



La Lettre

numéro 146

juillet 2013

www.cst.fr

COMMISSION
SUPÉRIEURE
TECHNIQUE
DE L'IMAGE
ET DU SON



PRIX VULVAIN 2013

ANTOINE HÉBERLÉ
sur le tournage du film
Grisgris



Prix Vulcain 2013 page 5 **Dossier : le champ de lumière** page 8 **Dossier : le libre-échange** page 11 **Rétrovisueur : la MPAA** page 14 **Le numérique : tous en scène !** page 17 **L'œil était dans la salle et regardait l'écran** page 19



**Commission Supérieure
Technique de l'Image et
du Son**

22-24, avenue de Saint-Ouen
75018 Paris
Téléphone : 01 53 04 44 00
Fax : 01 53 04 44 10
Mail : redaction@cst.fr
Internet : www.cst.fr

Directeur de la publication
Pierre-William Glenn

Rédacteur en chef
Dominique Bloch

Secrétaire de rédaction
Valérie Seine

Comité de rédaction
Alain Coiffier
Angelo Cosimano
Dominique Bloch

Ce numéro a été coordonné
par Myriam Guedjali

avec la collaboration de :
Michel Aulagnier
Brigitte Barbier
Renato Berta
François Cana
Alain Coiffier
Joanne Delachair
Doris Félicité
Jean-Noël Ferragut
Michel Ferry
Pierre-William Glenn
Jean-Paul Loublier
Moiria Tulloch
Patrick Zucchetto
Zoé Zurstrassen

La Lettre Numéro 146
Maquette, impression :
agence C3
Siret 38474155900056
Dépôt légal juillet 2013
Photos de couverture :
© Photo : DR

**La Lettre N° 147
paraîtra en
septembre 2013**

agenda

EXPOSITION ARTS ET CINÉMA
À LA CINÉMATHEQUE FRANÇAISE :

Du 20 février au 7 juillet - PARIS

**Exposition Maurice Pialat,
peintre et cinéaste**

Du 28 juin au 8 juillet - LA ROCHELLE

41^e Festival du Film

Du 18 au 24 août - LUSSAS

**25^e Etats Généraux
du Film Documentaire**

Du 22 août au 2 septembre - MONTRÉAL

37^e Festival des Films du Monde

Du 23 au 27 août - ANGOULÊME

**6^e Festival du Film Francophone
FFA**

Du 28 août au 7 septembre - VENISE

**70^e Mostra Internazionale
d'Arte Cinematografica**

Du 30 août au 8 septembre - DEAUVILLE

39^e Festival du Film Américain

Du 11 au 15 septembre - LA ROCHELLE

15^e Festival de la Fiction TV

Du 12 au 17 septembre - AMSTERDAM

IBC 2013

Du 23 au 26 septembre - DEAUVILLE

68^e Congrès de la FNCF



La carte de vœux de la CST disait : en 2013, tout va se dénouer...

Les délais d'impression de notre *Lettre* étant trop courts après le marathon Cannois, en mai, et la préparation du festival d'Annecy, début juin, cette *Lettre* paraîtra après notre assemblée générale du 18 juin où le rapport moral que j'aurai fait sur l'année écoulée aura été entendu et probablement voté. Excusez les redites mais pour exprimer les choses simplement, malgré une agressivité radicale de certains "acteurs" du "milieu" contre tous ses salariés et une hostilité surprenante à notre système de production et de régulation, pour la CST... les nouvelles sont bonnes :

De prime abord il y aurait de quoi se laisser aller à l'autosatisfaction. Grâce à une préparation sérieuse en 2012 l'équipe de la CST a centralisé puis assuré en 2013 quelques 1820 projections au Marché du Film et 496 dans les diverses compétitions. Eclair Group a installé un labo numérique "éphémère" dont les travaux divers de copies de réparation et de fabrication sont une réussite totale.



Stand de la CST à Cannes

Organiser et être responsables des plus belles projections du monde est une image de marque enviable et enviée à notre association. Et cette qualité à l'originalité de ne pas être du domaine, trop fréquent dans notre métier, de l'auto célébration, mais d'être le témoignage de (presque) tous les metteurs en scène de la planète qui nous félicitent, Alain Besse et à moi-même, lorsque nous répétons, toutes les nuits, leurs films dans la salle lumière. Que des grands réalisateurs américains, japonais, chinois, coréens, mexicains, tchadiens etc... nous disent qu'ils n'ont jamais vu leur film avec une telle qualité d'image et de son et qu'ils ne le reverront sûrement plus jamais comme ça dans leur pays nous comble d'aise. Notre travail pour les normes françaises de projection que nous défendons et développons n'a pas été vain... depuis 60 ans. Nous continuons à l'IMF le même combat où notre voix est entendue, nous allons avancer de concert avec les directions de la FNCF et de l'AFCAE pour mettre en place un label CST pour les exploitants qui en feront la demande et je vous confirme ici, après de fausses inquiétudes, que le nouveau contrôle de salles sous l'égide du CNC sera soumis à notre expertise.

Vous lirez cet édito après la lecture de la lettre de l'AFC et pour être heureux en ce début juin il suffit de s'y reporter. On y trouve six pages d'informations réjouissantes consacrées au Festival de Cannes, à notre activité et à celle de nos partenaires communs, au prix Vulcain décerné cette année à Antoine Héberlé, à la venue de Philippe Rousselot, invité par Thalès Angénieux pour être célébré par Eric Garandeau, Thierry Frémaux, à la promotion de Caroline Champetier au grade d'Officier dans l'ordre des arts et lettres, à la présence de Michel Abramowicz au jury de la caméra d'or, toutes choses auxquelles nous avons œuvré systématiquement et depuis longtemps, d'une manière ou d'une autre, qui consacrent le rôle essentiel des "ARTISTES-TECHNICIENS" que nous sommes dans la création cinématographique. Rôle qui va devenir plus important dans le développement du cinéma numérique.

Il y avait, cette année à Cannes, un nombre très impressionnant (210) d'anciens élèves de La femis à divers postes de collaboration artistique et technique dans toutes les sélections, qui prouve l'évidente nécessité de la formation et de l'éducation publique dans le cinéma moderne. Il y avait aussi un nombre remarquable de Directeurs de la Photographie de l'AFC en compétitions (pour ne citer qu'eux : Agnès Gogart, Antoine Héberlé, Bruno Delbonnel, Caroline Champetier, Darius Khonji, Jeanne Lapoirie – 2 films en compétition officielle – et Stéphane Fontaine), qui montre la diversité et la vitalité de "l'école française" de Chefs-Opérateurs, de même que la force du système Français de production et de coproduction encadré par le CNC. Après avoir lancé le débat le 3 décembre 2012 sur l'état des lieux dans notre secteur, avec une assemblée et des tables rondes représentant tous les acteurs de notre profession, la CST a pu s'amuser de voir certains producteurs dénoncer le système qui les a rendu riches et célèbres en produisant, délocalisant et bricolant des "petits" films (avant d'en faire des grands) mais il faut accepter l'idée qu'il existe partout et toujours des gens qui jouent et tirent contre leur camp. Minable et ridicule, dommage et affligeant mais le camp du cinéma français, celui de l'exception culturelle et des institutions de régulation qu'il s'est donné depuis 1945 devrait triompher de ses attaques sans principes visant à réduire notre champ d'activité à une zone de non-droit où les salaires seraient la seule variable d'ajustement des coûts de production.

L'offensive réactionnaire s'est poursuivie par une manipulation incroyable (140 nouveaux adhérents en quelques jours...) : la prise de pouvoir à la SRF de réalisateurs n'ayant d'autres principes et programme que de faire tourner notre monde autour de leurs films à l'image de leurs petits égos. La même tentative est en cours à l'ARP au moment où j'écris ces lignes mais là, les tentatives d'instaurer un cinéma à 2 ou 3 vitesses seront plus difficiles, ne serait-ce qu'au vu de l'intelligence, de la probité et du talent de l'actuel Président, Michel Hazanavicius et de son bilan.

Vous lirez ces lignes au moment où nous devrions nous séparer de notre délégué général. Comme ce qui précède au dernier paragraphe, chers adhérents, chers permanents actifs et efficaces qui m'ont aidé à remettre la CST à sa place, une des premières dans le paysage de la création cinématographique française, sachez que nous sommes désolés d'y être contraints.

Pierre-William Glenn, président

Dans le cadre du grand emprunt, un programme de numérisation a été lancé. Pour répondre aux besoins de la profession un format d'échange et de conservation de master est proposé pour compléter la CST-RT21. Ce format a pour vocation de jouer le rôle de DSM (Digital Source Master) dans la chaîne numérique. Le groupe de travail CST-RT21-MFFW (Mezzanine Film Format Workgroup) travaille sur une spécification, basée sur l'IMF, procède à des tests d'interopérabilité, et des moyens d'implémentation basés sur des composants sur étagère. Le groupe est composé de constructeurs, laboratoires et institutionnels. Un travail est mené au SMPTE pour développer une application 2 étendue, convergeant avec cette approche. La CST était présente à la réunion du technical committee du SMPTE à San Jose du 19 au 22 juin pour renforcer la collaboration.

Prix VULCAIN 2013

LES IMPRESSIONS DU JURY



La participation au jury du Prix Vulcain de l'Artiste Technicien de la CST fut une expérience inédite et enrichissante pour l'ensemble de ses membres.

Expérience rendue possible grâce au dévouement et à la disponibilité de l'ensemble de l'équipe de la CST, au premier plan desquels son Président Pierre William Glenn et de Moira Tulloch qui fut notre souriante et efficace ange gardien.

Issus de divers métiers du monde du cinéma, scripte, ingénieur du son, réalisateur, étudiante à la Femis ou simple cinéophile, nous étions réunis pour les dix jours du Festival de Cannes pour confronter nos points de vue, débattre, apprendre à nous connaître et finalement nouer ensemble une relation privilégiée.

Après une première rencontre le jour de l'ouverture au Majestic Barrière, nous ne devons plus nous quitter, lors d'une des vingt projections, sur le stand de la CST au sein de l'Espace Pantiero, ou simplement par l'intermédiaire de nombreux échanges de mail quotidiens.

D'emblée nous avons choisi de faire un point quotidien entre nous par mail, et de nous réunir tous les deux jours, soit après avoir vu quatre films, pour confronter nos points de vue. En fait il n'y eu jamais de confrontation, mais des échanges nourris et passionnés qui ont ainsi très vite cimentés l'unité de notre groupe.

C'est pour cette raison que lors de la délibération finale, nous avons privilégié un choix selon la règle de l'unanimité afin que chacun d'entre nous avec sa propre sensibilité puisse s'y reconnaître.

Le Prix Vulcain doit être attribué à un technicien dont la contribution artistique est déterminante dans le projet global du film. Cela nous a ainsi tous conduit à regarder différemment les films en sélection, sous l'angle des apports techniques, exercice exigeant qui demande une

attention particulière et la capacité de déconnecter notre l'impression globale vis à vis de l'œuvre pour entrer dans l'analyse de ses diverses composantes.

Nous sommes tous heureux d'avoir décerné le Prix Vulcain au chef opérateur Antoine Héberlé pour le résultat remarquable de finesse et d'humilité de son travail sur l'image dans *Grigris* de Mahamat Saleh Haroun, travail dont le seul but a été de servir le film dans des conditions qu'on peut imaginer difficiles.

Compte tenu du très haut niveau technique et artistique de l'ensemble des films présentés en sélection, ce prix



Le jury du Prix Vulcain 2013 : Michel Aulagnier, Zoé Zurstrassen, Jean-Paul Loublie, Patrick Zucchetta, Michel Ferry et Joanne Delachair

n'en a que plus de valeur.

Notre mission n'est pas achevée pour autant, nous aurons maintenant à cœur d'assurer la promotion et la reconnaissance du Prix Vulcain, et nous aurons désormais tous un regard particulier et attentif sur les travaux d'Antoine Héberlé.

