

LA LETTRE DE L'AFC

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

*La photogénie, c'est un mot... très prétentieux, un peu bête ; mais c'est un grand mystère !
Blaise Cendrars, à propos du tournage de "La Roue".*

Numéro 54

Avril 1997

activité AFC

A la suite de l'Assemblée Générale Ordinaire qui s'est tenue le samedi 15 mars 1997 (dont vous avez reçu le compte rendu), un Conseil d'Administration aura lieu le jeudi 3 avril 1997 à 20 heures avec pour ordre du jour :

Election du Bureau, Admission de nouveaux membres actifs et associés, Questions diverses.

Compte-rendu de la réunion IMAGINA - CANNES, du 14 Mars

*Etaient présents : R. Alazraki - G. De Battista - JN. Ferragut - P. Lhomme - J. Loiseleux
Y. Louchez, G. Dutertre pour Imagina, N. Rey pour la société Duboi et C. Guillon pour la société Ex-Machina*

Deux sujets étaient à l'ordre du jour : faire un point sur l'atelier AFC-Duboi à Imagina, et réfléchir avec Yves Louchez sur ce qui nous semblerait intéressant de faire dans l'espace "Club Numérique" dont il a la responsabilité à Cannes cette année, et l'implication que pourrait avoir l'AFC dans cet événement. Cette réunion a été ouverte sur un constat général : les possibilités théoriques de trucage numérique sont maintenant connues par une large majorité de la profession. Il s'agirait aujourd'hui de passer à l'étape suivante : identification des solutions les plus appropriées proposées par divers prestataires consultés, évaluation des implications techniques, de temps et d'argent de chaque décision ou changement "mineur" de la part de la réalisation. En d'autres termes : aborder ces techniques en profondeur.

Le premier sujet "Imagina 98" a été abordé assez rapidement : l'AFC souhaiterait pouvoir continuer l'expérience d'éclairage d'un décor en 3D avec l'intégration d'un personnage réel filmé au préalable. Ceci avec une plus grande préparation à Paris et seulement un jour d'atelier à Imagina.

Quant au Club Numérique à Cannes cette année, il aura lieu pendant toute la durée du festival (du 8 au 18 mai) et sera ouvert de 10 à 18 heures. Lieu de rencontre, on y trouvera une permanence juridique et financière, et en consultation les bandes démo explicatives des trucages de divers films. De plus, tous les jours, de 10h 30 à 12 h, sera organisée une rencontre professionnelle. Dans ce cadre, il a été décidé que les Directeurs de la Photographie AFC présents au festival à l'occasion de la compétition d'un de leurs films dans lequel il y aurait des interventions numériques dans les images, serait présent, si possible, aux "matinées" du lieu afin de témoigner de leur expérience et répondre aux questions des réalisateurs, producteurs et autres. Une matinée pourrait être consacrée à l'atelier AFC-Duboi d'Imagina.

Par ailleurs, six images de cet atelier seront reproduites en format A3 et affichées sur le lieu.

Retour d'un membre actif

Nous avons le plaisir de vous annoncer que nous comptons à nouveau Charlie Van Damme parmi nos membres actifs.

Par ailleurs, comme les nouvelles technologies semblent poser des problèmes éthiques tel que le projet de film sur le procès d'Eichmann, Charlie Van Damme prépare un document en relation avec ces questions et suggère que nous les abordions avec le CNC, la CST, la SRF, etc.

N.B. : Le projet "Dans la Cage de Verre" fut présenté à Imagina lors d'une des tables rondes de la journée Cinéma et Images Numériques. Ce projet, qui s'appuie sur le livre d'Hannah Arendt "*Eichmann à Jérusalem*", *Rapport sur la banalité du mal*, est un long métrage documentaire réalisé à partir de 350 heures d'archives en vidéo 2 pouces, tourné à trois caméras lors du procès d'Eichmann en 1961 à Jérusalem une des toute premières "captations" hors studio, images témoins à l'instar de caméra de surveillance. Le projet du réalisateur Eyal Sivan et du scénariste Rony Brauman (Médecins sans Frontière) se propose, outre la restauration des images sélectionnées et leur transfert en 35 mm, de zoomer, de panoter, mais aussi, grâce à des techniques dérivées du "morphing", de multiplier les axes caméras (le document ne présente pas d'axe caméra où on voit Eichmann de face), et de lier, dans des mêmes plans, accusé et victimes en prenant pour base des images n'ayant pas été tournées nécessairement en même temps.

Si vous avez en votre possession des photographies de Nestor Almendros et Etienne Becker, pourriez-vous les offrir à l'AFC, ou nous les faire parvenir afin que nous les dupliquions ?

technique

A propos de la journée "Cineon" organisée le 26 février par Kodak dans les locaux de l'INA
(J. Loiseleux)

Le Cineon traite les éléments numériques des films négatifs "scannés" afin de réaliser sur ces images des effets ou des trucages transparents ou visibles : décors ajoutés ou "nettoyés", figuration multipliée, mélange d'images, intégration d'éléments virtuels, etc. Les possibilités sont infinies. La balle est dans le camp des "créateurs".

Les réalisateurs ont donc un nouvel outil à leur disposition, qui leur permet toutes les inventions possibles ; la limite c'est le prix... Pour arriver au résultat exigé, plusieurs méthodes ou moyens sont disponibles et le Cineon présente cette particularité d'être un logiciel non dédié, mais ouvert. Chaque opération peut être accomplie sur des postes différenciés et par des compétences dispersées et choisies. On peut, de plus, à tout moment, modifier un des éléments constitutifs de l'image confié à un des postes autonomes.

