communiquer, que les truqueurs appellent les étalonneurs et que toi tu ne te déplaces pas sans ton étalonneur. L'énorme problème d'un laboratoire est de maintenir une cohérence dans la chaîne.

E. F. : Et la formation ?

O. C. : Il y a une vraie transformation dans votre métier et dans le nôtre. Je pourrais te retourner la question. Eclair doit accompagner cette transformation qui va se faire sur 10 ans. D'abord en postproduction, qui va passer de l'analogique au numérique. Il faut donc former les gens qui ont envie d'être formés. Il faut vraiment les aider. Pour comprendre le numérique, il faut connaître l'environnement. Un bon étalonneur doit aussi comprendre le fonctionnement d'un laboratoire. Dans la mesure où la finalité est le retour au film. Mais on a toujours besoin d'un œil photochimique, parce que l'on revient au problème de ce que l'on voit sur l'écran, et comme cet écran n'est pas la bible, c'est par habitude que l'on y arrive.

E. F. : Est-ce que le passage du photochimique au numérique est aussi un enjeu écologique ?

O. C. : Non, en ce qui concerne le tirage des rushes et la postproduction chimique d'un laboratoire, il y a peu d'enjeux écologiques. En revanche..., le jour où les copies films disparaîtront (?) la réponse sera peut-être oui.

► *De l'amour* de Jean-François Richet, photographié par Christophe Beaucarne.

« Les références que Jean-François Richet m'a données sont étroitement liées avec l'image du cinéma américain des années 80-90.

J'ai essayé de répondre le mieux possible à ses exigences visuelles, c'est-à-dire : fumée dans les scènes d'intérieur, image froide en nuit, contre-jour chaud en extérieur jour, etc... Les intérieurs et extérieurs de ce film sont tournés en banlieue parisienne en hiver (décembre).

J'ai essayé, pour styliser les extérieurs, d'avoir l'image la plus contrastée possible : utilisation de la 5274 Kodak ; et pour répondre à son désir d'image douce en intérieur jour : utilisation de la 5277 Kodak (surexposée d'un demi diaph pour de meilleurs noirs) et de fumée ; en intérieur et extérieur nuit : utilisation de la 5279 avec " panaflasher " à 5% (variable en fonction de la diffusion naturelle de l'image) et de fumée.

Une grosse partie du film était donc volontairement douce, et par conséquent, prête à un léger traitement qui a redonné des noirs plus profonds tout en gardant du détail et qui a légèrement désaturé les couleurs : Il s'agit d'un surdéveloppement de 2 diaph de l'internégatif. Laboratoire LTC, étalonnage David Vincent.

Tout ce mélange est malgré tout homogène et correspond à la demande de Jean-François, et à l'image qu'il a voulu donner à la banlieue. »

Sortie le 11 avril 2001.

*L'avant-première aura lieu
le lundi 2 avril 2001
au Cinéma des cinéastes à 20 h 15.*

.....

► *Voyance et manigance* d'Eric Fourniols, photographié par Gérard de Battista.

► *Intimité* (Intimacy) de Patrice Chéreau, photographié par Eric Gautier.

« Un homme et une femme se retrouvent tous les mercredis. Ils se donnent beaucoup d'amour. Ils ne savent rien de l'autre. Et, quand le sentiment amoureux les remplit, l'un des deux veut en savoir plus. Et commence à le suivre...

Il y a eu un miracle avec ces deux comédiens (Mark Rylance et Kerry Fox).

Ils ont accepté l'enjeu du film, avec un très grand respect l'un pour l'autre. Ce fût un immense bonheur de travailler avec eux. Rien n'a été volé sans leur consentement. Toutes les scènes (intimes) ont été répétées avec eux, avec la caméra. Bref, un travail aussi compliqué (mais pas plus) que pour n'importe quelle scène. Qu'il n'y ait pas de malentendu, ce n'est pas un film sur le sexe, mais une véritable histoire d'amour, avec un personnage féminin magnifique, non conventionnel, qui valut à Kerry Fox, le prix d'interprétation à Berlin.