Michel Aulagnier, Président de l'Association Grand Ecran
© Photo : François Cana

ENTRETIEN AVEC ANTOINE HÉBERLÉ CHEF OPÉRATEUR

Prix Vulcain 2013 de l'Artiste Technicien

Antoine Héberlé entame sa carrière en 1993 avec Laurence Ferreira Barbosa en éclairant son premier long métrage *Les gens normaux n'ont rien d'exceptionnel*, puis il travaille à plusieurs reprises sur les films de Laetitia Masson (*A vendre*, *Love me*, *La Repentie*, *Coupable*, *Petite fille*).

Il a également collaboré avec Alain Guiraudie (*Pas de repos pour les braves*, *Voici venu le temps*), Stéphane Brizé (*Mademoiselle Chambon*, *Quelques heures de printemps*). Il tourne en Palestine pour *Paradise Now*, un film de Hany Abu Assad sélectionné aux Oscars (Meilleur film étranger) en 2006 et qui remporte le Golden Globe pour la même nomination. Il a également éclairé un film israélien, *Les Méduses*, d'Edgar Keret et Shira Geffen, Caméra d'or à Cannes en 2007. Nous le retrouvons sur la Croisette pour le seul film représentant l'Afrique à Cannes, *Grisgris*.

Antoine, connaissais-tu l'Afrique noire avant ce tournage ?

Oui, j'avais tourné trois semaines au Zaïre il y a quinze ans et au Sénégal aussi. C'est une première collaboration avec Mahamat-Saleh Haroun pour ce film tchadien. Ce réalisateur, qui vient du journalisme, vit en France depuis trente ans et a une vraie volonté de faire du cinéma dans son pays pour y porter un savoir-faire. Il m'a donc demandé de travailler avec des techniciens africains. Son directeur de production local, Sékou Traoré, qui est aussi réalisateur, a l'habitude de tourner avec des équipes compétentes puisqu'il y a une réelle tradition cinématographique au Burkina Faso. Je suis donc parti seul avec mon assistant caméra. Le chef électro et le chef machino étaient burkinabés. Mes deux électros étaient l'un musicien, l'autre régisseur de boîtes de nuit. L'un des machinos travaillait dans le transport et l'autre était menuisier... des compétences à éprouver donc. Dans les précédents films d'Haroun, il y a surtout des extérieurs jour et peu de décors. Par contre, *Grisgris* est en grande partie tourné de nuit, dans des endroits où il n'y a vraiment aucune lumière. Dans ce film, il y a aussi davantage de personnages et de décors. Les deux premières semaines furent donc un peu rudes, mais la bonne volonté et le désir d'apprendre ont pris le dessus.



Antoine Héberlé sur le tournage de *Grisgris*

À propos du matériel, quels ont été tes choix ?

Il n'y a aucun matériel sur place et nous avons donc tout fait venir de France. Ayant juste un groupe de 10 kW, j'ai dû utiliser des sources à haut rendement. En lumière du jour, j'ai pris des Arrimax, un 4 kW et deux 1 800 W, des sources vraiment "efficaces" et faciles à travailler. En fluo, j'ai pris des Kino dont les Vista Single très pratiques, à gros rendement également. Même si c'était du matériel neuf qui partait en fret, TSF m'a bien suivi sur ce projet. Ils ont compris qu'il me fallait du matériel efficace. J'ai pris également des petites sources pratiques pour éclairer dans les voitures et les petits décors, comme des LEDs, des Doigts de fée. Plutôt des sources récentes, que mes collaborateurs africains découvraient. Ce fut épuisant au début, car il fallait que je revienne sans cesse sur la mise en œuvre de telle et telle source, des accessoires type chiméras, des différents ballasts, etc. Mais à la fin du tournage, tous m'ont dit qu'ils avaient beaucoup appris et ça, c'est une grande satisfaction !

Côté caméra, j'ai choisi l'Alexa. J'avais testé l'Epic dont le rendu des couleurs de peau m'a franchement convaincu, mais j'ai douté de sa fiabilité avec la chaleur, plus la surventilation bruyante, et comme il n'était pas possible d'avoir deux corps caméra, je suis finalement parti avec l'Alexa que je connaissais bien. C'est une caméra avec laquelle on peut travailler en très basse lumière et c'était un bon atout pour ce film.

Dans ces conditions d'éclairage réduit, vers quelles optiques t'es-tu dirigé ?

Avec des caméras à la sensibilité de 800 ou 1000 ISO, des obturateurs qu'on peut, dans certaines conditions, ouvrir davantage que 172,8°, on s'en sort très bien avec une ouverture à T.2. Les GO ne sont pas

indispensables. Et depuis que je travaille en numérique, je trouve toujours que l'image est trop définie, trop "sharp". Alors je travaille avec des optiques anciennes, plus "rondes", comme la série Zeiss T 2.1 pour cette fois-ci, que j'ai couplée avec un zoom Angénieux Optimo 28-76 mm. Ce zoom est plus pointu, je le filtre davantage et ça matche bien. Je trouve aussi que ces Zeiss résistent bien aux flares dus aux réflexions du filtre "by pass" de la caméra. De plus, ce sont des optiques légères pour l'épaule. Le choix du format était le 2.35, mais pour le coup, je ne me voyais pas partir avec une Alexa 4/3 et des optiques anamorphiques, si peu de lumière et des compétences réduites. Pas de Scope donc, mais un 2:35 réalisé en recadrant dans l'image. Maintenant que le film va être projeté à Cannes, dans le Grand Auditorium Lumière, j'ai quelques regrets ! On devrait toujours considérer que le film pourra être projeté sur un écran immense comme celui de Cannes [Rires...]. Mais il faut tenir compte des contingences de tournage, trouver un équilibre et je crois que c'était le bon choix de partir léger et de faire du faux Scope.

Tu es quand même satisfait de ton image en projection ?

Oui, j'avais déjà expérimenté ce procédé sur le film de Hiam Abbass, Héritage, et même sur un grand écran ça tient le coup. C'est tout à fait comparable à du 35 mm 3 perfos, peut-être un peu moins précis en définition, et sans la texture évidemment ! Mais en couleur, en contraste, ça a bien fonctionné... même si à la base l'Alexa manque un peu de couleurs. À moins de vouloir une image plutôt désaturée, avec cette caméra je préfère forcer un peu les contrastes en couleur au tournage, quitte à en enlever à l'étalonnage.

Comment s'est passée ta collaboration avec Haroun, notamment pour les choix de plans, le découpage et ses indications de lumière ?

Nous avons très peu travaillé sur le découpage. J'ai revu ses films précédents, le principe en était assez simple : beaucoup de plans séquences, peu de mouvements, seulement pour accompagner et souvent en panoramiques. Il m'a dit vouloir continuer dans cette veine, même si l'histoire aurait pu se prêter à un style plus découpé et plus animé. Il m'a demandé d'être prêt à beaucoup de caméra portée pour pouvoir suivre les comédiens librement, surtout lors des séquences de danse, et pour pouvoir aussi filmer en plan séquence dans des endroits très exigus. Haroun posait le premier plan pour avoir toute la scène. Il a besoin de visualiser cette première étape pour décider s'il y a nécessité à rentrer dedans en découpant davantage et de proche en proche. Quant à la lumière, il m'avait dit : « *Tu vas voir, dans les rues de N'Djamena, on ne voit pas les gens, c'est ce que je veux !* » Effectivement, on découvre les gens dans les phares de voitures. Ils sont assis dans l'obscurité, parfois éclairés

par une lampe de poche ou une petite lampe à diode chinoise posée par terre. Je me disais : « *Si on va jusque là, on ne va plus savoir qui est qui...* » Je pense qu'au final l'ambiance nocturne de la ville est là, sans perdre les personnages qui sont peu bavards et qu'on ne peut pas toujours identifier au son. Je n'ai quasiment pas vu de rushes. Digimage m'envoyait des "snap shot" (capture d'images) que je visionnais sur mon iPad. L'écran de l'iPad est assez juste pour ça. Ce qui est très agréable en Afrique, et qui facilite la vie d'un directeur de la photo, reconnaissons-le, c'est que les patines, les décors, les tissus, les peaux, tout est là. Il faut même se méfier qu'il n'y en ait pas trop et ne pas tomber dans le pittoresque. On arrive assez vite à décrocher un visage, à garder de la matière sans avoir à ré-éclairer ou couper les fonds, sans avoir à tout modeler. Tout est très vivant. C'est pour cela que nos amis décorateurs sont de tels alliés.

*Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC
© Photo : DR*

PALMARÈS DU FESTIVAL DE CANNES 2013

Longs métrages

Palme d'or

LA VIE D'ADÈLE - CHAPITRE 1 & 2
d'Abdellatif Kechiche

Grand Prix

INSIDE LLEWYN DAVIS d'Ethan Coen

Prix de la mise en scène

Amat Escalante pour *HELI*

Prix du scénario

JIA Zhangke pour *TIAN ZHU DING*

Prix d'interprétation féminine

Bérénice BEJO dans *LE PASSÉ*
d'Asghar Farhadi

Prix d'interprétation masculine

Bruce DERN dans *NEBRASKA*
d'Alexander Payne

Prix du Jury

SOSHITE CHICHI NI NARU (TEL PÈRE, TEL FILS)
de Kore-Eda Hirokazu

Courts métrages

Palme d'or

SAFE de Byoung-Gon Mon

Mention spéciale

(Ex-aequo)

HVALFJORDUR (LE FJORD DES BALEINES)
de Gudmundur Arnar Gudmundsson
37°4 S d'Adriano Valerio

Champ de lumière :

UN AVENIR RADIEUX POUR LE CINÉMA ?

Pendant le dernier NAB d'avril, un séminaire sur le Cinéma Numérique et ses évolutions techniques futures s'est également tenu sous l'égide de la SMPTE. La plupart des conférenciers ont délimités les enjeux des batailles déjà en cours. Elles concernent la taille et le nombre pixel des capteurs au-delà du 8K ainsi que le cadencement à la prise de vue jusqu'à 120 images par seconde. Dans les deux cas, les questions posées par ces éventuelles avancées tournent autour des volumétries de stockage et de la capacité des réseaux à traiter la fluidité et la rapidité d'acheminement de ces mêmes fichiers.

La cible de ces progrès potentiels vise la capacité à maîtriser la colorimétrie avec plus de latitude, à obtenir une résolution plus fine mais avant tout, la netteté accrue de chacune des images animées constitutives de la restitution des mouvements à l'écran.

Tenter d'obtenir cette netteté extrême, s'est désirer une représentation hyperréaliste du réel. Ceci va à rebours de la formation perceptive de nos yeux, celle issue de la restitution de la profondeur de champ des objectifs du temps de l'analogique argentique. Le pouvoir émotionnel du flou est donc à conserver. Et non seulement à conserver mais à pouvoir doser non plus uniquement au moment du tournage mais au stade du montage en postproduction avec un recul permettant un discernement artistique lors des élaborations finales des plans composites.

On se doit d'être attentif aux recherches qui permettent de choisir, à postériori, l'endroit où l'on souhaite faire le point et donc par conséquent être maître du choix de la restitution de la profondeur de champ lors de la postproduction. Cependant, ces techniques n'en sont qu'à leur balbutiement et pourtant déjà en début de commercialisation depuis l'année 2012. Leur mise en œuvre est actuellement limitée à des petits capteurs et systèmes via tablettes et appareils photos/vidéos/Smartphones. Un jour, elles déboucheront dans le cadre de production/postproduction cinématographique avec les résolutions souhaitables.

Les premiers papiers qui en parlent remontent aux années 2004-2005, leur concept lui a été imaginé dès les années 1908 par le français Prix Nobel Gabriel Lippmann avec sa "Caméra Intégrale".

Mais on peut également remonter à l'intuition qu'exprime scientifiquement ce texte de Léonard de Vinci : « L'air est plein d'un nombre infini de pyramides radiants causés par les objets qui s'y trouvent. Ces pyramides se croisent et s'entremêlent sans interférer les uns avec les autres... L'apparence d'un corps est portée par eux

comme un tout dans toutes les parties de l'air, et chaque petite partie reçoit en lui-même l'image qui a été causée. » En fait derrière ce langage qui nous apparaît poétique, se définit la notion de Champ de Lumière (Light-field) reprise par les chercheurs.