Il est toutefois indispensable de procéder à des préfigurations afin d'évaluer pour chacun des intervenants les opérations à exécuter et en déterminer le nombre. Et c'est là que le directeur de la photographie d'un film, qui est à l'origine du style de l'image, a un rôle important à jouer s'il a fait l'effort de se former à l'utilisation de ces nouveaux outils et à la connaissance de leurs performances. Les chemins sont multiples qui mènent à une image sensiblement identique. Les éléments de tournage fournis et les opérations de trucage sont si imbriqués, il y a tant de "possibles" que, pour une bonne cohérence de l'image du film, il est indispensable que le directeur de la photographie reste le pivot des choix fondamentaux en la matière, en collaboration avec les spécialistes. Pour cela, il doit impérativement se tenir informé des performances de ces logiciels et des méthodes, non pour les manipuler lui-même, mais pour être en mesure de les évaluer, de les choisir et de fournir les éléments films nécessaires avec les meilleures chances de succès. Il est temps que les directeurs de la photo se forment aux images nouvelles intégrant l'intervention des technologies informatiques dans les films. Qu'il s'agisse de la fabrication (blue-screen, motion control), de la composition de ces

images de provenances multiples (naturelles ou virtuelles) et de leur mélange par trucage numérique (scan/shoot) ou modification de la structure d'image par étalonnage numérique, ces opérations suppose un contrôle permanent, même en cas de montage virtuel et donc de rushes-video (au moyen, par exemple du "grey finder") jusqu'à la finalisation.

L'image est un médium fondamental de création de sens au même titre que le jeu des acteurs, le son, la musique, les décors... Les nouveaux outils informatiques et les nouvelles techniques de production d'images, s'ajoutant à ceux déjà existants, viennent enrichir la palette des créateurs. La connaissance de ces outils nous permettra de participer activement aux choix, voire de les proposer au réalisateur, de déterminer les méthodes qui ont une influence sur la qualité, le sens des images et le prix des opérations. Cette connaissance est la condition de la maîtrise de la cohérence de l'image d'un film.

Les Filtres sur Cineon (*JJ Bourbon*)

Lors de cette journée de démonstration du fonctionnement du Cineon, organisée par Kodak dans les locaux de l'INA, Monique Koudrine, Alain Prétin et leurs collaborateurs avaient organisé une séance spéciale pour l'AFC ; nous étions malheureusement peu nombreux. Marty OLLSTEIN, de la Société Tiffen, nous a présenté le logiciel développé pour simuler l'effet des filtres colorés Tiffen sur des images travaillées dans le système Cineon. Le résultat était assez étonnant, car ce logiciel, à la différence des filtres de prises de vues, peut travailler par zone et permet de combiner le rendu de plusieurs filtres sur une même image, tout en tenant compte des mouvements effectués par la caméra ou par les comédiens ; les effets de dégradés sont, bien entendu, possibles avec beaucoup plus de souplesse et de précision qu'à la prise de vues. Les différents types de filtres de diffusion ou de contrôle du contraste (promists, fogs, low contrasts, etc...) ne sont pas encore disponibles dans ce logiciel, mais ils sont à l'étude et seront sans doute disponibles l'année prochaine. Ce système permet ainsi un travail créatif de grande précision lors de la postproduction d'un film. Je pense donc, comme Jacques, qu'il est de plus en plus nécessaire et vital pour la maîtrise de nos images que nous restions vigilants et que nous veillions à être associés à toute manipulation de celles-ci lors de la finition des films. Le Cineon, comme le système de filtre Tiffen ou toute autre méthode d'intervention a posteriori sur l'image sont des outils formidables d'aide à la création ; il est certain que nous aurons de plus en plus souvent à en tenir compte dans l'avenir et pour cela, il faut que nous nous tenions au courant de tout ce qui se passe et se crée dans ce domaine. L'AFC peut certainement nous y aider, mais, encore une fois, l'AFC n'existe pas par elle-même, mais par l'activité et la participation de ses membres. Il suffit parfois d'être demandeur pour susciter un projet profitable à tous et le mener à bien. Et dans le domaine des "nouvelles technologies", je pense qu'un minimum de formation ou d'information ne serait pas à négliger. Si nous sommes assez nombreux à en exprimer le désir, nous pourrions arriver à organiser les séances nécessaires. A suivre...

Une omission

Vous trouverez en annexe le texte que nous vous avons annoncé lors de la dernière Lettre, dans le compte rendu d'Imagina. Ce texte d'Antoine Simkine provient des actes de la conférence, publié par Imagina, et a pour sujet le descriptif technique de la filière d'étalonnage en télécinéma HDTV du film *Morburo* de Lionel Kopp.

ça et là

Fred Zinnemann est décédé à Londres le 14 mars 1997, à l'âge de 89 ans. Il avait d'abord étudié la musique et le droit à Vienne en Autriche avant de s'installer à Paris, près du Luxembourg, pour y suivre en 1928-1929 les cours de la toute nouvelle Ecole Technique de Cinéma (qui deviendra l'Ecole de Vaugirard) où il apprend la chimie (avec comme professeur M. Clerc, une sommité en matière de photochimie), l'optique et le maniement des caméras Pathé et Debrie Parvo. Il découvre aussi l'avant-garde française (R. Clair, G. Dulac, A. Calvacanti, J. Epstein) avant de rejoindre Berlin où on le retrouve en 1929 assistant opérateur d'Eugen Shuftan sur *Les Hommes le Dimanche* de Robert Siodmak. Il fut aussi assistant sur un film interprété par une jeune inconnue, Marlène Dietrich (*Je baise votre main, Madame*). Il émigre aux Etats-Unis la même année mais échoue dans sa tentative d'intégrer le syndicat des opérateurs malgré le parrainage de Billy Bitzer. "C'en était fini de ma carrière d'opérateur." écrit-il dans son autobiographie ("*A life in the movies*" - 1992). Engagé comme assistant-réalisateur, il collabore avec Berthold Viertel, Leo McCarey, Dorothy Arzner durant les années 1932-1934 et côtoie à ce titre quelques grands opérateurs : G. Folsey, Karl Strüss ou Gregg Toland (auquel il aurait conseillé quelques angles de prise de vues originaux !), avant de se voir confier par la M.G.M la réalisation d'un documentaire au Mexique (*Pescados*) filmé par le célèbre photographe Paul Strand auquel il reprochera de "concevoir un film comme une succession de plans statiques". Après deux séries B, Fred Zinnemann réalise, en 1944, *La Septième Croix* photographié par le grand Karl Freund : "bruyant, lent et chahuteur ; travailler avec lui c'était comme arracher les dents une par une."