Fort de notre expérience précédente (*Ceux qui m'aiment prendront le train*) et de notre complicité, Patrice Chéreau avait envie de filmer Londres avec une équipe la plus légère possible. J'ai pu emmener avec moi deux électriciens français (François Berroir et Xavier Cholet), " vieux " complices avec lesquels nous avons pu improviser toutes sortes de bidouilles et faire des choix de dernier moment.

Tourné en Super 35. Série Zeiss G.O., utilisée majoritairement entre T.2,5 et T.4, aux deux tiers sur pellicule Kodak 5289 (800 ISO). J'apprécie son rendu des couleurs et son contraste plus doux que ceux de la 5279.

Essentiellement tourné à l'épaule et " à l'arraché ", je dois saluer la virtuosité et la souplesse de Simon Finney, " focus puller ", dont le talent n'a d'égal que le sens de l'humour avec une légère touche d'excentricité très british.

Enfin, c'est Isabelle Julien (Eclair) qui a étalonné avec amour et justesse *Intimité*. »

► ***Belphégor*** de Jean-Paul Salomé, photographié par Jean-François Robin.

« Tiré d'un roman feuilleton de Arthur Bernède avant d'être une série mythique, *Belphégor*, entreprise pharaonique pour la simple raison que le héros du film est un fantôme qui hante les galeries du Louvre.

Donc aventure excitante parce qu'il a fallu tourner au musée du Louvre, ce qui est rare et cher, surtout la nuit. Nous avons passé trois semaines de nuit dans les galeries, sous et sur les toits du Louvre. L'autre partie importante du tournage se passant à Epinay où Michele Habbe, la décoratrice avait reconstruit des salles d'exposition et du laboratoire du musée qui

paraissaient plus vraies que les vraies.

Imaginez le plaisir de tourner en pleine nuit dans la salle de la Joconde, dans la grande galerie ou de se retrouver au détour d'un couloir et après avoir passé une porte dérobée, face aux Rembrandt ou aux plus célèbres toiles des peintre italiens.

Grandiose mais difficile. Dès que vous plantez une caméra près des peintures, une pluie de contraintes s'abat sur vous, pauvre opérateur qui doit justifier, preuves à l'appui, que la lumière utilisée n'émettra pas d'ultra violet, pas d'infra rouge, pas de chaleur, bref, le catalogue des lumières possibles se restreint comme une peau de chagrin. Un bon dossier a convaincu la direction qui nous a permis de tourner (presque partout) et il faut saluer les précautions prises par les machinistes et les électriciens qui ont rendu ces tournages possibles en inspirant confiance aux équipes du Louvre qui ne nous quittaient jamais des yeux. Après le tournage, grosse postproduction numérique de Duboi qui a fait un travail remarquable en préparant les effets dès le tournage. Ce fut une bonne collaboration, qu'il s'agisse de 3D ou d'incrustations nombreuses et diverses. Le film a été tourné en Kodak (200 et 500 ASA), bien traitée et bien étalonnée par Eclair (Bruno Patin). Une semaine de tournages additifs a été assurée par Patrick Blossier que je remercie pour sa fidélité aux options que j'avais prises. »

► *Tout près des étoiles* de Nils Tavernier, photographié par Dominique Le Rigoleur.

« Après *Balkan Baroque* de Pierre Coulibeuf, inspiré par Marina Abramovic (artiste de " body art "), tourné en 35 mm, *Tout près des étoiles*, inspiré des danseurs de l'Opéra de Paris, tourné en 16 mm, est le deuxième long métrage " documentaire " auquel je participe qui sort en salle.

Ces films, entre l'esthétique du cinéma et le réalisme de la performance, m'ont fait renouer avec mes débuts où je tournais *Nicolas de Staël* de Michel Dumoulin, grâce à Nestor Almendros ou *La Princesse palatine* de Michelle Porte, grâce à Marguerite Duras, et retrouver intact le bonheur que j'éprouvais alors.

Les documentaires étaient tournés en 16 mm, avec une grande rigueur et

films AFC sur les écrans

un souci d'économie lié au coût de la pellicule, éclairés pour certains avec parfois plus de lumière qu'un long métrage de fiction.