Aujourd'hui, les scientifiques et les ingénieurs préfèrent penser en termes de rayons lumineux plutôt que de "pyramides radieuses." Mais la photographie champ de lumière est basée précisément sur son idée que la lumière arrivant à n'importe quel point de ce qu'il appelle la "petite partie" de l'air, transporte toutes les informations nécessaires pour reproduire une vue qui peut être faite à partir de cette position.

Le champ de lumière

Pour mieux tenter de vulgariser ce concept envisageons la comparaison entre la formation d'une image traditionnelle dans une caméra ou un appareil photo et la même formation en utilisant cette notion de champ de lumière. Dans un appareil photo numérique classique, les rayons de lumière frappent chaque point du capteur d'image. Le capteur enregistre l'intensité totale portée par les rayons de lumière sur chaque photosite ; dans le processus, les informations directionnelles d'où les différents rayons sont venus ne sont pas prises en compte, ces informations sont perdues. Ainsi, le meilleur appareil photo ne peut fournir qu'une photographie bidimensionnelle, celle dont le point de vue est fixe et dont la mise au point (netteté et profondeur de champ) dépend entièrement de l'objectif utilisé et des conditions de mises en œuvre telles que le diaphragme entre autres.

Recourir à un enregistrement du champ de lumière est beaucoup plus ambitieux. Au lieu d'enregistrer la somme de tous les rayons de lumière tombant sur chaque photosite, une caméra à "champ de lumière" vise à mesurer non seulement l'intensité mais également la direction de chaque rayon entrant. Avec ces deux informations, vous êtes en capacité de générer non pas une seule et unique image, mais autant d'images possibles inscrites dans le champ de vision de la caméra au moment du déclenchement de la prise de vue. À Partir du portrait classique d'un visage sur fond d'arbres au loin, vous pourriez obtenir l'image commune du visage net avec un fond derrière délibérément flou, ou bien vouloir brouiller le visage et obtenir un piqué de netteté sur les arbres à l'arrière-plan.

La fonction plénoptique

Mathématiquement parlant, les informations enregistrées par une caméra à champ de lumière sont explicitées par les spécialistes de l'optique sous l'appellation fonction

plénoptique. Cette fonction décrit l'ensemble des rayons lumineux de remplissage d'une région donnée de l'espace à n'importe quel moment. Il s'agit d'une fonction à cinq dimensions, car vous avez besoin des trois repères (x , y , et z) pour préciser la position de chaque point de vue, et également de deux autres (souvent notée θ et ϕ) qualifiant l'angle de chaque rayon entrant, la direction si vous avez suivi !

Lors de la mesure des rayons de lumière dans un espace libre de tout obstacle, vous n'avez besoin que de 4 des 5 dimensions. Si le rayon n'est pas bloqué par un obstacle, il est simple de suivre où il va aller. En repérant où un rayon frappe un plan (x et y) et l'angle sous lequel il frappe (θ et ϕ), vous pouvez envisager d'où il provient et savoir vers où il va. La chose est vraie pour n'importe quel autre rayon frappant ce plan sous un autre angle, n'importe lequel. Avec seulement la connaissance des paramètres d'un rayon de lumière traversant un seul plan, vous pouvez calculer la position et la direction des rayons de remplissage de l'espace environnant, tant qu'il n'y a pas d'obstacles présents. Cette fonction à quatre dimensions est appelée le champ lumineux, d'où le terme caméra à champ de lumière.

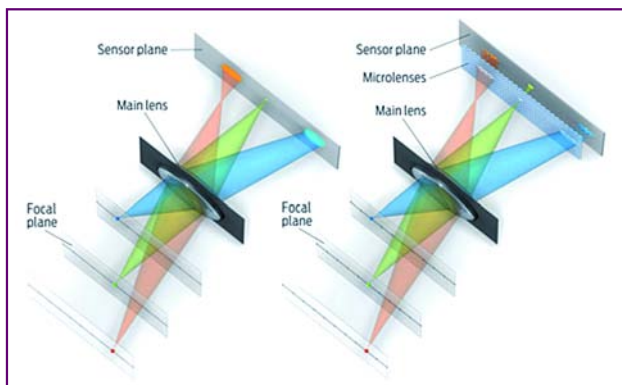
Par quels procédés peut-on enregistrer les 4 informations, tel est l'objet des recherches menées depuis le milieu des années 2000.

Les microlentilles

La méthode la plus gourmande technologiquement mais la plus performante fait appel à des "Microlentilles Galore".

Ainsi, les caméras des sociétés américaines Lytro et Pelican Imaging utilisent une feuille mince contenant des milliers de microlentilles qui sont disposés entre un objectif à focale variable principale et un capteur d'image à 11 millions de pixels numériques standard. L'objectif principal vise le sujet sur la feuille de microlentilles. Chaque microlentille concentre, à leur tour, les informations en les renvoyant à l'infini optique.

C'est plus facile à visualiser avec l'aide d'un schéma comparatif.



Les rayons lumineux qui arrivent à l'objectif principal sous différents angles sont focalisés sur les différentes

microlentilles. Chaque microlentille à son tour projette une image floue minuscule sur le capteur derrière elle. La lumière de ces petites images floues vient de rayons qui passent à travers les différentes parties de la lentille principale. De cette manière, en une seule et unique exposition, le capteur enregistre à la fois la position de chaque rayon qui passe à travers l'objectif (x et y) et l'angle (θ et ϕ).

Pourquoi en est-il ainsi ?

Avec un appareil photo classique, vous ajustez la mise au point de sorte que tous les rayons lumineux provenant d'un point sur le sujet convergent en un point du capteur de l'appareil photo. Selon que le sujet est près ou loin, vous déplacez la lentille avant ou arrière pour parvenir à obtenir la mise au point nette.

Avec la caméra à champ de lumière vous n'avez plus besoin de déplacer la lentille et en même temps vous pouvez calculer le champ de lumière à n'importe quel plan à l'intérieur du champ couvert par la caméra et générer des images correspondant à diverses restitutions de netteté et de profondeur de champ à l'intérieur de celui-ci. Mais l'enregistrement du champ de pleine lumière a un prix technologique. Il y a une forte augmentation de la quantité de données que la caméra doit capter. Ensuite il y a une perte importante dans la résolution de l'image finale, celle-ci est limitée et réduite par le nombre de microlentilles mise en œuvre. Si vous utilisez K microlentilles, la résolution finale d'un plan sera celle du capteur divisé par K . On comprend mieux que pour l'heure, les applications commercialisées soient limitées à des petits appareils photos et à des Smartphone aux petits écrans.



Les microLentilles de Pelican Imaging

Pour les professionnels

Alors que Lytro et Pelican vise le marché de la consommation grand public, une entreprise allemande commercialise des caméras à champ de lumière à usage industriel. Raytrix cible des applications dans la recherche, la microscopie et l'inspection optique dans le secteur manufacturier. Ses caméras utilisent un autre type de montage optique, celui défendu par Todor Georgiev, un chercheur en optique basé au San Diego Qualcomm. Ce chercheur la déjà à son actif plus de 50 brevets sur le sujet et a baptisé les nouvelles configurations plénoptique 2.0.

Avec le système Raytrix, comme avec l'appareil photo Lytro, il y a un objectif principal, un réseau de microlentilles derrière, puis le capteur d'image. Ici, cependant, les microlentilles ne sont plus axées à l'infini comme chez Lytro, mais sur l'image formée par la lentille principale

dans un plan qui est à une certaine distance en face du capteur. La lentille principale et chaque microlentille agit comme les deux lentilles dans une lunette astronomique, en créant un réseau de minuscules images nettes inversées sur le capteur. Avec cet arrangement optique, le nombre de microlentilles ne limite plus la résolution effective de l'image finale. Les images produites peuvent théoriquement atteindre la pleine résolution du capteur, même si cela a été difficile, semble-t-il, à réaliser en pratique.



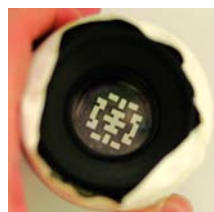
raytrix R11
Plenoptic Technology

Les caméras Raytrix sont suffisamment sophistiquées pour offrir "le must actuel" de la photographie champ lumineux. Par exemple, les 20 000 microlentilles dans ses R11 ne sont pas identiques et trois

focales différentes sont juxtaposées. Cette conception sacrifie quelque peu la résolution latérale mais offre une profondeur de champ plus grande jusqu'à six fois ce que vous obtiendriez avec un appareil photo classique en utilisant le même objectif principal. C'est, par exemple, utile pour l'inspection optique des composants en macrophotographie, et améliore la netteté et le calcul de vues stéréoscopiques. Cette société couvre avec cette technique des champs d'applications très variés allant du contrôle de la qualité optique, de la numérisation 3D, la détection de contours jusqu'à la surveillance de sécurité en passant bien entendu par la modification du plan focal en photographie et en cinéma ou au dispositif de capteur d'entrée 3D pour les consoles de jeux.

N'est-ce pas trop compliqué à mettre en œuvre ?

Si nous voulons prédire la mise en œuvre de cette technicité dans le domaine cinématographique on peut envisager qu'elle prendra sa place dans le domaine des outils pour effets spéciaux puisqu'à un certain degré elle permet une meilleure intégration artistique dans des plans composites. Lors de tournage traditionnel, une autre technique plus simple pourrait être utilisée ; elle est connue sous le nom d'objectif à ouverture "codée", Coded Aperture en anglais. Celle-ci consiste à introduire dans l'objectif un motif géométrique. Celui-ci permet d'obtenir un critère pour discriminer l'éloignement dans la profondeur. Si on arrive à enregistrer l'image donnée par l'objectif et la cartographie de l'étalement en profondeur

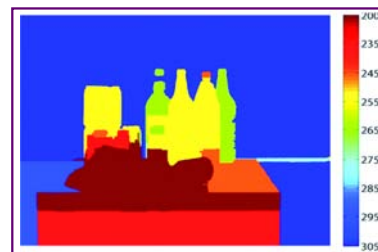


Ouverture codée

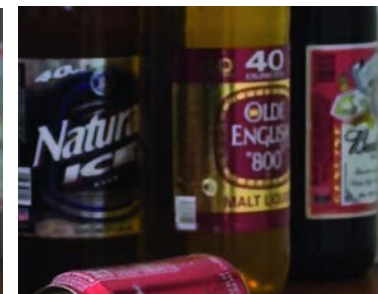
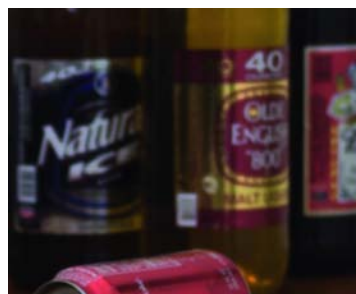
des objets issus de l'introduction du motif géométrique, on peut en postproduction générer des images aux rendus de profondeur de champs différentes. Les photos ci-contre illustrent à l'évidence le concept développé en 2007 au Siggraph.



Image capturée



Profondeur estimée



Effet de zoom sur image recalculée en changeant la mise au point : appréciez la netteté !

Pour le grand public comme pour les professionnels, ces recherches et leur début d'application, peuvent faire évoluer notre relation aux images en mouvements ou pas. Elles proposent un changement fondamental dans la façon dont les gens pensent l'acte créatif de prendre une photo. Alors ?

*Dominique Bloch, membre du Bureau et
du Département Production
Réalisation de la CST
© Photos : DR*

Cet article s'inspire librement de l'article de Mark Harris consultable sur le site spectrum.ieee.org et des textes et exemples parus sur les sites des sociétés citées.

Vous avez dit libre-échange, comme c'est étrange...

À l'approche de la réouverture de négociation commerciale entre l'Europe et les États-Unis, les positions de chacun s'affinent, s'enveniment même. Entre des articles, les pétitions et les communiqués de presse, il y a un foisonnement d'information. Acteurs publics et privés tiennent à faire savoir haut et fort et à juste titre leurs engagements à l'exception culturelle. Le CNC ne ménage ni ses efforts ni sa communication ainsi que le Ministère de la Culture.

Vous retrouverez une sélection et une mise en perspectives de certains de ces apports dans ce petit dossier. Dans la rubrique rétro-viseur, des historiques sur la MPAA et la TSA peuvent vous être d'intérêt également.