Sa filmographie peu abondante (vingt films en quarante ans) révèle une collaboration variée avec de grands opérateurs tels Robert Surtees, Joseph Ruttenberg, Hal Mohr, Joe McDonald, Franz Planer, Douglas Slocombe ou Giuseppe Rotunno. De sa formation première, Zinnemann avait gardé le goût de l'image tout en affirmant qu'il lui semblait "important de choisir un opérateur comme on choisit un comédien. Le style et l'atmosphère du film en dépendent."

Il appréciait particulièrement le N&B fortement stylé de son "vieil ami à l'esprit caustique" Robert Surtees (*Acte de violence*) qu'il retrouvera quelques années plus tard pour le premier film en Todd-AO (*Oklahoma !*), l'approche quasi documentaire, inspirée des photos de Matthew Brady, de Floyd Crosby (*Le train sifflera trois fois*) qui sut résister aux pressions du studio, le N&B et le sens de l'humour de Joe McDonald, malgré le format scope qui lui fut imposé (*Une poignée de neige*), l'atmosphère et la photographie élégante de Jean Badal (*Et vint le jour de la vengeance*), le romantisme de Slocombe (*Julia*) et, bien sûr, le travail de Rotunno, "un des plus grands opérateurs du monde" (*Cinq jours ce printemps-là*).

Rappelons que Zinnemann commença *Le vieil homme et la mer* avec l'opérateur Floyd Crosby avant qu'ils soient tous deux remplacés par John Sturges et James Wong Howe. Deux opérateurs de Zinnemann seront récompensés par un Oscar : Burnett Guffey en 1953 avec *Tant qu'il y aura des hommes* et Ted Moore en 1966 avec *Un homme pour l'éternité*. Trois autres seront simplement "nominés" : Robert Surtees pour *Oklahoma !*, Franz Planer pour *Au risque de se perdre* et Douglas Slocombe pour *Julia*.

Fred Zinnemann, qui affirmait qu'il n'y a rien de plus difficile à photographier que les femmes et la montagne, définissait ainsi son idéal de bonheur : "m'asseoir au sommet du Matterhorn et me demander comment diable je vais redescendre."
(Marc Salomon)

Comme chaque année les conférences des Rendez-vous d'Imagina ont repris au Carré Seita, 10 rue Surcouf, 750007 Paris. Organisée par l'INA et le Mécénat Seita, elles ont pour thème cette année : Transitions Urbaines ; où il est question à la fois de la pratique, de la perception, de l'organisation et de la planification des villes de demain, mais aussi des citées virtuelles que l'on peut trouver sur Internet. Pour plus d'informations sur le programme : Françoise Boucher au 01 45 56 65 84

humeur

Où il est question de lumière dans la cuisine.

Lettre ouverte à Manuel Poirier, réalisateur (par Jean-Noël Ferragut)

Dans un entretien publié dans "Le Monde" à l'occasion de la sortie de votre film "Marion", à la question de Jean-Michel Frodon : "*Vous fixez-vous à l'avance des règles de mise en scène ?*", vous répondez : "*Ma règle principale est d'aller au bout de ce que j'ai entrepris, dans le sens que j'ai adopté. Je ne cherche pas à me sécuriser, paradoxalement une situation trop prévue serait ce qui me ferait le plus peur. Je travaille le plus vite possible, en donnant la priorité aux personnages sur les autres contraintes : je n'attends pas la lumière si l'état des acteurs par rapport aux personnages est bon, je ne fais pas de répétitions, la mise en danger des comédiens est nécessaire. (...) J'ai une forme d'inconscience, liée à la force de l'envie de réaliser qui fait que je ne me pose pas la question de ce que ça va donner, comment ça va être accueilli, est-ce qu'on va comprendre ce que je veux dire... Je filme. Ce qui ne signifie pas qu'il n'y a pas de tension pendant le tournage, mais la pire inquiétude serait qu'il ne se passe rien.*"

Pris au pied de la lettre, les propos que vous tenez sur la lumière auraient la faculté de faire faire plus d'un tour au sang de tout opérateur à peu près normalement constitué. Une première réaction à chaud serait de vous soumettre cette simple comparaison (mais là, je ne vais certainement pas faire preuve de beaucoup d'originalité) : la lumière, c'est un peu comme la cuisine, je dirais même plus comme la bonne cuisine, il faut parfois savoir l'attendre ! Et si j'écris cela, ce n'est pas pour faire le malin en faisant un bon mot, pas plus que pour évoquer l'inévitable "caprice d'opérateur"... Quoique !... Dans ce bas monde, il faut bien prouver que l'on existe d'une manière ou d'une autre... Sérieusement, j'irais carrément plus loin et, paradoxalement, dans votre direction. En effet, vous dites donner la priorité aux personnages sur les autres contraintes, faire prévaloir à l'attente de la lumière l'état des acteurs par rapport aux personnages et éprouver la nécessité de mettre en danger les comédiens ; mais tout ce travail indispensable qui vous incombe, et que vous faites certainement à merveille, ne me semble pas forcément incompatible avec celui, non moins nécessaire, de l'image en général et de la lumière en particulier. Justement, ne pensez-vous pas que les comédiens sont des hommes et des femmes sensibles à la qualité de l'ambiance lumineuse dans laquelle ils évoluent et que leur jeu n'est jamais aussi juste que lorsqu'ils se sentent à l'aise (parce qu'ils sont conscients que l'on a travaillé pour eux) dans une lumière qui serait allée jusqu'au bout des intentions conjointes du réalisateur et de l'opérateur, et que, par ailleurs, seule la vision des rushes en salle de projection vient conforter dans la plénitude de son architecture ? Mais au fait, et entre parenthèses (vous n'y êtes personnellement pour rien, bien que chacun de nous y soit un peu pour quelque chose) a-t-on encore aujourd'hui la volonté de voir quotidiennement des rushes en projection et nos producteurs nous en donnent-ils encore les moyens ? Et comment nos réalisateurs en herbe et autres opérateurs, maquilleurs, monteurs, etc... pourront-ils espérer progresser dans leur travail s'ils ne connaissent que le pâle reflet électronique de ce qu'ils ont pu faire, dans le meilleur des cas, la veille sinon quelques jours plus tôt ? Mais ceci est une autre histoire et non des moindres.