Maintenant, beaucoup de documentaires sont faits en vidéo, sans trop de projecteurs et l'on tourne parfois presque tout le temps. Le monteur travaille ensuite souvent sans avoir vu tous les rushes. Il va chercher au fur et à mesure ce dont il a besoin dans la matière engrangée pendant le tournage.

Le début du film a été tourné par Nils, au Japon, avec une mini DV.

Le reste a été filmé en Super 16 Kodak Vision 200T et 500T, dans des conditions de reportage, en une trentaine de jours, sur une durée de trois mois.

Difficile et excitant de filmer avec une seule caméra un travail que l'on découvre parfois et qui n'aura lieu qu'une fois.

Merveilleux d'approcher de si près " les étoiles ", de mesurer combien d'efforts il faut fournir pour arriver à la grâce et à la légèreté. Plaisir de parier parfois sur l'instinct qu'on avait, qu'il allait se passer quelque chose au foyer, par exemple entre les danseurs qui s'échauffaient avant d'entrer en scène, et comme un joueur de démarrer la caméra (on avait le droit à un certain nombre de boîtes de pellicule par jour) et, alors que l'on pensait rentrer bredouille ce jour là, rapporter une des plus fortes séquences du film.

De très belles photos en noir et blanc de Vincent Tessier ponctuent le montage, arrêtant le temps en un instant d'effort ou de grâce.

Nous avons filmé les danseurs travaillant des ballets aussi différents que *Le Lac des Cygnes*, *La Sylphide* et *Doux mensonges* chorégraphiés par Jiri Kylian ou *La Neuvième symphonie* chorégraphiée par Maurice Béjart.

Le film a été développé chez Eclair.

Nous avons vu les rushes en Beta sans mauvaises surprises au moment du tirage des copies, étalonnées par Frédéric Casnin et Yvan Lucas.

Merci à eux.

Tout près des étoiles sorti dans trois salles le 14 mars dernier est passé à six salles dès la deuxième semaine. »

► **Fuji**

Festival

Discrète manifestation montée chaque année par une équipe d'étudiants passionnés, le Festival du Film Court de Lille a gagné, au fil des années le respect des producteurs en courts. La dernière édition s'est déroulée du 27 au 31 mars et Fujifilm y a apporté sa pierre en offrant au lauréat du prix spécial du jury 20 000 Francs en pellicule.

Fujifilm sur la Côte d'Azur

Attention : c'est nouveau. Vous pouvez dorénavant vous procurer toutes les sensibilités de pellicules Fujifilm S16 et 35 mm auprès de

Midi Movies Services (Panavision Marseille)

Parc Club des Aygalades – Lot 5C

35, boulevard du Capitaine Geze

13014 Marseille

tél. : 04 91 21 43 14

Même s'il s'agit essentiellement d'un service de dépannage, les émulsions qui y sont proposées sont les émulsions en cours. Une rotation régulière des produits en assure la fraîcheur.

Fuji Tous Courts

La prochaine séance de Fuji Tous Courts aura lieu le mardi 24 avril 2001 au Cinéma des Cinéastes à 18 h 15.

La programmation de cette séance n'étant pas définitivement arrêtée, nous vous invitons à nous contacter mi-avril pour avoir le programme détaillé.

► **Kodak**

Kodak Vison Expression 500 T présenté au festival Racines Noires

Kodak soutient ce festival en parrainant le Prix Djibil Diop qui récompense un réalisateur de court métrage originaire d'Afrique ou de la diaspora noire. Notre équipe technique animera l'atelier professionnel du lundi 9 avril à partir de 10 h 00. Plusieurs projections de démonstrations seront prévues à

cette occasion, notamment celle ayant trait à la nouvelle pellicule Kodak Vision Expression 500 T. Nous seront heureux de vous convier au déjeuner qui suivra cet atelier.