Dossier compilé et traduit librement par Dominique Bloch

*Larges extraits de l'intervention de Pascal Rogard lors de la conférence internationale tenue le lundi 20 mai à Cannes **"Renforcer l'exception culturelle dans l'Europe de demain"** en présence de Mme Aurélie Filippetti, Chris Dodd CEO MPAA et de bien d'autres dont Éric Garandeau.*

Avec un certain franc parlé dont il est coutumier, Pascal Rogard - Directeur Général de la SACD - a dressé les enjeux des prochaines négociations commerciales fustigeant le commissaire européen Karel de Gucht et le président Barosso, sans ménager non plus nos amis américains de la MPAA. Depuis vingt-cinq ans les USA parle de libre-échange et l'Europe de partenariat. Ce qui se passe c'est que l'Europe va mal à cause du nombre de chômeurs, que par le refus même de l'idée d'Europe par les citoyens il est né dans les cerveaux de certaines personnes de la Commission Européenne, qu'on pouvait arrimer la croissance en Europe à celle des États-Unis. En développant l'échange on développerait les emplois en Europe...et de l'autre côté il y a un immense marché en train d'émerger ; Le marché chinois. Un marché convoité par tous, très peu libéralisé même si la Chine a adhéré à l'OMC. L'idée de base de l'accord c'est un billard à trois bandes : faire un accord avec des normes de libéralisation élevées entre l'Europe et les USA pour ensuite l'imposer aux chinois.

Monsieur Dodd a un œil très fort sur la Chine et cette dernière ne respecte pas beaucoup les normes de propriétés intellectuelles. Alors ce qui s'est passé... c'est que la Commission a voulu séduire les États-Unis pour qu'ils s'engagent dans ce partenariat - car les américains sont particulièrement protectionnistes au niveau fédéral et au niveau des fédérés - pour séduire Obama il fallait... Il fallait faire un numéro de striptease, il

fallait se déshabiller. On a commencé avec l'agriculture et les OGM, on entrevoit des engagements sur les industries de défense et avec le secteur très important pour les USA que sont les industries audiovisuelles. C'est une de leur plus forte industrie d'exportation, et que derrière Monsieur Dodd il y a des gens encore plus puissants que lui ; ce sont ceux qui représentent internet et qui ont pris l'habitude de n'avoir aucune règle en Europe, l'habitude de s'installer là où on ne paye pas d'impôts et d'entasser des milliards et des milliards de dollars aux Bermudes, aux îles vierges ou caïmans, volant les fiscs nationaux et augmentant les déficits que doivent payer les citoyens.

Pascal Rogard remet en mémoire le temps des négociations du Gatt de 1993, certes le commissaire de l'époque était sans doute aussi libéral que Karel de Gucht face à Jack Valenti, mais le Président de la commission de l'époque ; Jacques Delors a été un ardent défenseur de la notion d'exception culturelle. De plus, il s'inquiète du peu de pérennité des négociateurs.

Vous avez une commission qui va expirer en septembre 2014 et un commissaire de Gucht dont les américains savent qu'il n'est pas capable de livrer (un compromis) puisqu'il a négocié avec les américains et les autres pays en voie de développement, un accord anti-contrefaçon l'ACTA et que cet accord a été rejeté par le parlement européen. La confiance que les américains ont dans la capacité à livrer quelque chose de sérieux de la part négociateur de la commission finissante est faible... et donc pour qu'Obama annonce dans son discours de l'état de l'Union - devant le sénat américain, qui contrôle ces négociations - il fallait sérieusement prendre des engagements et ce qu'on vit maintenant c'est que Monsieur Barosso est prisonnier des engagements qu'il a pris pour que la négociation s'engage. Alors qu'est ce qui va se passer ? J'espère que le parlement Européen émettra un avis négatif sur l'inclusion de l'exception culturelle, j'espère ensuite que la France, soit réunira une minorité de blocage, soit utilisera son droit de veto car je considère que le traité prévoit qu'en cas d'atteinte à la diversité culturelle il faut la règle de l'unanimité et ces négociations sont effectivement extrêmement dangereuses. Alors Monsieur Dodd va certainement faire un numéro très gentil, dire qu'il ne demande rien. Je conseil à tout le monde d'aller sur le site de la MPAA où ils trouveront un document à la signature de Dodd et à destination du Ministre en charge du commerce aux USA.

Dans les 79 pages du rapport on trouve, pays par pays, les manquements de ceux-ci aux doctrines du libre-échange dans le cadre des médias, du cinéma et de la

propriété intellectuelle. S'agissant de la France, si on suit les recommandations de la MPAA, la chronologie des médias, le CNC, les quotas en Télévision, tout cela sera à balayer... puis il poursuit. Moi je dis que le discours de la commission est d'une hypocrisie totale. « *Nous préserverons l'exception culturelle mais nous maintenons l'audiovisuel et la culture dans la négociation.* » Il faudra m'expliquer comment on protège en négociant ? Ce discours est intenable ! Lorsque de Gucht a reçu la pétition des cinéastes, il a été interpellé vigoureusement par la délégation et a dit « *Donnez-moi des intérêts offensifs, dites-moi ce que je peux obtenir de M.Dodd aux États-Unis.* » Il n'y a rien à obtenir car les américains ont entièrement libéralisé l'audiovisuel dans les accords du Gatt et que la seule règle protectionniste aux USA empêche un non-américain de détenir plus de 20% des médias, plus de 20% d'une chaîne de télévision ou de radio et c'est pour cela que M.Murdoch est américain, il a la double nationalité ! C'est assez simple à comprendre ! Ce que je trouve dramatique dans cette affaire, j'y reviens, c'est que l'image de l'Europe chez les citoyens est en train de s'effondrer, on est en train de ne faire que l'Europe des marchés. On a un responsable de la commission qui a vendu au monde entier l'idée de la diversité culturelle, c'est-à-dire l'idée qu'on ne négocie pas les questions culturelles avec les questions commerciales. Plus de 130 pays ont ratifié la convention sur la diversité culturelle et l'Europe donne au monde l'image du mensonge et de l'hypocrisie, c'est incroyable ! Dernière chose c'est que s'il y a dans les négociations une catastrophe c'est sans retour. À la différence des changements d'hommes lors d'élections qui peuvent amener à des changements de politique, là, s'il y a un engagement de libération, c'est sans retour. Dans les accords internationaux, on ne reviendra pas dessus, ce sera la rivière sans retour et comme je dis souvent sans Marilyn Monroe.

Une semaine plus tard, dans son blog sur le site de la SACD, Pascal Rogard pouvait se féliciter d'avoir été entendu par le Parlement Européen C'est une sévère rebuffade que le Parlement Européen a infligé à José Manuel Barroso et Karel de Gucht en adoptant à une très forte majorité l'amendement d'Henri Weber excluant l'audiovisuel du périmètre de la future négociation d'un accord de libre-échange entre l'Union européenne et les USA . Le commissaire au commerce qui avait déjà été renvoyé dans ses buts lorsqu'il avait voulu faire adopter le traité ACTA négocié secrètement n'a pas réussi à convaincre les parlementaires qu'il était nécessaire pour discuter avec les américains de renier tous les engagements de l'Europe en faveur de l'exception culturelle. Même si juridiquement il n'est pas contraignant, le vote du Parlement devrait politiquement renforcer la position des États qui refusent l'Europe du renoncement proposé par José Manuel Barroso dont il se murmure qu'il serait

en quête d'un soutien américain pour de nouvelles fonctions internationales après l'expiration de son mandat en Octobre 2014.

Le festival international du film de Cannes qui s'est clôturé par la palme d'or attribué à un film miraculeux suscitant l'enthousiasme des habitués de la croisette *La vie d'Adèle* d'Abdellatif Kechiche a aussi été une caisse de résonance pour le combat des cinéastes en faveur de la diversité culturelle. Un combat qui fait l'unanimité des créateurs européens et recueille aussi le soutien de personnalités américaines comme le producteur et distributeur Harvey Weinstein ainsi que le grand réalisateur Steven Spielberg affirmant lors de l'annonce du palmarès que « *l'exception culturelle est le meilleur moyen de préserver la diversité du cinéma.* »

Extrait du Blog de Pascal Rogard "Un vote d'exception 27 Mai"

Si vous n'êtes toujours pas convaincu de la véracité de certains propos concernant la puissance de la MPAA prenez le temps de lire ces extraits d'un article du New-York Times en date du 1 mars 2011, paru lors de la nomination du sénateur Chris Dodd à la tête de l'association. Vous apprécierez qu'il est nommé après un relatif passage à vide de celle-ci, suite aux 32 ans de règne de Jack Valenti parti en 2004.

La MPAA a un nouveau chef, l'ex-sénateur démocrate du Connecticut par Brooks Barnes et Michael Creply

Christopher J. Dodd a été nommé "haut lobbyiste d'Hollywood", un geste qui pourrait dans un premier temps s'avérer délicat en raison des restrictions de lobbying d'une durée de deux ans pour les anciens membres du congrès... La MPAA compte sur l'ex-sénateur pour redynamiser l'influence de l'association. Sur la base d'un salaire annuel de 1,5 million de dollar, Monsieur Dodd devra défendre avec succès auprès des autorités fédérales à Washington, les positions de l'association sur la lutte contre la piraterie internationale ainsi que la levée des limitations par application de quotas à la distribution des films occidentaux en Chine (et donc avant tout Hollywoodien) ndlr. Lors de la direction de son prédécesseur Dan Glicksman, la MPAA a subi des restrictions budgétaires et a perdu de l'influence face à la Silicon Valley.

Six studios forment l'association : Paramount Pictures, Sony Pictures Entertainment, 20th Century Fox, Universal Pictures, Walt Disney Studios et Warner Brothers. L'expérience acquise par Monsieur Dodd qui a présidé le comité national du parti démocrate est apparue utile aux chefs de studios qui l'ont recruté. Prendre la tête de la MPAA consiste à obtenir un consensus entre les 6 majors, dont les chefs peuvent être indécis et dont les priorités de chacune ne sont pas forcément identiques.

Enfin pour clore ces éléments de réflexion sur la réalité économique du cinéma, ce cinéma à la fois Art et

Industrie, j'emprunte à un chroniqueur US un article paru en 2005. Je m'étais souvent demandé pourquoi en France on parle d'entrée salle et pourquoi aux USA on parle de recettes faites par... Dans cet article qui a pour titre "Oublié le Box Office", Edward Jay Epstein répond à mon interrogation et montre comment l'argent remonte de l'exploitation-salle vers les producteurs et ce circuit à rebours n'est pas sans contenir un peu d'acidité et d'humour ! Bien sûr, dans une exploitation numérique, certains chiffres ne sont plus d'actualité, mais le fond demeure.

Pour commencer, les chiffres de recettes publiés le dimanche ne sont pas ceux des ventes réelles de billets, mais des «projections» fournies par Nielsen EDI. Le box-office du dimanche soir ne peut pas être compté afin de respecter les délais d'impressions des journaux du matin. À son crédit, Variety corrige cette estimation. Pourtant, même les vrais chiffres laissent intacts quatre confusions au sujet de qui gagne quoi.

Tout d'abord, les "recettes" ne sont pas celles des studios, mais bien celles des salles de cinéma. Les salles de cinéma gardent un pourcentage qui peut s'élever à plus de 50% du total. Considérons, par exemple, *Gone in 60 Seconds* avec Nicolas Cage et Angelina Jolie, produit par Touchstone, qui a récolté 242 millions de dollars brut au box-office. De cette impressionnante somme, les exploitants ont conservé 129,8 millions de dollars et versé le solde à la branche distribution de Disney, Buena Vista. Après avoir payé ses cotisations obligatoires à la MPAA, Buena Vista a disposé de 101,6 millions de dollars. De ce montant, il a remboursé les frais de commercialisation qui avaient été de 13 millions pour le tirage des 1 000 copies de sortie, 10,2 millions pour l'assurance, les taxes locales, les dédouanements et autres frais de logistique et 67,4 millions pour la publicité. Du presque un quart de milliard de dollars "brut" il ne lui restait qu'un maigre 11 millions de dollars. Et ce chiffre ne tient pas compte des 103,3 millions de dollars que Disney avait payé pour faire le film en premier lieu.