Mais revenons, si vous le voulez bien, à nos moutons - pas encore donés à notre connaissance. Une deuxième réaction serait de rappeler qu'il n'est pas d'art sans contrainte, que celle-ci soit ou d'ordre financier, ou basement causée par du vulgaire matériel ou encore due à un comportement humain. Et je suis quelque peu peiné de vous voir prendre pour une contrainte l'état de gêne, tout juste momentané, dans lequel vous semblez vous trouver lorsque l'un des membres de votre équipe vaque aux bons soins de son petit bonhomme de métier, et ce en ayant sans doute pour unique mais ferme intention de servir du mieux qu'il peut le film que vous êtes en train de tourner.

Et la petite "Marion", dans tout cela ? J'ai cru comprendre qu'elle allait et venait tout au long du film entre deux univers lumineux : d'une part les gens installés seraient baignés d'une lumière riche et brillante, et d'autre part les gens fauchés comme les blés seraient éclairés par une lumière pauvre et banale ; d'un côté des lustres cliquetant et le soleil en contre-jour, et de l'autre une ampoule toute nue qui pendouille du plafond de la salle de bain et un tube fluorescent au-dessus de l'évier de la cuisine. Nous y voilà. Là où vous paraissez faire un constat, j'y vois malheureusement les traits d'une caricature et il me semble qu'il en est de la lumière comme de l'amour ou de la vie : la nuit, c'est tant mieux quand les chats ne sont pas tous aussi gris que l'on veut bien le dire, ce n'est pas plus mal non plus quand la réalité se laisse tout doucement dépasser par la fiction.

Fi de votre inconscience, dites-vous, vous filmez et cette envie, toute viscérale j'imagine, de réaliser est tout à l'honneur du cinéma français, mais filmer est et doit rester un acte collectif au cours duquel les acteurs, au sens large, œuvrent non sous la contrainte de qui ou de quoi que ce soit, mais bien évidemment ensemble.

Vous dites enfin ne pas vous soucier, quand vous filmez, du résultat ni de l'accueil que l'on réservera à votre objet filmique, mais puisque c'est une question de tripes (la cuisine, toujours elle...), une image, à mon avis, ne doit être ni belle ni sale, mais elle doit tout faire pour transmettre au spectateur, qui dans sa belle inconscience lui aussi ne demande qu'à être ému, toute l'émotion dont chacun, à sa manière, se sera efforcé de la charger.

Pour conclure, et à oser une dernière allusion culinaire pour ne pas vous laisser sur votre faim, j'aimerais rappeler à votre souvenir que chaque fois qu'il veillait sur ses fourneaux, Brillat-Savarin tentait tout simplement de faire "reculer les limites de l'art".

Cordialement, certes, mais surtout lumineusement vôtre.

En cette période de Pâques, les finitions d'un film seraient-elles la montée au Golgotha du directeur de la photo ? *par Jean-Jacques Boubon*

Une expérience douloureuse vient de me faire découvrir les limites du contrôle que nous pouvons réellement exercer sur la qualité des images que nous créons. Voici, en quelques lignes, le récit de cette aventure.

Pour un film, tourné récemment, après essais et en accord avec le réalisateur, mon choix s'était porté sur deux pellicules négatives d'une marque que nous appellerons "X". Les rushes étaient tirés au laboratoire "Tartempion" sur positive "X" triacétate, avec la complicité d'un de mes étalonneurs préférés, que nous nommerons "Albert".

Vint l'époque des finitions. La distribution du film devant se faire rapidement, je me retrouvai à commencer l'étalonnage, alors que le mixage n'était pas terminé. Là encore, notre choix s'était porté sur la positive "X" tri-acétate. Je suivis de près le travail d'étalonnage, car c'est une étape que je considère comme primordiale (et je ne suis certainement pas le seul à avoir cette lumineuse pensée). Je passe sur l'étape du tirage de la copie "0", établie d'après un travail sur analyseur en tenant compte des lumières de tirage des rushes, que je collectionne méticuleusement ; je tiens simplement à lever mon chapeau à nos étalonneurs qui ont bien du mérite à apprécier le rendu final de l'image à l'écran d'après ce qu'ils aperçoivent sur leur moniteur de contrôle : couleurs incertaines, contraste fantaisiste, définition plus qu'absente... Disposant d'un peu de temps, je me plongeai ensuite dans les délices du travail sur table, avec loupe et filtres, "à l'ancienne", avec Albert monument d'amicale patience et de savoir-faire. Combien de fois n'avons-nous pas regretté la disparition des "bandes-courtes", qui auraient facilité et accéléré notre travail ! Pour des raisons d'urgence de distribution du film annonce, l'interpositif fut fabriqué, afin de poser des fils sur des plans qui devaient être utilisés, alors que l'étalonnage n'était pas encore définitif, ce qui nous préparait de joyeuses heures de travail supplémentaire pour l'étalonnage et le tirage des copies de séries d'après internégatif... Bref, nous arrivons à un résultat qui nous satisfait, le réalisateur, Albert et moi. Là, bizarrement, après une période