Cinéma Elysées Lincoln

14, rue Lincoln

75008 Paris

Téléphone : 01 43 59 36 14

Kodak s'associe aux dix ans du Festival Côté Court de Pantin

Kodak Cinéma et Télévision parraine le " Grand Prix Côté Court " décerné à un court métrage.

Nous vous convions à assister au " Forum Nouvelles Images " au cours duquel Guy Manas interviendra. Ce forum traitera des implications du numérique de la création à la diffusion des œuvres.

Forum Nouvelles Images 31 mars

De 14 h 30 à 18 h 00

Bibliothèque Elsa Triolet (attenante au ciné 104)

Pantin.

Afin de marquer l'événement, Côté Court fêtera ses 10 ans le jeudi 5 avril à partir de 20 h 30 en association avec Kodak et Arte à la Flèche d'Or. Si vous souhaitez nous rejoindre, n'hésitez pas à nous contacter pour obtenir un carton d'invitation. Attention, le nombre de places reste limité.

Pour tout renseignement, vous pouvez contacter Anne-Marie Servan au 01 40 01 46 15

Kodak vous donne d'ores et déjà rendez-vous à Cannes du 9 au 20 mai

Nous serons heureux de vous accueillir au Pavillon Kodak sur la plage, entre la plage du Majestic et la plage du Riviera. Un espace sera aménagé pour que les jeunes cinéastes puissent visionner et montrer leurs courts métrages. Notez dès à présent ces rendez-vous parmi les nombreux auxquels nous vous convierons :

Vendredi 11 mai de 19 h 00 à 22 h 00 :

La 3^{ème} édition de l'European New Talent Show Case qui donne

Le catalogue 2001 des tarifs

*TechnoVision
est disponible.*

Contactez Erwan Riou

E-mail :

ERIOU@technovision.fr

l'opportunité à un jeune cinéaste de voir projeter son court métrage au sein du Palais des Festivals. Il s'agit d'une sélection de courts métrages européens ayant eu un prix Kodak.

Mercredi 16 mai de 11 h 30 à 16 h 30 :

Intervention de William G.Tompkins, Chief Marketing Officer Kodak Entertainment Imaging, sur le thème de Kodak et le futur du cinéma.

Jeudi 17 mai de 11h30 à 13h30 :

" Eye Trap ", comparaison de la prise de vues en 35 mm et caméra HD 24p.

Une présentation et une projection de Thomas Repp et Helena Alvarez.

Deuxièmes rencontres des producteurs et des industries techniques les 18 et 19 avril

L'objectif de ces rencontres est de créer un lieu d'échange entre les producteurs, les prestataires techniques, les diffuseurs et les pouvoirs publics afin de définir les enjeux économiques, technologiques et réglementaires de la filière " cinéma-audiovisuel ". Parmi les thèmes retenus, une table ronde consacrée aux technologies numériques se tiendra le jeudi 19 avril à 10 h 00. Ce débat réunira notamment les industries techniques. Kodak Cinéma et Télévision sera représenté par Bertrand Decoux.

► **Ex Machina** nous a ouvert ses portes le 14 mars dernier. Visite des deux sites, celui de Clichy destiné à la création des images de synthèse et à la postproduction avec télécinémas, salles de montage virtuel et salle de projection et celui de Saint-Ouen où sont situés le laboratoire photochimique, le studio de " motion capture " et les départements Ingénierie et location du groupe.

Petit rappel : Ex Machina est issu du regroupement de plusieurs sociétés, Ecoutez voir, Main Street, Telcipro et Ex Machina Image, dans le but avoué d'apporter à la postproduction numérique le savoir faire d'un laboratoire photochimique entièrement rénové et d'offrir au chef opérateur et au réalisateur un seul interlocuteur tout au long de la chaîne : l'étalonneur.

Contact commercial :

Gérard Brahim

Contact technique :

Patrick Lespagnol

Tel : 01 41 06 90 90.

E-mail : www.exmachina.fr

Cette visite a été l'occasion pour Exmachina d'inaugurer sa nouvelle salle de projection. Cette salle située sur le site de Clichy a été construite pour répondre aux besoins internes du groupe en matière de projection (copie d'étalonnage, PAD etc...) et pour offrir de nouvelles prestations à ses clients : projections privées, avant premières, événementiel (présentation de produit, visioconférence, AG...).