Deuxièmement, les résultats du box-office ne reflètent ni l'attrait réels pour les films, ni leur qualité, mais le nombre d'écrans sur lesquels ils sont joués et l'efficacité de la commercialisation qui a poussé un public à aller dans les salles. Si un film est distribué sur 30 écrans, comme *Sideways* ou *Million Dollar Baby*, il n'y a évidemment aucune possibilité d'atteindre les résultats d'une sortie film sur 3 000 écrans. Alors comment s'y prennent les studios pour motiver des millions de spectateurs à se rendre dans 3 000 salles sur un week-end pour voir le lancement d'un film que personne n'a encore vu ou recommandé ? Avec une campagne publicitaire (réussie !).

Les Studios dépensent entre 20 et 40 millions de dollars pour des publicités télévisées. Leurs études de marché montrent que ces écrans publicitaires doivent cibler un public adolescent avide. C'est crucial pour eux. Pour y

arriver, ils visent à toucher chaque jeune spectateur de cinq à huit bandes annonces dans les deux semaines avant le lancement du film. Les studios dépensent également beaucoup d'argent à tester les B-A sur des groupes de discussion, dont certains sont câblés pour mesurer leurs réactions non verbales. Si les B-A ne parviennent pas à déclencher le bon niveau de stimuli, on accompagnera la sortie du film d'une pré-campagne média volontairement dithyrambique.

Troisièmement, les "recettes du premier week-end" portent à confondre l'achat d'une audience avec la réalisation de bénéfice. Le coût des copies et publicité pour le lancement d'un film de studio en Amérique en 2003 s'élève, en moyenne, à 39 millions de dollars. C'est 18,4 millions de dollars de plus par film que le studio doit récupérer sur les recettes du box-office. Ce n'est pas garantie, loin s'en faut !

Le repère argent fixé uniquement sur "les recettes box-office" masque plus ou moins bien les revenus beaucoup plus lucratifs du divertissement "cinéma à domicile". La vente mondiale du cinéma à domicile sous toute forme et support est le vrai centre de profit du Nouvel Hollywood. Les six grands studios déversent goulument "les recettes box-office" aux médias, mais ils dissimulent savamment les autres composantes de leurs sources de revenus. Il ne serait pas souhaitable que des agents, des étoiles, et des écrivains puissent mieux tirer profit d'un film.

Cependant chacun des grands studios fournit les chiffres réels à la MPAA, y compris une ventilation détaillée de l'argent qu'ils reçoivent, pays par pays, des salles de cinéma, home vidéo, réseau de télévision, télévision locale, télévision payante, et pay-per-view. Toute cette véritable collecte comptable est distribuée secrètement parmi les six studios comme All Media Report des revenus. Ces chiffres sont éloquentes. Les ventes de billets d'exploitation fournissaient 100% du chiffre d'affaire des studios en 1948. En 2003, ils représentaient moins de 20%. Au lieu de cela, Home Entertainment a fourni 82% des revenus en 2003.

Cette réalité de répartition du chiffre d'affaire a transformé la façon dont Hollywood fonctionne. Les sorties-salles aujourd'hui servent essentiellement de lancement aux plates-formes de vidéos, de DVD, de télévision, de réseau, Pay TV, jeux et une foule d'autres produits. Même ainsi, les totaux du box-office sont en train de perdre de leur influence traditionnelle. Jusqu'à il y a quelques années, les résultats du box-office américain ont en grande partie alimenté les marchés secondaires, en particulier la vidéo. Si un film avait obtenu un énorme succès, les chaînes de vidéo auraient commandé 200 000 exemplaires ou plus (à 60 \$ ou plus) pour la location. Mais cette formule d'achat a pris fin lorsque les consommateurs ont commencé à acheter des DVD en grande distribution. En 2004, WalMart a représenté plus d'un tiers du chiffre d'affaires des studios en vidéo et DVD.

La MPAA (fruit d'une loi d'exception aux USA et la TSA en France symbole de la politique cinématographique)

À la faveur de la Première Guerre mondiale et de la chute de la production européenne en décaoulant, Hollywood a commencé à exporter en masse ses films. Dans les années 20, William Hays, premier directeur de la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA fondée en 1922 et qui succède à la Motion Picture Producers Association), a mené une politique commerciale volontariste auprès des pays européens qui songeaient alors à adopter des restrictions à l'importation. De nos jours, la MPAA, créée au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et relayée par la Motion Picture Export Association (MPEA), n'a jamais cessé de considérer le monde comme un marché intérieur pour les films hollywoodiens des majors. À partir de ses quartiers généraux de Los Angeles, elle dirige un réseau planétaire de bureaux pour promouvoir l'exportation du cinéma américain.

Si les taux de pénétration du cinéma international aux États-Unis sont très faibles (de l'ordre de 5 %, 1 à 2 % pour les films en langue étrangère), c'est que, mis à part l'Inde, c'est le seul pays au monde dont la production soit suffisamment importante pour répondre entièrement à la demande intérieure et qui dispose en plus d'un marché anglophone important. Dans la résistance aux accords Blum – Byrnes de 1946, les acteurs privés et étatiques du cinéma français ont très rapidement mis en place une aide pour contenir ce désir hégémonique d'Hollywood : la notion du compte de soutien tout aussi connu sous le sigle TSA, taxe spéciale additionnelle. À l'heure de nouvelles négociations commerciales, un résumé historique n'est pas inutile.

Un peu d'histoire de la MPAA

Au début du siècle les firmes américaines du secteur se sont d'abord organisées pour empêcher la concurrence étrangère sur leur territoire national. La constitution de la MPCC en 1908 entraîna l'adoption d'un sceau délivré aux films par une commission de censure qui jugeait systématiquement les films européens immoraux, lesquels étaient en conséquence refusés par les exploitants. Mais après la Première Guerre mondiale, l'expansion mondiale prend le relais des priorités des distributeurs sur la protection.

L'acte fondateur

Pour favoriser leurs exportations, ils obtiennent en 1918 une loi d'exception, le Webb-Pomerene Act, qui les dispense de se soumettre aux lois antitrust américaines sur les marchés étrangers, sous réserve de ne pas se nuire entre membres. Loi Anti trust à l'intérieur des USA et du Canada, mais positionnement impérialiste partout ailleurs ! Depuis, avec l'aide du gouvernement américain,

ils ont réussi à s'installer durablement sur les marchés étrangers, fonctionnant comme un cartel et unis dans leur lobbying politique et commercial. Ainsi, l'aide à la reconstruction économique européenne dans l'après-guerre avec le plan Marshall fut conditionnée, entre autres, par l'ouverture des salles de cinéma du vieux continent aux films américains : les accords Blum-Byrnes.

Les accords Blum-Byrnes



Au cours du premier semestre de l'année 1946 la France et les États-Unis négocient sur l'ensemble de leurs relations commerciales, et un accord est signé à Washington le 28 mai par James Byrnes, secrétaire d'État américain, et Léon Blum, ambassadeur

extraordinaire pour le Gouvernement provisoire. Dans cet accord le cinéma fait l'objet d'un traitement à part : on y prévoit de réserver dans toutes les salles françaises seize semaines par an (quatre par trimestre) pour les films français, les autres semaines, soit 36, étant libres et ouvertes à la concurrence pour les films français et étrangers. Si l'accord est ratifié par les députés à l'unanimité le 1^{er} août, il est violemment dénoncé par les professionnels et le PCF après le départ des ministres communistes du gouvernement en mai 1947. Maurice Thorez dénonce « le film américain qui envahit nos écrans grâce à Léon Blum. Il empoisonne littéralement l'âme de nos enfants, de nos jeunes gens, de nos jeunes filles, dont on veut faire des esclaves dociles des milliardaires américains ». Face à des manifestations et à la mobilisation de la profession est signé un nouvel accord en

septembre 1948, portant le quota d'exploitation des films français de 4 à 5 semaines par trimestre, et prévoyant un contingentement de 121 films américains doublés par an. Le même mois est votée la première loi d'aide instituant le compte de soutien au travers de la perception sur chaque billet de la TSA.

Les exemples de la Corée du Sud et du Canada

Un autre exemple éclairant la capacité stratégique de la MPAA est celui de la relation avec la Corée du Sud. Des quotas d'exploitations furent autorisés pour 20 ans entre 1987 et 2007 qui limitaient l'exploitation des productions hollywoodiennes à ne pas dépasser les 50% de part de marché. Force est de constater que cela a réellement permis l'essor du cinéma coréen et en même temps depuis la levée de ses quotas, de voir la barre des 50 % largement franchi par les productions Blockbusteriennes US.



Jack Valenti, ancien président de Motion Picture Association of America

Le Canada, cinématographiquement libre n'est sans doute pas pour demain ; la ministre canadienne des Communications, Flora MacDonald, a voulu imposer en 1987 une politique de contenu canadien qui visait à obtenir que 15% des films projetés au Canada soient canadiens, elle du faire face à un tel lobbying de la MPAA que son projet de loi

fut abandonné ! Dans les chiffres de recettes US, le Canada est considéré comme "domestique", c'est-à-dire comme faisant partie du territoire intérieur US.

A l'aube des nouvelles négociations, la stratégie de la MPAA est toujours active

De nos jours, le cinéma américain accapare 90 % des recettes cinématographiques mondiales avec seulement 15 % des films produits dans le monde. Comme le soulignait Jack Valenti, resté 32 ans à la tête de l'association-cartel des majors, dans une déclaration au Congrès le 23 avril 2002 : « *L'industrie du cinéma est la seule aux États-Unis qui bénéficie d'un surplus de sa balance commerciale dans tous et chacun des autres pays du monde* ». Et l'industrie du cinéma et de ses dérivés est la seconde en importance pour l'exportation après l'aéronautique. Les tentatives de protection des autres pays, dont l'exception culturelle, sont donc sans cesse combattues dans toutes les négociations internationales sur le commerce à l'OMC ou à l'OCDE. Si Jack Valenti a échoué à celles du GATT de 1993 devant la résistance de l'Union européenne et de la France qui ont obtenu que les produits audiovisuels soient exemptés des lois du libre-échange, l'objectif "Valenti" reste toujours présent : « *Veiller à ce que les*

films, les programmes de télévision et les cassettes vidéo de films américains puissent circuler librement et sans entraves à travers le monde sur des marchés ouverts à la compétition ». Les majors ont ainsi mis au point avec Washington, la US Global Audiovisual Strategy, visant notamment à lutter contre les quotas imposés à l'étranger aux films

américains et à favoriser la déréglementation en ce qui concerne les investissements étrangers. L'objectif est d'obtenir un traitement national pour leurs investissements, surtout en Europe. La MPAA et d'autres associations se sont regroupées au sein de la Entertainment Industry Coalition for Free Trade (EIC), qui a pour objectif : « *Le but de la coalition est de sensibiliser les acteurs politiques à l'importance de la liberté de commerce pour l'économie américaine, en faveur des effets positifs du commerce international pour la communauté des travailleurs des industries de divertissement, et du rôle des négociations de libre-échange pour protéger efficacement et améliorer le respect de la propriété intellectuelle et l'accès de nos produits et services sur les marchés étrangers* ».

Avec les négociations et, quoi que dise le nouveau responsable de la MPAA, le sénateur Dood, on ne voit pas pourquoi cette bataille US au long cours ne serait plus d'actualité !

De la TSA à l'exception culturelle cinématographique

(à partir d'un article de la lettre 38 du CNC/octobre 2006)

Historiquement cette taxe est aux origines du régime français d'aide au cinéma, politiquement elle fait figure de symbole de l'exception culturelle française. Cette aura, elle la tient en grande partie des circonstances de sa création.

C'est à la Libération qu'est institué, parallèlement à une augmentation du prix des places, un prélèvement de 7 % sur les recettes au profit d'un fonds de soutien à la production mais ce dispositif est supprimé dès le début de l'année 1946. L'idée renaît pourtant, dès l'année suivante, dans le cadre des réflexions d'une commission d'étude sur le cinéma français

présidée par Wilfrid Baumgartner, alors directeur du Crédit National.