de folle effervescence, le temps s'est dilaté : la date de distribution ayant été reportée, pour des raisons de disponibilité de salles, l'urgence n'était plus si grande ! Dommage que l'interpositif ait été fabriqué aussi hâtivement... Et puis, un beau jour, on m'apprend qu'une copie a été tirée d'après l'internégatif et... sur positive "Y" "polyester"... (la positive "polyester" est le chouchou des exploitants et des distributeurs, car elle est mécaniquement très résistante et permet donc d'allonger sensiblement la durée de vie des copies et, par conséquent, pour le spectateur, de voir plus souvent des films rayés, salis, poussiéreux... Mais c'est une autre histoire). J'assiste à la projection de cette copie et me retrouve effondré, car elle ne correspondait pas au travail que nous avons fait, Albert et moi. J'avais toujours eu dans l'idée de faire un essai comparatif entre tirage sur "X" et "Y" avant de faire un choix. Je demande donc que l'on tire la dernière bobine du film sur "X". Et nous nous retrouvons en salle de projection avec sur un projecteur le tirage sur "Y" et sur l'autre celui sur "X" et nous passons alternativement de l'un à l'autre. Pour moi, il n'y a pas de doute : il faut tirer sur "X". La positive "Y" n'est pas mauvaise et, dans d'autres circonstances je l'ai d'ailleurs choisie, mais pour ce film et pour respecter la balance des couleurs dans de nombreuses scènes, c'est, à mon avis (qui est bien sûr subjectif mais étayé par une observation minutieuse du rendu des teintes), la "X" qui convient. C'est là, maintenant, que se dresse le mur infranchissable... Car, vous avez beau exprimer votre désir et affirmer votre choix, vous vous heurtez à une question sournoise : qui va payer ? En effet, il y a une différence de prix et, lorsqu'il s'agit d'environ 200 copies, vous vous retrouvez confronté à une problématique insurmontable : les différents accords qui peuvent exister entre les différents partenaires qui interviennent dans la distribution du film, distributeur, laboratoire, fabricant de pellicule, production. Je me suis démené comme un beau diable pour arriver à mes fins. Chacun fait apparemment des efforts, mais cela n'est pas suffisant pour aboutir au résultat qui me convient et chacun rejette la responsabilité sur un autre... Jusqu'à placer le directeur-de-la-photo-empêcheur-de-tourner-en-rond devant un dilemme insoutenable : "Bien sûr, on pourrait tirer sur "X", mais le surcoût viendrait amputer le budget publicité (ou le nombre de copies tirées), penses-tu vraiment que cela en vaille la peine ?..." ou : "Si "X" fait un effort, on pourrait tirer les copies parisiennes sur sa positive..." Or, pour moi, il ne me suffit pas d'avoir une belle copie d'après le négatif original à montrer ; le spectateur de Béziers a le droit de voir le même film que celui des Champs-Élysées, c'est une affaire d'éthique. Morale de l'histoire : le film sera sans doute tiré sur la positive "Y". Nous arrivons, de nos jours, à un résultat paradoxal : alors que nous défendons avec énergie l'idée d'un cinéma vivant car projeté en salle, les seules versions dont nous pourrions être satisfaits vont se trouver être les reports, faits et étalonnés au télécinéma avec notre collaboration, pour la télévision... Alors, quelle est la solution ? Faut-il préciser dans nos contrats que nous avons le choix de toutes les pellicules intervenant dans la fabrication du film, en accord, bien entendu, avec le réalisateur, au risque de se voir mis à l'écart par pas mal de productions comme "emmerdeur"? Etant maintenant prévenu de l'étendue du problème, je prendrai plutôt la précaution de me renseigner dès la préparation du film de la possibilité ou non de ce choix et, en cas d'obligation d'utilisation d'une pellicule particulière, je ferai tous mes essais avec la pellicule de tirage imposée et ferai tirer les rushes sur elle également ; cela me permettra, au moins, d'ajuster ma méthode de travail à des contraintes auxquelles je pourrais me trouver exposé. Mais cela est un pis-aller. Je pense en effet que le choix d'une pellicule de tirage n'est pas innocent, de même que celui des interpositifs et internégatifs, et participe d'une décision artistique qui devrait appartenir au réalisateur et au directeur de la photo, car, tout comme la négative, elle impose un rendu qui peut dénaturer tout le travail de la prise de vues. Je sais bien que le problème n'est pas nouveau et que, par le passé, même au bon vieux temps de l'exploitation florissante, les copies n'avaient pas toutes la même qualité ni le même support. Peut-être est-ce un combat d'arrière-garde, mais je ne peux m'empêcher de faire état de ma déception et de mon désarroi. Pardonnez-moi d'avoir été si long et n'hésitez pas à me faire part de vos commentaires ou de votre propre expérience.

film en avant-première

Port Djémad d'Eric Heumann, photographié par Yorgos Arvanitis

"Après un premier contact avec la lumière de l'Erythrée (pendant les repérages) et en discutant avec Eric Heumann, nous sommes partis en tournage avec l'idée d'essayer de rendre au mieux cette ambiance de lumière qu'on rencontre dans ce pays. Des nuits très peu éclairées avec des taches de lumière colorée et des jours où l'on sent une chaleur forte et moite monter du sol. L'utilisation des tubes de néon m'a paru indispensable étant donné que beaucoup d'endroits dans les villes où on tournait étaient éclairés comme ça. C'est donc devenu la source principale d'éclairage pour les scènes de nuit (tournées en 5296 souvent poussée d'un diaph). Pour les scènes de jour (tournées en 5248) ce fut moins compliqué sauf que pour donner cette impression de chaleur (ce n'était pas qu'une impression), j'ai dû les travailler plus à l'étalonnage (surexposition).

Nous avons essayé de montrer le périple du protagoniste à travers ce pays sans toutefois oublier le rôle important que jouent l'espace et les gens qui s'y trouvent. Ce désir a été rendu par des plans à caractère documentaire qui interviennent dans le film. Nous avons voulu capter une certaine réalité propre à l'Erythrée.