Fiche technique :

Capacité, 55 places.

Diffusion, 35 mm, 35 mm relief (Arrivision), vidéo tous formats, vidéo relief, informatique pour conférence.

Son, Dolby SR, SRD, DTS, boucle magnétique pour les malentendants.

.....

► Hollywood se prépare au black-out

Des techniciens jusqu'aux réalisateurs en passant par les avocats, les acteurs, les producteurs, les scénaristes ou les agents, Hollywood est dans le suspense. La rupture brutale des négociations entre les studios (Alliance of Motion Picture and Television Producers) et les scénaristes (Writers Guild of America), après six semaines de discussions secrètes, laisse peu d'espoir pour la négociation suivante, en avril, avec le tout-puissant SAG (Screen Actors of America), syndicat auquel tout acteur doit adhérer s'il veut jouer dans un film américain.

Les scénaristes et les acteurs souhaitent profiter enfin des retombées des multiples diffusions des films en vidéo, DVD, sur le câble et l'Internet. Les studios - toujours prêts à payer 20 millions de dollars une star mais pas le scénariste du film - expliquent que de telles revendications sont « irréalistes » dans la situation économique difficile dans laquelle ils se trouvent. S'ils ont peu bougé sur les questions financières, les studios ont néanmoins accepté de reconnaître les « droits artistiques » des scénaristes, en particulier sur les génériques des films et la possibilité d'intervenir sur le plateau. La convention collective des studios avec les scénaristes doit être renouvelée le 1er mai, celle des acteurs le 30 juin.

Sans un accord, scénaristes et acteurs se mettront en grève. Pas de " jaunes ". Le militantisme et la grève font partie de l'histoire du cinéma américain. En 1988, la Guilde des scénaristes avait déjà bloqué Hollywood pendant six mois. Et, l'an dernier, le syndicat des acteurs a mené une grève dure et réussie, pendant six mois, contre l'industrie de la publicité, pour obtenir d'être payé sur les rediffusions des spots télévisés. A Hollywood, tous les grands noms refusent de s'engager sur un projet qui se tournerait à l'été. Les studios hollywoodiens, propriétaires aussi des chaînes de télévision, semblent prêts pour le black-out. Après l'échec des négociations, certains commentateurs se demandent si la grève n'arrange pas les studios, qui, grâce à ce chômage forcé, feront des économies et assainiront leurs comptes avant de remettre en route la machine hollywoodienne.

Libération, 5 mars 2001

► **Une Exposition " internationale " aux portes de Paris**

Un nouveau concept dont pourrait bénéficier la Seine-Saint-Denis en 2004. La France est en effet le seul pays officiellement candidat à l'organisation de cette manifestation, après la défection des Philippines pour 2002. Après l'Exposition mondiale de Lisbonne en 1998 et l'Exposition universelle de Hanovre en 2000, l'Exposition " internationale " est un nouveau concept inventé par un BIE (Bureau international des expositions) échaudé par le succès plus que mitigé de la capitale de la Basse-Saxe, déficitaire de 1,23 milliard d'euros. L'Exposition " internationale ", d'une durée limitée à trois mois, du 7 mai au 7 août 2004, devrait s'établir sur 25 hectares. Il s'agirait de l'aire des Vents, sur la commune de Dugny (93), à côté de l'aéroport du Bourget. Le thème unique choisi par la France pour répondre au cahier des charges du BIE est celui des " Images ". Le sujet peut paraître séduisant. L'audiovisuel emploie près de 45 000 personnes dans 6 000 entreprises en France. Des entreprises étrangères ne peuvent qu'être tentées par l'occasion de présenter leurs dernières découvertes. Reste à savoir si l'imagerie virtuelle pourra attirer, sur place les 8,5 millions de visiteurs attendus.