Le détonateur : les accords Blum-Byrnes

En 1947 le cinéma français est en crise : l'outil industriel et les salles n'ont pas été modernisés, la production nationale est au plus bas tandis que les films américains bénéficient à plein des effets des accords Blum-Byrnes de 1946.

C'est donc dans un contexte économique et politique particulièrement tendu que naît la TSA et le régime d'aide qu'elle finance.

À ce titre, elle reste le symbole d'une politique cinématographique volontariste.

À sa création la TSA a été conçue comme une taxe "exceptionnelle" alimentant des régimes d'aides en principe limités dans le temps. C'est ainsi que la première TSA instituée par la loi d'aide temporaire à l'industrie cinématographique de 1948 l'est pour une durée de cinq ans. Une nouvelle TSA prend le relais dans le cadre de la loi de 1953 créant le fonds de développement de l'industrie cinématographique.

Instituée pour une durée de 4 ans, cette taxe sera prorogée avant qu'un nouveau dispositif ne vienne s'y substituer à compter du 1^{er} janvier 1960. À la différence des régimes antérieurs, la création du compte de soutien financier à compter de cette date ne conduira pas formellement à la création d'une nouvelle TSA mais à son maintien en vigueur et à son aménagement.

Les évolutions de la TSA

Sous l'acronyme TSA se cachent trois mots dont le sens a fortement évolué. À l'origine la TSA consiste, au moyen de procédés de puissance publique, à "détourner" une part de la recette de son circuit normal, à la faire bénéficier d'une ristourne

fiscale et à en réinjecter le produit en faveur de l'industrie cinématographique nationale.

La première évolution va porter sur sa nature en tant que prélèvement obligatoire : après avoir été par afiscale, son produit étant alors directement affecté au CNC, la TSA est devenue fiscale à partir de 1960 et alimente un compte spécial du Trésor. Originellement qualifiée de "spéciale" en ce sens qu'elle recevait une affectation déterminée dans un but d'ordre économique et culturel particulier, la TSA a conservé cette caractéristique essentielle mais le mot lui-même est un héritage du passé appelé à disparaître du langage juridique.

En revanche, la TSA a cessé d'être effectivement "additionnelle" depuis le milieu des années 80 bien que l'expression subsiste encore.

Durant près de 40 ans, la taxe s'est ajoutée au prix normal du billet payé par le spectateur, son montant faisant l'objet d'une défiscalisation et ce dans un contexte général de prix encadrés. Sa mise en conformité avec les exigences communautaires conduira à en édulcorer les spécificités pour en faire une taxe désormais « incluse » dans le prix des places et "fiscalisée". Tout au long de son histoire la TSA s'est complexifiée, notamment quant à son barème, en même temps qu'elle est mise au service des grandes évolutions du régime d'aide au cinéma. La mise en place

du nouveau régime de soutien financier en 1959, la réintégration de l'exploitation cinématographique dans ce régime en 1967 ou l'ouverture de celui-ci à l'art et essai en 1979 en sont quelques exemples.

Par ailleurs la taxe va, à diverses reprises, être mise au service d'objectifs économiques ou culturels déterminés : que l'on songe aux exonérations dont bénéficient les exploitants des départements d'Outre-Mer depuis 1963, les petites exploitations depuis 1969 ou, au contraire, à la taxe majorée qui depuis 1976 pèse sur les séances où sont représentés des films à caractère pornographique ou d'incitation à la violence.

En 2006, 60 ans après la création du CNC, la TSA est à un tournant de son histoire en même temps qu'elle s'apprête incidemment à retrouver son passé. Elle va quitter le Code général des impôts pour retrouver la place qu'elle occupait dans le Code de l'industrie cinématographique de 1956 et va resserrer ses liens avec le Centre pour retrouver en partie ceux qu'elle a entretenus avec lui de 1948 à 1959.

Qu'en sera-t-il en 2014 ? À suivre bien évidemment !

Dominique Bloch, membre du bureau et du Département Production-Réalisation de la CST

© Photos : DR



Entretien avec Renato Berta

DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE

Renato Berta est l'auteur de la photo de nombreux films. Il a travaillé avec Louis Malle (César de la photo pour *Au revoir les enfants*), Alain Resnais (*Smoking no smoking*, *On connaît la chanson*), Manoel de Oliveira (*Le miroir magique*) Claude Chabrol (*Merci pour le chocolat*) et bien d'autres...

« Je crois que mon premier vrai contact avec les supports disons "électroniques" (le numérique n'existait pas encore à l'époque), dit Renato, c'était en 1993 il y a 20 ans déjà ! J'avais tourné en vidéo La mort de Molière avec Bob Wilson et je me souviens aussi d'une discussion que j'avais eu dans les mêmes dates avec des camarades, chefs opérateurs et réalisateurs ; on était aux Rencontres de Brest et on visionnait des images que j'avais filmées (maintenant on dirait "captées") avec une Handycam de Sony. Je leur disais : regardez bien ces images parce que de mon point de vue, le cinéma va aller par-là. Et ils ont tous éclaté de rire. T'es fou !

Le cinéma – en France du moins – a plutôt tendance à être très conservateur. On avait des beaux outils ici pour tourner nos films, des outils inventés par des français : Cremer, Debrie, Kinoptic, Coutant... et puis on a laissé démolir tout cela sans réagir...

J'ai participé à la fondation de l'AFC. On était tous guidés par ce que les directeurs photo ont en commun. Le support, le 35 bien sûr... mais moi ça me laissait insatisfait, j'aurais préféré tout laisser ouvert, je ne voulais pas qu'on se "formate" dès le départ. Les images c'était plus vaste déjà pour moi, à commencer par le super 8 par exemple, pourquoi exclure d'emblée le super 8 ? Ça me paraissait absurde de vouloir définir notre profession par rapport à un support. Un support... n'est jamais qu'un support. La vidéo avançait et je trouvais complètement naïf de penser que le numérique ne déboucherait pas sur un support d'une qualité, capable de nous convaincre ! »

Je lui dis qu'à ce niveau l'histoire de la vidéo traditionnelle, "analogique", avait bien brouillé les pistes puisqu'elle s'était confinée au petit écran ; raison pour laquelle le numérique lors de son apparition n'avait pas été pris au sérieux comme capable de supplanter à terme la pellicule. Sans oublier non plus les campagnes exagérées des fabricants de matériel qui, pendant dix ans ont envahi le marché avec des caméras et des appareils de projection dont les premiers résultats étaient, on s'en souvient tous, peu concluants...



« En marge de ces querelles reprend Renato, il ne faut pas oublier par exemple que la guerre au Vietnam s'est arrêtée grâce à la caméra vidéo embarquée. On oublie cela dans la transformation de l'image qu'on vient de vivre. »

Renato se réfère à toutes les images remontées des zones de front avec les premiers caméscopes qui ont bouleversé l'Amérique et qui relayées par la presse ont entraîné le retrait général des troupes US.

« Soudain les américains voyaient la guerre chez eux en direct sur leurs écrans. C'était la première fois. Il y a eu un avant et un après à propos de ce choc. Et je trouve qu'il n'y a jamais eu une vraie réflexion à propos de l'image. Ça me surprend. Chacun vient prendre là-dedans comme dans un potager et à la fin il n'y a plus rien qui pousse. Alors, pour revenir au numérique – en dehors des expériences avec Godard ou d'images faites comme ça à droite ou à gauche – mon premier vrai contact pour un long métrage, je l'ai eu en Italie avec un film de Mario Martone *Noi credevamo* en 2010. J'ai tourné ce film avec une Red One. »



Renato Berta

Renato a reçu en 2011 le prix David Donatello pour ce film.

« Malgré tous les défauts de cette caméra ça m'a beaucoup intéressé. On avait vu pendant la préparation qu'il fallait franchir le cap et oublier la pellicule pour "filmer" cette histoire ; pas pour la sensibilité du capteur mais pour fixer les noirs. Comme nous tous j'avais passé toute ma vie jusque-là à essayer d'avoir des beaux noirs ; c'était très difficile avec la pellicule et là, je les avais ; et j'en avais vraiment besoin pour les intérieurs sombres des prisons.

Pour y parvenir, dans les années 70 on faisait un truc très compliqué et même risqué. On flashait la pellicule négative avant de tourner sur le plateau. Evidemment, il

ne fallait pas se tromper en la rechargeant après... On prenait des repères, on mettait une croix... Comme cela on rallongeait la courbe et on amplifiait la gamme des noirs et des gris. Avec le numérique, on a plus ces problèmes. Mais ce qui est horrible c'est qu'en même temps on ne nous laisse plus d'alternative. Les labos ferment parce que "l'argent" en a décidé à notre place. Pourquoi ?

Il est clair que c'est le reproche grave qui est le plus unanime. On sent bien par rapport aux dernières accélérations du numérique qui bientôt aura couvert 100% du parc des salles en France et 90% des tournages, que pour les laboratoires photochimiques qui sont encore ouverts, il ne reste plus que du sursis. Personne n'avait pensé à un final aussi abrupt pour la pellicule.

Même si la couleur a envahi nos écrans depuis longtemps, le noir et blanc, lui, continuera d'exister et pour trouver un équivalent à cette révolution c'est au moment où le cinéma muet est devenu sonore qu'il faut remonter ; il y a presque un siècle ! Car il ne restera peut-être plus bientôt que le patrimoine non numérisé pour témoigner de la pellicule.

Maintenant une technologie en efface une autre, dit Renato ; ce n'est plus par rapport à un besoin que cela a lieu, et rien non plus n'est expérimenté au préalable comme avant. C'est nous, sur le terrain. Nous sommes tous des cobayes parce qu'il y a quelqu'un dans un bureau qui a décidé pour nous et qu'on doit lui faire confiance. Il représente la finance.

Il faut voir ce qui se passe chez Renault avec ces raisonnements : ça donne même des voitures qui ne se vendent plus...

Les gens en France ne réagissent pas assez, ils ont un tel amour du passé, de ce qui a existé, de comment ils ont vécu ; c'est inimaginable ! C'est le seul pays où on assiste à tellement de suicides dans les usines !

Ce conservatisme français choque beaucoup Renato qui revient sur l'impact produit par l'image enregistrée et projetée et qui refuse de s'arrêter ou de se limiter à sa nature, à ses molécules, à ses grains.

Avec Renato on est presque déjà dans le "post" numérique. On oublie la façon dont le processus a eu lieu, on réfléchit intensément sur la nature de l'image et on se livre déjà à un premier état des lieux après les multiples années de tâtonnements et d'expériences plus ou moins acceptables qu'on vient de vivre.

À Cannes, cette année, on sentait bien qu'on était tous entrés déjà, bien malgré nous, dans une gestion normalisée de la projection numérique et de ses nouveaux avatars : multiplicité des supports, des formats et des normes de projection, arrivée super-tardive des éléments, etc...

Parallèlement, à Cannes-Classique étaient présentés des films du patrimoine restaurés devant des salles combles et en présence de nombreux jeunes venus des collèges de la région. »

On a pu voir, revoir ou découvrir ainsi – entre autres – le merveilleux *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais, photographié par Sacha Vierny et Michio Takahashi et restauré en numérique sous le contrôle de Renato Berta.

« Ma première expérience avec la restauration, dit Renato, c'était avec Il bacio di Tosca de Daniel Schmid tourné en 1984 et en 16 mm. On a fait le travail à Bologne et j'ai pu apprécier le sérieux et la compétence de l'équipe qui travaille là-bas et qui n'est absolument pas dogmatique, ce qui est très important dans l'exécution de ce type de travail. »

« Car ce n'est pas simple ajoute-t-il, surtout si celui à qui on confie la restauration ne connaît pas l'histoire ou ceux qui l'avaient conçue lors du tournage. Tu vois des trucs vraiment étranges : j'ai vu un film où il y avait pas mal de nuits américaines, et à la restauration ils avaient tout tiré "jour". Incroyable !

Dans ce travail, je dois faire attention à ne pas me laisser piéger par le fait "d'améliorer les choses". Je dois respecter « l'ontologie de l'image ». Et pourtant j'ai corrigé certains trucs dans Hiroshima ; Emmanuelle Riva quitte sa maison de nuit à bicyclette, par exemple, il y avait un léger voile, une variation de densité comme cela pouvait arriver avec la pellicule. On l'a gommé un peu. Mais même cela je ne trouvais pas que c'était complètement juste. C'est une discussion importante que j'ai eu aussi avec Pierre Lhomme.