CINÉMA DES CINÉASTES - 7 avenue de Clichy 75017 Paris

LUNDI 7 AVRIL - 20 h30

films AFC sur les écrans

Les Palmes de Monsieur Schutz de Claude Pinoteau, photographié par Pierre Lhomme

La Cible de Pierre Courrège, photographié par Yves Dahan

The Secret Agent de Christopher Hampton, photographié par Denis Lenoir

La vérité si je mens de Thomas Gilou, photographié par Jean-Jacques Bouhon

Grace of my Heart de Allison Anders, photographié par Jean-Yves Escoffier

Une omission au mois de mars : *Didier* d'Alain Chabat, photographié par Laurent Dailland

Quelques récompenses et nominations

Darius Khondji était nommé pour l'Oscar de la meilleure photographie pour son travail sur *Evita* d'Alan Parker. Il était en fort bonne compagnie : Roger Deakins, pour *Fargo*, Caleb Deschanel, pour *Fly Away Home*, Chris Menges, pour *Michael Collins*, John Seale, pour *The English Patient* et Vilmos Zsigmond, pour *The Ghost and the Darkness*. C'est finalement John Seale qui va être obligé d'acheter une vitrine pour y exposer la statuette. Remarquons en passant que l'organisation des Oscar est plus généreuse pour les nominations de "techniciens" que notre Académie des Arts et Techniques du Cinéma qui, depuis quelques années, a réduit à trois le nombre des nominations "techniques"...

Encore un petit peu de mauvais esprit : sur une pleine page du Film Français, Gaumont Buena Vista International, félicite et remercie les lauréats qui ont obtenu un Oscar pour le film *Le Patient Anglais*, en citant les noms du réalisateur, de la comédienne et du compositeur ; par contre cette société doit ignorer qu'il y a des êtres humains derrière la meilleure direction artistique, la meilleure photo, le meilleur son et les meilleurs costumes, car les noms de leurs responsables ne figurent pas ! Je ne pense pourtant pas que cela aurait augmenté le prix de l'annonce ni celui de l'impression. Il est vrai qu'il ne s'agit que de vulgaires techniciens...

Au Festival du Film Africain (FESPACO) à Ouagadougou :

Le Grand Prix a été attribué à *Buud Yam* de Gaston Kaboré (Burkina Faso), image de Jean-Noël Ferragut.

Le Prix de l'Image est revenu à *Tableau et ferraille* de Moussa Sene Absa (Sénégal), image de Bertrand Chatry.

Au Comedi'Alp 97, 1er festival international du film de comédie et d'humour de L'Alpe d'Huez :

La Vérité, si je mens, film réalisé par Thomas Gilou et éclairé par J-J Bouhon a obtenu le Prix du Public

le c.n.c.

Les chiffres de la production cinématographique française en 1996

Nombre de films en 1996

134 films ont reçu l'agrément en 1995 - dont 3 ont obtenu l'aide spécifique aux coproductions avec les pays d'Europe Centrale et Orientale

1996	1995	1994	1993	1992
134 films	141	115	152	155

71 films sont intégralement français. De 1986 à 1995 ce chiffre oscillait entre 63 et 97.

1996	1995	1994	1993	1992
71 films	63	63	67	72

Hors fond ECO (3 films en 1996)

104 de ces films sont des productions uniquement françaises ou coproductions majoritaires (30) avec un autre pays. De 1986 à 1995 ce chiffre oscillait de 89 à 115.

1996	1995	1994	1993	1992
104 films	97	89	101	113

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

1996	1995	1994	1993	1992
27 films	32	22	36	31

37 premiers films et 18 seconds films sur les 104, dont 23 avec avance sur recettes en 96 contre 28 en 95.

	1996	1995	1994	1993	1992
1ers films	37	33	22	39	39
2ème s films	18	16	20	22	10

Devis et budgets

Budget moyen des 104 films français ou coproductions majoritaires : 24,3 MF.

1996	1995	1994	1993	1992
24,3 MF	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 104 films : 17,2 MF.

1996	1995	1994	1993	1992
17,2	20,7 MF	18 MF	17,5 MF	19 MF

Films "petit budget" (moins de 15 MF)

1996	1995	1994	1993	1992
45 films	34	39	40	32

Films "petit et moyen budget" (entre 15 et 24 MF)

1996	1995	1994	1993	1992
20 films	22	17	29	-

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

1996	1995	1994	1993	1992
20 films	17	19	19	-

Films "gros budget" (plus de 40 MF) : 19 films (6 entre 60 et 90 MF, et 2 de plus de 90 MF).

6 de ces films sont des coproductions.

1996	1995	1994	1993	1992
19 films	24	14	13	-

Le total cumulé des budgets de ces "gros" représente \pm 47 % du volume total des 104 films, contre \pm 53 % des 97 films en 1995.

1996	1995	1994	1993	1992
47 %	53 %	45%	35%	-

On remarque un glissement homogène vers des budgets plus élevés.

L'investissement Français

Sur l'ensemble des 134 films agréés, l'investissement français est de 2533,5 MF, l'investissement étranger est de 753,1 MF

1996	1995	1994	1993	1992
2533,5 MF	2664,7 MF	2211,5 MF	2187 MF	2850 MF

L'investissement des télévisions

Canal+ a investi au total 678,4 MF sur 107 des films qui ont reçu l'agrément cette année dont 605,4 MF pour 85 des 104 films d'initiative française.

Canal+ représente 27 % des investissements en 1996.

1996	1995	1994	1993	1992
678,4 MF / 107	668,5 MF / 101	503,45 MF / 92	454,45 / 96	-
27 %	25,5 %	22,7 %	20,7%	20 %

Les autres chaînes en clair ont investi 484,6 MF sur 65 films en 1996 dont 5 films ont été coproduits par 2 chaînes, en première et seconde diffusion.