Le Monde, 9 mars 2001

« Le mouvement des scénaristes et des acteurs à Hollywood ne reflète pas un retour à la combativité sociale aux Etats-Unis, mais une plus grande combativité des salariés de certains secteurs précis, qui ont la certitude d'être en position de force, et n'hésitent pas alors à faire la grève. Les acteurs et les scénaristes sentent en position de force, car ils savent que sans eux, cette industrie très rentable est aussi très vulnérable. »

Gary Chaison (Professeur à l'université Clark, à Worcester, Massachusetts, spécialiste des syndicats et des mouvements sociaux).

Libération, 24 et 25 mars 2001

Trois producteurs indépendants

*Humbert Balsan
(Ognon Pictures),
Paulo Branco
(Gemini Films)
et Gilles Sandoz
(Maïa Films)*

*s'allient pour financer une
série de films à petit budget
sans aucune aide
de la télévision. Le coût
moyen de chaque film sera
d'environ trois millions de
francs et le label
s'intitulera*

Les Films Pirates.

Le Monde, 22 mars 2001

► **La production cinématographique se porte bien** et les films français, depuis le début de l'année, cartonnent dans les salles. Jean-Pierre Hoss, le directeur général du Centre national de la cinématographie (CNC), a insisté hier, lors d'une conférence de presse, sur les aspects encourageants des dernières statistiques officielles concernant l'activité du secteur.

Avec 145 films d'initiative française en 2000 contre 150 en 1999, la production a un peu marqué le pas. Ce léger tassement ne traduit pas toutefois de régression financière : les capitaux investis ont en effet progressé de 16 % pour atteindre 4 449 millions de francs (678 millions d'euros) et le devis moyen des films se monte à 31 millions de francs (4,7 millions d'euros).

Les " Sofica " (sociétés financières dotées d'avantages fiscaux qui drainent l'argent privé vers le cinéma) sont intervenues sur 58 films au lieu de 66 en 1999, mais elles ont augmenté leurs apports de près de 50 %.

Les grandes sources de financement demeurent la télévision, Canal Plus en tête qui, en 2000, a investi 954,4 millions de francs dans les films nationaux, soit 3 % de plus que l'année précédente. Si Canal Plus reste de très loin le plus gros financier du cinéma français, sa part dans le volume global des investissements régresse : 22 %, contre 25 % en 1999, et 23 % en 1998 et 1997. En outre, la chaîne ne s'est intéressée qu'à 101 films d'initiative française, contre 121 en 1999 et 117 en 1998. Le montant moyen de l'investissement de Canal Plus " par film " se chiffre maintenant à 9 millions de francs. Studio-Canal, sa filiale de production, est de son côté intervenue comme producteur dans le financement de 24 films, et a multiplié le montant de son investissement par sept, pour le porter de 38 à 278 millions de francs. Une augmentation due, pour les trois quarts, à son implication dans la réalisation du *Volcan*, de *The Man who cried* et surtout du *Pacte des loups*.

Libération, 13 mars 2001

► **Jean-Pierre Hoss**, nommé à la direction du Centre national du cinéma en juin 1999 explique qu'il n'a pas cessé, depuis un an et demi, de travailler à l'amélioration du système : « Globalement les entrées, en janvier et février, ont progressé de 22 %.

Les films nationaux ont attiré près de 53 % des spectateurs contre 37 % à la même période l'année dernière. Parallèlement, le bilan de la production 2000 confirme que l'activité du secteur se maintient à un niveau élevé et attire des capitaux toujours plus importants (16 % de plus qu'en 1999).

L'action du CNC et des pouvoirs publics en faveur du cinéma français ne se dément pas. Côté télévision, les engagements que Canal Plus a souscrits en faveur du cinéma français vont être repris dans un prochain décret.

Quant au problème des cartes, l'encadrement des abonnements illimités est en cours. Le Conseil de la concurrence a été saisi, et j'ai, de mon côté, prononcé une amende de 1,5 million de francs (230 000 euros) à l'égard d'UGC suite aux infractions que la mise en œuvre de la carte illimitée a occasionnées. Pour ce qui est des autres promoteurs d'abonnements forfaitaires, ils seront eux aussi sanctionnés, à proportion bien sûr de leur implication. Le regroupement des salles de Pathé et de Gaumont au sein d'Europalaces doit être, à la demande de la ministre de la Culture, examiné par le ministère de l'Economie et des Finances.