Dans notre travail d'opérateur, ne pas s'arrêter est facile et avec le numérique encore plus ! Transporté par le beau visage de telle comédienne j'aurais pu continuer pendant des heures, à retravailler, dit-il en rêvant... mais il faut savoir s'arrêter.

Et il ajoute : Pierre Lhomme me confiait que sur L'Armée des ombres – qu'il avait lui-même éclairé – il s'était un peu laissé emporter à faire des choses impossibles avec les outils dont il avait disposé à l'époque du tournage. Moi cela me gêne et je me pose la question : est-ce juste ? »

Renato est un moraliste non dogmatique de l'image. Au-delà des supports il est libre et il a un regard ébloui par la merveille du langage dont il est devenu un maître. Outre son talent immense, il a aussi l'art de se poser les bonnes questions au bon moment.

Propos recueillis par Alain Coiffier, membre du Département Image de la CST

© Photo : DR



L'OEIL L'ÉCRAN était dans la salle et regardait

Pour notre *Lettre*, j'ai proposé aux six jurés du Prix Vulcain 2013 d'écrire leurs impressions de spectateurs privilégiés au fil des projections de la sélection officielle. Pouvaient-ils transformer en mots et phrases les émotions ressenties à la vue et l'écoute d'une séquence, d'un plan, d'un jeu d'acteurs. Liberté de trouver les mots pour exprimer aussi bien des engouements que certaines déceptions. Âge, métiers, parcours différents se retrouvent noir sur blanc et, en creux, illustrent la difficulté de tout jury à s'accorder. En filigrane vous vous apercevrez sans doute que s'ils avaient eu à décerner les palmes, elles auraient été très sensiblement différentes de celles proclamées par le jury présidé par Steven Spielberg. Au nom de tous les adhérents, je les remercie vivement de s'être prêté au jeu et vous propose un florilège choral de leurs écrits.

La vie d'Adèle d'Abdellatif Kechiche

« Une rumeur sulfureuse précède le film, de toute part, et je m'attendais au pire ! En fait j'ai été heureusement surprise par cette histoire de premier amour passionné et inoubliable. (Qu'il soit hétéros ou homosexuels qu'importe finalement !) J'ai été franchement assez touchée par le jeu de cette jeune fille, Adèle Exarchopoulos, à la larme facile mais très juste, par la peinture très juste des relations des cinq amies, bonnes copines mais capables de rejet et de cruauté aussi manifestes que leur complicité et leur sympathie au paravent... la justesse des repas chez les parents, la peinture des deux milieux différents... (cependant) les longueurs atteignent un maximum dans les scènes d'amour qui en perdent tout érotisme (à mon sens !) et m'ont laissée de glace... »

« J'avoue ma déception qui va au-delà de celle du Château en Italie. »

« Je n'ai pas voulu réagir à chaud hier soir à l'issue de la projection. Ce film m'a en fait bouleversé, la traduction de l'incandescence de cette passion amoureuse est remarquable. Le prix d'interprétation pour Adèle Exarchopoulos serait complètement justifié. Sur la forme toujours, je trouve des longueurs, il aurait pour moi gagné à être resserré. »

« Ce film m'a consternée tant par sa forme que son fond, non pas et heureusement en raison d'un sujet déjà admirablement traité par la cinéaste Chantal Akerman, à savoir l'homosexualité féminine, mais tout simplement parce que le regard d'Abdellatif Kechiche sur ce thème me semble particulièrement trouble et usurpateur. »

Le passé d'Asghar Farhadi

« On sent un regard, un style pressant, c'est beau, émouvant, bien écrit. J'ai été extrêmement bouleversée par l'ensemble et Asghar Farhadi me semble être un immense directeur d'acteurs. En terme visuel, j'ai été très émue de la manière dont cet Iranien exilé, filme Paris et ses décors, comme s'il filmait à Téhéran, ou ailleurs. On sent des couleurs, des teintes, on entend même des sons rappelant l'Orient. Je sens le souffle

et l'univers très fort d'un cinéaste qui s'attarde sur des détails évocateurs : je pense aux luminaires accrochés à l'arrière de la voiture, qui scintillent et résonnent. »

« J'ai particulièrement apprécié les éclairages des intérieurs – maison, de beaux plans surtout tous ceux dans les portes qui voient et écoutent sans être vus. Le décor est particulièrement bien évocateur de cette famille un peu bordélique... »

« Très beau film. Photos magnifiques et excellent cadrage. Décors très fouillés. Musique belle et bien intégrée. Mixage un peu dur dans les véhicules, mais bel équilibre sonore, malgré quelques difficultés de compréhension du texte... Montage très fluide. »

« La première scène au cours de laquelle les deux personnages se retrouvent dans un aéroport, et communiquent entre eux par le regard constitue un grand moment de pur cinéma, sans paroles puisque séparés par une vitre, ouvrant tous les champs du possible quant à leur relation. Le metteur en scène stimule notre imagination dès les premières images, le spectateur entre littéralement dans le film et son scénario auquel il est ainsi, dès les premiers plans, associé. »

Tian Zhu Ding de Jia Zhangke

« Voilà pour moi et pour l'instant, l'un des films les plus aboutis et les plus audacieux de la compétition... Je suis toujours stupéfaite de l'aisance et de l'harmonie avec laquelle Jia Zhangke et son opérateur manient le

découpage, les optiques, la profondeur de champ ou non, les flous, les raies de lumière... Ce que je retiens également, ce sont les couleurs de ce film, une attention toute particulière leur est accordée et je trouve cela magnifique. Je pense au rouge vif des tomates renversées sur la route au début du film, mais aussi à la densité de certains visages, que l'on n'hésite pas à plonger dans la pénombre... pour moi ce cinéaste sait filmer les femmes et ses acteurs, plus généralement, avec une bienveillance, une intelligence et une douceur qui transpercent l'écran. Sa démarche se tient pour moi à l'extrême opposé d'un François Ozon, englué dans sa misogynie primaire et réactionnaire. Ce film fort et courageux a donc fait un bien fou à mon esprit et mon regard. »

« Je n'avais rien vu de ce cinéaste ! Et je vais rattraper cette lacune : voilà un grand film impressionnant qui en quatre petites histoires fortes, quatre personnages, nous donne une image de la Chine d'aujourd'hui, son évolution, ses inégalités sociales, ses injustices, la corruption, et la violence ou le suicide comme seule solution. Je l'ai trouvé superbe, avec des plans magnifiques, des compositions de cadres, des mouvements parfaits, jamais gratuits et redoutablement nets... »

Wara no tate de Takashi Miike

« Des angles de prise de vues surprenants (le corps gisant du jeune policier dans le train filmé à l'envers) une belle qualité d'image. À l'heure de la télé réalité, de l'argent omniprésent, des fanatismes de tous ordres, le thème développé est-il complètement irréaliste ? Ce thème avait déjà été abordé dans le contexte d'un jeu TV par Yves Boisset avec Le prix du danger. Mais je concède être bon public et aimer tout particulièrement le cinéma Japonais. »

« Images bien faites et bande son efficace, mais rien d'extraordinaire malgré les gros moyens mis en place. Ne peut prétendre à grand-chose. »

Heli d'Amat Escalante

« Tous ceux qui ont vu Heli d'Amat Escalante, dans la matinée, me préviennent, et me mettent en garde : ce film est très dur, et je vais avoir de la peine à trouver le sommeil après cela ! Je pars donc à la projection ayant enfilé une légère carapace qui me donne du recul (après tout ce n'est que de l'hémoglobine : je suis bien placée pour le savoir !) devant les images insoutenables. J'en sors, ébranlée certes. J'ai vu un beau film, fort et dur, certes, mais qui ne m'a pas du tout empêchée de dormir, et me laisse davantage le souvenir de longs plans très larges d'horizons traversés par un véhicule, ou de petits personnages, que par des scènes d'humiliation d'entraînement de policiers, et de tortures à ceux qui osent enfreindre la loi de la drogue... Là, il y a un style aussi, indiscutable, qui rappelle un peu Bruno Dumont, une manière de montrer l'indicible... »

« On ne sort pas indemne de ce premier film de la compétition. Quelques moments de grâce viennent illuminer un propos très sombre et teinter de légères

touches d'espoir une barbarie oppressante et désespérée. Mais à mon sens, ce film ne laisse pas toujours suffisamment de place au spectateur qui n'a d'autre choix que d'assister à cette explosion de violence. Et cela se ressent dans la manière de filmer et de sonoriser l'ensemble. Le hors-champ m'a souvent manqué, lors de la première partie du film. Est-on réellement obligé de tout montrer, de tout voir ? »

Inside Llewyn Davis de Joel et Ethan Coen

« Superbe, plus étrange peut-être qu'il n'y paraît de prime abord. Réalité ou expression d'un état mental comateux ? Le film commence par un passage à tabac très violent, dont Llewyn Davis se réveille sans séquelles, et la scène revient à la fin, identique en tout point mais complétée. Le film serait si l'on accepte, ce postulat dans l'irréalité. Plusieurs indices accréditent cette thèse, ces chats qui vont et viennent, le personnage souvent placé dans des couloirs presque identiques à quelques détails près, toujours étroits comme dans un cauchemar... »

« J'ai été très touchée par ce musicien maladroit qui accumule les catastrophes et erre d'un canapé à un autre. J'ai beaucoup aimé le principe de la narration, avec le chat comme lien et leitmotiv, la fin qui reprend cadre pour cadre (cadres toujours soignés chez les frères Coen) les plans du début, l'humour toujours présent... Les personnages secondaires sont toujours formidables, des gueules et des personnalités incroyables. Bref un vrai bonheur pour moi. »

« Je ressors donc de là finalement assez indifférente mais cependant très admirative du travail de Bruno Delbonnel à la lumière. Je n'ai cessé de m'interroger sur l'architecture de sa lumière tout au long du film. Rien n'est laissé au hasard, tout est magnifiquement conçu. Je revois ces plans larges de restaurants ou de bistrots, nocturnes ou diurnes, enfumés ou non, qui s'impriment dans la mémoire comme des tableaux d'Edward Hopper. Je suis émue de la façon dont ce directeur de la photographie modèle décors et visages, grâce à une lumière élégante et audacieuse. »

Only god forgives de Nicolas Winding Refn

« Espérons qu'il oublie également ce film dans lequel nous sommes pris par la main dans le sillage d'un personnage à la sexualité trouble qui essaye à sa manière de régler ses problèmes avec "maman". J'ai loupé dix minutes le temps de reprendre mes esprits avec un peu d'eau froide, mais je n'ai pas raté le morceau de bravoure final ! »

« Techniquement l'image est traitée de manière originale, pour "faire" asiatique, mais de manière invariable, ce qui, à la longue, est lassant mais en cohérence avec le côté très linéaire du récit. Là encore le metteur en scène éprouve le besoin de nous mettre les points sur les i. La bande son est en revanche à mon sens très adaptée et réussie. »

« Un film qui m'a laissée au bord de la route, et profondément ennuyée... Le personnage incarné par Ryan Gosling, Julian passe donc 1h30 à chercher à se mettre

en situation de se faire couper les mains, ces mains qui d'une manière récurrente en GP se referment en poings vengeurs, (de toutes les humiliations subies au sein de sa famille ?) et qui, ayant épargné quelques justes ou innocents, subi une punition recherchée puisque piètre boxeur, et plongé les dites mains dans le sein de sa mère qui l'a enfanté, peuvent enfin s'ouvrir en attitude de don et d'offrande paumes vers le ciel avant d'être définitivement coupées en expiation et pourquoi pas l'espoir une vie nouvelle... Un cinéma très travaillé, très sophistiqué, volontairement insensible, tout dans la symbolique formelle, qui est aux antipodes de celui qui me touche et me bouleverse et me laisse de glace, comme devant le tableau du martyr de St. Ignace. »