	1996	1995	1994	1993
Total en nb. de films	65 films	66 films	56	69
Total d'investissement	484,6 MF	447,69 MF	354,3 MF	364,5 MF
TF1	221,2 MF / 17 films	148,75 MF / 13 films	129,15 MF / 11 films	169,1 MF / 19 films
F2	120,9 MF / 23 films	133,41 MF / 19 films	108,75 MF / 16 films	67,8 MF / 12 films
F3	99 MF / 15 films	67,3 MF / 10 films	55 MF / 9 films	59 MF / 13 films
M6	15 MF / 4 films	51,33 MF / 12 films	24,45 MF / 7 films	33,3 MF / 13 films
La Sept - ARTE	28,5 MF / 11 films	46,9 MF / 19 films	36,15 MF / 16 films	34,4 MF / 18 films

Les chaînes en clair représentent 19,1 % des investissements.

L'investissement des Sofica

39 films ont fait l'objet d'intervention d'une ou plusieurs SOFICA pour un montant global de 128,55 MF représentant 11,2 % du budget des films considérés.

	1996	1995	1994	1993
Nb. de films	39	38	29	50
Montant	128,55 MF	153,65 MF	132,3 MF	130 MF
% du budget du film	11,2 %	10,5 %	11,5 %	11,2 %

Le CNC

36 films sur 104 ont été produits avec l'avance sur recettes en amont du tournage, 13 sont des premiers films. Le montant de l'avance se situe entre 1 MF et 5 MF ; elle représente 11,45 % du devis global et 13,24 % du devis de la part française.

	1996	1995	1994	1993	1992
Nb. de film d'initiative française	104	97	89	101	113
Nb. de film avec avance	36	44	51	43	41

Les industries techniques

Les 104 films d'initiative française représentent 856 semaines de tournage dont 684 semaines ont été effectuées en France (638 en extérieur et 46 en studio réparties sur 15 films) et 172 à l'étranger.

	1996	1995	1994	1993
Nb. de semaines	856	894	766	820
En France	80 % de la durée 684	65% de la durée 581	72 % de la durée 549	72% de la durée 590
extérieurs	638	517	502	560
studio	(15 films) 46	(20 films) 64	(11 films) ± 47	(12 films) ± 30
Etranger	172	313	217	230

Le CNC vient d'annoncer les résultats définitifs de la fréquentation en 1996 : 136,3 millions de spectateurs, soit une augmentation de 4,7 % des entrées par rapport à l'année dernière. Le meilleur résultat depuis dix ans, avec une part pour le cinéma français de 37,5 % (35% en 1995). Le cinéma américain reste stable en maintenant sa part de marché à 54,3%.

Le film français du 28/03/97

nos associés

Kodak les 29 et 30 avril 1997, auront lieu les 10èmes Rencontres des Lumières à l'espace cinéma Kodak. Alain Pretin vous fait savoir qu'il y a de la pellicole dans l'air... bloquez vos dates !

Labo de Bry TDF Vidéo Service crée Télé Eurofilm sur le site de Télé Europe, au cœur de Paris, 4 rue du Bouloi Paris 1er. Télé Eurofilm reprend l'ensemble des activités exercées par les Laboratoires de Bry (traitement de la pellicule 35mm/16mm : développement, tirage, agrandissement 16mm/35mm, télécinémas analogique et numérique), qui vient s'ajouter aux activités de montage virtuel image et son de Télé Europe. L'activité chimique de Télé Eurofilm continuera sur le site de Bry sur Marne ; une salle de projection 16mm/35mm ainsi que les télécinémas seront disponibles rue du Bouloi. Cette nouvelle organisation sera opérationnelle le 24 avril 1997.

Cininter organise une "Big" démonstration du système de machinerie programmable *Highway* en exclusivité chez Cininter, le 5 avril 1997, de 10h à 16h dans ses locaux, 17 rue des Peupliers - 92100 Boulogne

Samalga - Panavision

Panavision annonce l'arrivée chez Samalga du Frazier Lens esquissé ci-dessous. Jim Frazier, ACS, est un chef-opérateur australien qui a passé vingt ans à développer son propre système pour filmer des insectes et autres Microcosmosiens. Il a perfectionné son invention récemment en collaboration avec Panavision.

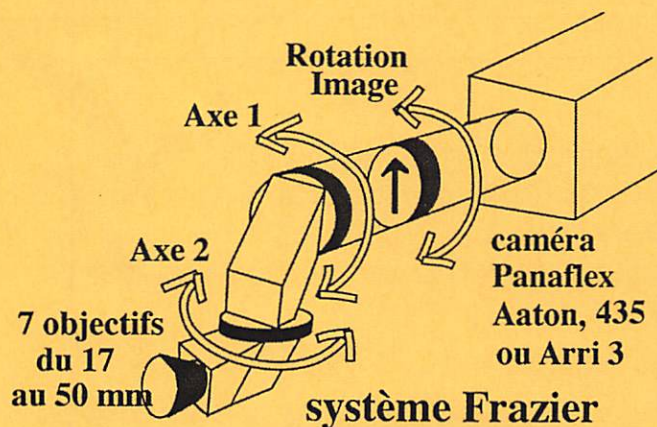
En raison de sa complexité optique le système est limité à une ouverture de T7,1. Il est doté d'une gamme de 7 objectifs Canon/Nikon modifiés: 17, 20, 24, 28, 35, 45 et 50 mm (avec angles de vue un peu plus larges). Le 17 et le 45 sont équipés de contrôles de bascule du point (slant focus) et de perspective, alors que le 35 n'a qu'un contrôle de perspective.

Jusqu'ici le Frazier a été utilisé pour obtenir :

- Une grande souplesse de positionnement de l'axe optique -- par exemple au ras d'un mur ou du sol, ou bien à travers une petite ouverture. Certains cadreur orientent même la loupe devant la caméra afin de manipuler le Frazier plus facilement. (C'est peut-être le premier objectif qui permet l'auto-portrait du cadreur).