L'implantation et le fonctionnement des multiplexes vont être encore mieux contrôlés. Les engagements de programmation désormais souscrits par les opérateurs seront suivis par le comité de la diffusion et on tiendra compte de la façon dont ils sont respectés pour l'autorisation de nouveaux projets. Nous allons renforcer les aides sélectives à l'investissement en faveur des exploitants indépendants et dans les zones insuffisamment équipées.

La modification de la loi Sueur va faciliter l'intervention des collectivités locales dans les salles et les exonérations des taxes professionnelles pour les salles art et essai. Les pouvoirs du médiateur du cinéma vont être renforcés. Dans la perspective des rapports Goudineau et Gassot, la ministre de la Culture va bientôt annoncer un train de mesures en faveur de la distribution ainsi que de l'écriture et du développement des films. »

Libération, 15 mars 2001

► Les écrans américains rétrécissent

L'heure est à la crise. En 2000, la fréquentation a chuté de 44 millions d'entrées. 2 400 cinémas ont dû fermer en 2000... Mais les Américains

La plainte contre Oliver Stone et le studio Warner a été rejetée
Lundi 12 mars, un tribunal de Louisiane, évoquant le premier amendement protecteur de la liberté d'expression, a rejeté la plainte contre Oliver Stone - le réalisateur de Natural Born Killers (Tueurs nés) - et le studio Warner Brothers, déposée par une famille de victimes d'une tuerie perpétrée par des adolescents, dont Tueurs nés était le film culte.
Le Monde, 14 mars 2001

continuent à visiter les salles obscures cinq fois par an en moyenne (trois films par an pour les Français). D'ailleurs, les entrées sur janvier et février sont déjà en progression de 22 % sur le début de l'année dernière.

Structurellement l'industrie dérape. A Hollywood, où l'inflation des budgets continue à sévir - le devis moyen américain dépassant désormais les 82 millions de dollars (602 millions de francs, contre 31 millions pour un film français). Et surtout dans les salles. Le secteur vit le retour de bâton d'une expansion frénétique, qui a viré au chaos. De 1995 à 2000, le nombre des écrans a augmenté de plus de 40 % passant de 27 000 à 39 000, soit un écran pour 7 000 habitants en moyenne (un écran pour 12 500 habitants en France). La rançon de ce suréquipement ne s'est pas fait attendre. Le rythme de resserrement du parc serait actuellement de 200 écrans de moins par mois.

Libération, 24 et 25 mars 2001

► **Un manifeste " Anti-Dogma "** est diffusé par des réalisateurs et techniciens du cinéma scandinave « inquiets de la tendance actuelle à la paresse de mise en scène et aux équipements de vidéo digitale de mauvaise qualité qui envahissent le cinéma ». Le premier film annoncé par les anti-Dogma est *God* du Norvégien Johnny Markussen.

Le Monde, 21 mars 2001

► **Le programme culturel de Gérard Collomb**, nouveau maire de Lyon, porté par Patrice Béghain, ancien directeur de la DRAC (*puis de La femis, ndlr*) et conseiller de Catherine Tasca, se veut une réponse à la demande très forte des Lyonnais d'une action culturelle de proximité, diversifiée et moderne.

Au programme : Construction de trois nouvelles bibliothèques, création d'une " maison de la mémoire ", aide aux musiques actuelles, construction d'une cité de l'image et du cinéma.

(Et pourquoi ne pas envisager à nouveau un festival de l'image ? ndlr)

Le Monde, 21 mars 2001

► **Serge Daney** : *la Maison cinéma et le monde, tome 1 : le Temps des Cahiers, 1962-1981*, POL, 576 pages, 200 F (30,49 euros).

Lire aussi : *Trafic N° 37*, printemps 2001, *Serge Daney après avec*, POL, 140 F.

Un recueil sur vingt ans d'intimité avec le cinéma.