- • Une grande profondeur de champ avec un point très rapproché -- par exemple cadrer une framboise en avant-plan et un pique-nique en arrière-plan. Bien évidemment cette application requiert un diaph encore plus important, quoique l'aspect slant focus puisse s'avérer utile. Par ailleurs l'écart entre l'objectif et la caméra facilite l'éclairage d'objets très rapprochés.

- • • Des mouvements avec rotation de l'objectif ou de l'image -- chacun des trois axes peut tourner sur 360 degrés. La rotation de l'image peut être motorisée.



la c.s.t

Le groupe de travail "Restauration Numérique des Films Cinématographiques" de la CST vient de faire paraître une brochure intitulée "La restauration numérique des films cinématographiques" (Sommaire : Le marché - Données économiques - La chaîne de restauration numérique - Aspects Déontologiques et juridiques)

Publication fort intéressante qui a, notamment, le mérite d'expliquer dans le chapitre "La chaîne de restauration numérique" les données techniques qui sont communes avec celles de la chaîne de trucage numérique. Quelques chiffres y sont donnés : 100 minutes en couleur en 2K (format classique pour les trucages en 35 mm) représentent 2000 lignes par 1500 pixels par 144000 images soit 1300 milliards de pixels. Ou 1 image représente 3.000.000 de pixels, comme ces pixels sont représentés sur 10 ou 12 bits il faut traiter 2 octets à chaque fois, ce qui donne pour 1 image 6 millions d'octets soit 6 Méga octets ou 6 Mo ; on peut encore multiplier par 144000 images pour obtenir le poids de 100 minutes soit 2600 Gigaoctets ou 2,6 Téraoctets.

Quelques exemplaires sont disponibles au bureau de l'AFC

revue de presse

La première étude réalisée sur le marché français de la vidéo, étude soutenue par le CNC, indique que ce marché pèse 6,5 MdF en terme de CA consommateurs, 4,4 MdF en CA éditeurs pour quelque 58 millions de vidéocassettes vendues, dont plus de la moitié d'œuvres cinématographiques. En 1995, les 4000 films disponibles sur le marché de la vidéo ont généré un CA de 2,2 MdF (60% du CA global), et les films français récents 10% du CA global.

Note : 1 MdF=1 Milliard de Francs

Le film français du 28/03/97

Les Pays de la Loire viennent de se doter d'une commission du film, elle devient la dixième structure locale d'accueil, après celles de Rhône-Alpes, de Franche Conté, de PACA, du Nord Pas de Calais, de Haute-Normandie, d'Aquitaine, d'Auvergne, du Gers et du Var, dont certaines ont adhéré au réseau coordonné par la Commission Nationale du Film France.

Le film français du 07/03/97

253 salles et 584 écrans composent actuellement le réseau Europa Cinémas, en 1996 ces salles ont consacré 61% de leurs séances aux œuvres européennes, 45% de leur programmation globale concerne des films non nationaux alors que l'obligation pour intégrer le réseau n'est que de 25%. 500 salles supplémentaires pourraient intégrer le réseau d'ici quelques années si le programme Média II soutient cette progression.

Le film français du 07/03/97

Dominique Wallon a mené, en 1996, pour la Commission européenne, une série d'études à travers toute l'Afrique sur l'état du cinéma dans le continent. Selon ces études : "le cinéma africain est caractérisé par son éparpillement, par le caractère irrégulier de la production, par les difficultés absolues de produire et de réaliser un film comme de le diffuser." Les mesures étatiques prioritaires sont : "Cesser de considérer le cinéma comme un lieu où on peut prélever beaucoup d'impôts. Le cinéma est surimposé en Afrique. (...) Réprimer le piratage, les projections vidéo sauvages à très bas prix qui conduisent à la fermeture de salles. Les interventions prioritaires du Nord devraient avoir quatre cibles : "le financement de la production, parce que ce n'est pas du jour au lendemain qu'on trouvera des financements africains suffisants. (...) Couvrir les frais de promotion lorsque les Africains sont prêts à assurer une distribution professionnelle. (...) La formation sur place (...) Soutenir le partenariat inter-africain, et puis africain-européen. Les nouvelles techniques de diffusion "peuvent permettre de mettre en réseau des salles de cinéma au sens classique et salles vidéo de la deuxième génération dans les petites villes, et de multiplier la diffusion télévisuelle. Mais il faut agir vite. Je n'imagine pas que, dans le millénaire qui s'ouvre, l'Afrique ne puisse pas produire ses propres images. Le potentiel culturel existe, les solutions économiques existent, mais nous sommes aujourd'hui à la date limite pour les mettre en œuvre."

Le Monde du 20/02/97

Dans un article du film français sur la spirale inflationniste qui s'installe à Hollywood, on apprend que le coût moyen de production d'un film pour les grands studios en 1996 est près de 40 millions de dollars, et que pour sa promotion il faut ajouter 20 millions de plus. Chiffres en hausse respective de 9,5% et 11,8% par rapport à 1995, et sur les 5 dernières années cette hausse est de +35% et + 45%. En même temps, en 6 ans le nombre d'écrans a progressé de 25% et les recettes de 31%.

Le film français du 28/03/97

côté lecture

Nous vous signalons :

- Un article de 5 pages sur la carrière de Raoul Coutard dans l'"American Cinemathographer" du mois de Mars 1997, page 28 à 32. Article intitulé "Raoul Coutard : Revolutionary of the Nouvelle Vague - The influential French cinematographer earns the ASC's 1997 International Award", signé par Benjamin Bergery.

Acquisition : "Manière de voir", hors-série du Monde Diplomatique : "Culture, Idéologie et Société", mars 1997. Compilation de textes parus dans le Monde Diplomatique de 1993 à 1996, la majorité de ces articles ont trait à l'image, la télévision et le cinéma.

A.F.C

6 rue Francoeur - 75018 Paris - Tel 01 42 62 38 72 / 01 42 62 38 99 - Fax 01 42 62 35 29

Diffusion réservée aux membres, - reproduction totale ou partielle uniquement sur demande