On voit bien dans les articles qui lui sont consacrés depuis sa mort, ou plus exactement depuis la télédiffusion en 1992 des *Itinéraires d'un ciné-fils* racontés à Régis Debray, où il mettait en scène sa parole, que ce qui restera de Daney, c'est avant tout sa voix. C'est cette voix, encore elle, dont s'imprègnent les quelque 200 textes jamais réunis en volume qui constituent ce tome 1, *Le Temps des Cahiers*, soit une trajectoire qui va des textes de jeunesse, écrits en 1962 pour la revue de Louis Skorecki, *Visages du cinéma*, à sa carrière aux *Cahiers du cinéma* tout au long des " seventies ", en passant par ses incursions dans le *Libé* première mouture.

De ces textes qu'il avait écartés des recueils déjà publiés de son vivant, il apparaît que Daney a d'emblée su trouver la tonalité juste. Il possédait l'art de commencer un texte, l'entamer d'un trait pour vous prendre par la main et, ensuite, l'emmener loin. L'enjeu chez lui étant non pas d'avoir le dernier mot, mais d'en proposer le premier.

La forme de cinéma à laquelle il tenait (de Godard à Oliveira, de Mizoguchi à Duras) était « hantée par l'écriture ». Il écrivait pour « établir comment, pour chaque film, quelqu'un nous dit quelque chose ». (*Philippe Azoury*)

Libération, 14 mars 2001

► **Movie Wars** de **Jonathan Rosenbaum**, A Capella Books, 234 p., 24 \$.

Portrait de Hollywood en régime dictatorial.

Attention, voici une histoire d'horreur. Cette histoire grave est contée avec verve et précision par l'un des meilleurs observateurs qui soit, Jonathan Rosenbaum, rédacteur au *Chicago Reader*, critique, essayiste, historien, et surtout cinéphile.

Son livre est sous-titré *Comment Hollywood et les médias conspirent pour contrôler quels films nous pouvons voir*, et c'est précisément ce qu'il démontre. Rosenbaum accumule les exemples qui éclairent le fonctionnement de cet appareil à fabriquer de l'imaginaire, du loisir et de l'opinion – appareil où les

« *La pensée de
Serge Daney
a fait partie de mon
éducation cinéphilique...
Les découpages, les
mouvements de caméra
de mes films sont
imprégnés de cette idée
que tout travelling est
une affaire de morale.* »
François Ozon

médias jouent un rôle essentiel. Le livre montre les compromissions généralisées entre le monde du cinéma et la presse. Mais surtout, les situations analysées mettent en évidence l'identité de nature de ce qui releva naguère de domaines séparés, l'information et la distraction. Laissons l'art de côté, à Hollywood, le cinéma a perdu son droit de vouloir être un art au début des années 1920. Il resta pourtant une apparence de prise en compte d'une dimension culturelle possible du cinéma de la part de l'intelligentsia, et ses effets en retour sur le monde des films.

Au fil des chapitres, Rosenbaum analyse le système de distribution et celui des salles, décrit l'élimination du cinéma non anglophone, le fonctionnement anti-culturel des institutions ayant en principe la vocation inverse.

Le livre brosse ainsi le portrait d'une organisation à la fois économique et idéologique, dont il désigne la nature et l'enjeu : une nature totalitaire, dont le fonctionnement, au-delà de la désertification artistique qu'elle organise et la culture du mépris qu'elle propage, dénie les fondements même de la démocratie en privant la quasi-totalité de la population de l'accès à des œuvres diverses et ambitieuses. (*Jean-Michel Frodon*)

Le Monde, 9 mars 2001

sommaire

billets d'humeur	p.1
ça et là	p.3
entretiens	p.4
film en avant-première	p.15
films AFC sur les écrans	p.15
nos associés	p.19
revue de presse	p.22
côté lecture	p.27

Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique
8, rue Francoeur 75018 Paris - Tél. : 01 42 64 41 41 - Fax : 01 42 64 42 52
E-mail : afcinema@club-internet.fr - Site : <http://afc.fr.st/>