« Cependant je ne puis nier que ce film a un style, que cette image très chiadée, très cadrée toute en effets de lumières rouge, et bleue avec parfois des ambiances dorées, indiscutablement au service du film... »

« Je regrette un peu l'abus du tournage en faible lumière, dominante rouge ; je trouve que l'image perd de sa qualité ; mais je comprends l'effet de style recherché. Mention pour la bande son qui colle bien à l'action et l'accompagne. De manière plus globale, je trouve que le fil de l'action est trop prévisible, massacre (trop) programmé. »

Jimmy P - Psychothérapie d'un Indien des Plaines d'Arnaud Desplechin

« Le cinéaste français s'envole avec brio aux Etats-Unis, sans rien perdre de son style mais semblant affirmer avec ce film, maturité et apaisement. Je trouve ses mouvements de caméra, tout comme son montage, vif et dynamique. J'aime sa façon de tourner autour des acteurs qu'il aime et qu'il filme merveilleusement. Je pense aux séances de psychanalyse où des avancées très lentes en travelling se terminent dans le regard du personnage de Jimmy Picard, incarné par Benicio Del Toro, ou encore à la course de Jimmy P, enfant, à travers les vastes plaines, après avoir surpris sa mère avec un autre homme... »

« Un film qui pourrait paraître très ennuyeux et au contraire m'a passionnée : nous assistons comme en direct à la psychothérapie d'un Indien magistralement interprété par Benicio Del Toro. C'est aussi magistralement mis en scène, entre les séances d'analyse avec le docteur et le malade, les Flash-Back, les scènes de la vie quotidienne de l'hôpital psychiatrique, les malaises de Jimmy, ses rêves, tout s'enchaîne avec harmonie par un montage remarquable qui ne s'attarde jamais et nous tient attentifs. Avec quelques trouvailles comme Madeleine disant sa lettre face et regard caméra : magnifique Gina McKee ! »

« Au lendemain de la projection, mes souvenirs tendent à s'estomper curieusement, alors que j'avais aimé à la sortie. Le sujet est pourtant très intéressant et je garde les images de Benicio del Toro. »

Borgman d'Alex Van Warmerdam

« Son défaut est sans doute d'hésiter entre plusieurs

genres, le film fantastique ou de science-fiction, le film moralisateur (qui veut que des justiciers punissent les bourgeois qui ont trop de chance), des scènes comiques (qui n'avaient peut-être pas l'intention de l'être ?). L'atmosphère est belle, soutenue par une interprétation sans faille, mais on ne voit pas très bien où veut en venir le cinéaste ! »

« C'est un film étonnant, drôle, étrange et riche de plusieurs trouvailles, comme ces hommes cachés dans des galeries souterraines, ce groupe de Bernard-L'hermite, transformés en nettoyeurs/empoisonneurs redoutables, mais je reste néanmoins extérieure à ce qui nous est raconté. L'esthétique ne me semble pas particulièrement remarquable et j'ai même tendance à trouver cette maison moderne et propre, assez peu photogénique, même si cela participe du scénario. »

« Thème superbement exploré par Pasolini qui l'a balisé, difficile de passer après. C'est toutefois un film original, souvent jubilatoire, bien filmé, servi par des acteurs peu connus mais bien dans leurs personnages. Il y a de belles trouvailles, un rythme soutenu, j'ai passé un très bon moment. »

Tel père tel fils de Kore-Eda Hirokazu

« Quel beau film sensible et émouvant ! Quelle belle réflexion sur la paternité, l'impact de l'éducation et du style de vie sur le jeune enfant... la modernité en face des traditions. C'en est aussi le défaut : il est dommage que cet échange de nouveaux nés, comme chez Chatilliez où c'était le moteur comique, repose sur deux familles un peu caricaturées... il me semble que le problème serait aussi crucial en cas d'échange dans deux milieux plus proches, plus nuancés, moins dans le stéréotype. Ceci dit, cela ne change rien au fait que le vrai sujet est sur l'amour, la chaleur des relations, qui sera gagnant dans l'évolution des personnages... »

« Là, j'ai trouvé le film impeccablement réalisé, mais avec le sentiment d'être devant un grand film sans réellement entrer dedans. Avec le recul il reste de grandes émotions, notamment le plan final où le père et le fils marchent côte à côte sur des voies parallèles qui finalement convergent. C'est à la fois simple (en apparence) beau et très émouvant, à l'image de la musique de Bach qui rythme le film. La mission est terminée... Magique ! »

« Tout cela fonctionne parfaitement mais je ne suis pas certaine qu'il me reste finalement grand-chose de ce film. Je retiens quelques plans, celui de la photo de famille à retardement, au bord de la rivière, le mouvement des ascenseurs de verre, dans les bureaux d'affaire extrêmement modernes. Mais je sens globalement ni souffle, ni audace dans le fond comme la forme. »

Behind the Candelabra de Steven Soderbergh

« Film bien mené, avec des acteurs engagés mais j'ai là encore ressenti un sentiment de déjà vu et ai trouvé l'ensemble finalement assez anecdotique. La lumière, le son, les cadrages sont appropriés au sujet, rien à dire, mais je me suis un peu ennuyée pendant ce film. »

« Le film reflétant magistralement une époque (1970-

1987). Mais je suis surtout complètement épatée par le travail de maquillage sur les deux acteurs : absolument bluffant ! D'autant plus après les avoir vu à trois mètres dans les fauteuils d'orchestre... de la salle Lumière. »

La grande Bellezza de Paolo Sorrentino

« Un film étonnant dans son propos et dans son traitement qui m'a rappelé certaines belles heures du cinéma, le décalage cher à Fellini, l'onirisme et le cauchemar d'un David Lynch. Je ressens un point de vue et un univers très fort, mais trouve l'ensemble un peu long, j'ai malheureusement décroché à plusieurs reprises. Certaines images sont remarquables, en terme de mouvements de caméra et de décors, la traversée d'un couloir sombre envahi de chaises religieuses, le passage de l'intérieur d'un bâtiment au survol d'un bassin, un kaléidoscope de visages sur la façade d'un cloître, ou encore des vitrines de danseuses, des enfants qui courent dans des allées de jardin bien entretenues, ou la terrasse dépeuplée de Jep, après sa soirée d'anniversaire. Il s'agit donc d'un film dense et affirmé, y compris du point de vue sonore... »

« J'ai été complètement rebutée par les dix premières minutes, les grands mouvements de grue (remarquables par ailleurs !) enchaînés et terminant toujours sur un élément assez gratuit somme toute... un type qui sort d'un bus, une nonette, un chinois terrassé par une crise cardiaque, une fontaine qui rappelle celle de Trevie avec une chorale de voix féminines magnifiques mais quel en est le sens ? Et puis je me suis laissée embarquer par la virtuosité du metteur en scène, la grandeur finalement de ce vrai film de Cinéma avec un grand C, la somptuosité des images qui dépassent en qualité, cadre et lumière tout ce que nous avons vu jusqu'ici... et surtout les moments beaucoup plus saisissants, la démolition des arguments de la romancière des onze livres, les conversations avec la strip-teaseuse sur le retour, sur un lit sans sexe, ou avec la femme de ménage, la visite des palais romains d'une beauté à couper le souffle, le cynisme de l'enterrement, la rencontre avec le cardinal, et j'en passe et j'en suis sortie donc la tête au bord de l'explosion d'images... »

« Tout est beau dans ce film, Images, Sons, décors, acteurs, mais trop long et un propos peu gratifiant. Par contre le mixage et la bande son, joint à la musique mérite à mon sentiment une sérieuse reconnaissance. »

Grigris de Mahamat-Saleh Haroun

« En fait un joli petit film naïf africain qui malgré ses efforts de réalisme nous présente un joli conte de fées... C'est vrai que ce film ne m'a pas passionnée, surtout à cause d'un casting, qui pour être original (le danseur à la jambe folle et qui en joue bien... la fille superbe qui a une tête de plus que lui, mais très métissée, aux cheveux raides et blondis, mannequin probablement, très peu à l'aise dans le village africain) m'a fait sortir du film. Toutefois j'ai remarqué l'image assez belle, surtout les nuits, le premier transport de bidons d'essence à travers fleuves et tunnels, dans des conditions que je connais pour être difficiles avec des moyens sans doute très réduits... cette image vaut la peine d'être remarquée ! »

« C'est tout l'intérêt pour moi de partager mon ressenti avec vous tous qui avez l'œil du professionnel. Concernant l'image je n'avais clairement pas perçu le contexte et les contraintes techniques qu'il a fallu dépasser. Il y a toutefois une image qui m'a frappé, celle où Grigris s'entraîne sur une scène avec un arrière-plan de salle de spectacle volontairement surexposé. Le film a des côtés très attachants, le final est beau avec ce serment du secret entre les femmes du village... »

« Beau film africain. Belle photo dans ce contexte de tournage, Son moyen. Pour moi ce cinéma africain peine à imposer sa marque. »

« Ce film souffre d'un réel problème de casting pour le rôle féminin de Mimi, ainsi que pour celui de Moussa, le trafiquant d'essence... J'ai néanmoins été marquée par quelques très belles séquences liées au personnage principal : lorsque Grigris danse pour lui-même, ou dans les bars nocturnes, je revois la séquence d'ouverture, ou encore celle sur le pont du village, la nuit. De même, les séquences de nuit sur le fleuve sont très belles, aussi bien en terme technique que narratif. »

Nebraska d'Alexander Payne

« Effectivement l'Amérique n'est plus ce qu'elle était et j'ai tardé à entrer dans le film tant suinte l'ennui dans ces vies banales et sans espoir... puis tout à coup cette folie du père, ce rêve que le fils décide de réaliser, jusqu'au bout, c'est tellement joli que ça me touche beaucoup. Tout est si juste dans la peinture des relations tout à coup faussées par l'appât d'un gain possible, la visite du cimetière ou de l'ancienne maison de famille, la nostalgie, les souvenirs étouffés... »

« L'image est très belle en soi, les plans rigoureux assez académiques, mais je m'interroge sur le choix du noir et blanc pour ce film, les grands paysages n'auraient-ils pas gagné par leurs diversités ou uniformité de couleurs justement ? »

« Les cow-boys ont disparu, l'Amérique a accouché de la société de consommation, les aventures se vivent à travers la télévision, les chevaux sont remplacés par les voitures à l'aune desquelles on mesure son positionnement sur le curseur social, les saloons ont disparu devenus des bars dans lesquels on ne fume même plus. Main Street est désertique, les habitants restent chez eux isolés, même au sein de la cellule familiale ou toutes les rancœurs macèrent dans un profond ennui.

Woody pense avoir gagné un lot de un million de dollars, il se raccroche à cette dernière illusion puisqu'il a perdu toutes les autres et s'engage dans un Road Movie avec un de ses fils lui aussi désillusionné, un loser conscient de l'être comparé à son frère qui pense, lui, accéder à un statut social plus enviable. Scénario assez classique pour ce beau film en N&B et en scope. L'image est belle, avec de magnifiques extérieurs, assez peu contrastée, et de ce fait très douce. J'ai aimé ce film sur le fond et sur la forme. »

« Le scénario est tenu, les comédiens attachants, la caméra maîtrisée. Je me souviens de plans larges, de routes infinies en noir et blanc, ainsi que de l'entrée

nocturne d'un bar, avec sa flèche clignotante. Je me souviens aussi de ce vieil homme un peu comme retombé en enfance, replié sur lui-même et autour d'une seule quête... »

The Immigrant de James Gray

« C'est pour moi un excellent metteur en scène dont globalement j'aime tous les films. Celui-ci comporte les mêmes qualités, belle mise en scène fluide, propos très compréhensibles, belle ambiance de ce qu'a dû être l'accueil de l'émigration massive aux USA, beaux plans, beau découpage, très belle direction d'acteurs, très beau rôle pour Marion Cotillard et Joaquin Phoenix, qui réussit à être très touchant en maquereau amoureux... Beau film certes. Belle description de la grande immigration aux US dans les années 20. Belle photographie, les tons sépia et ce ressenti de pénombres sculptées. Un beau rôle pour Marion Cotillard. »

Michael Kohlhaas d'Arnaud des Pallières

« Film ambitieux, courageux et froid, avec une participation de grands acteurs (casting vraiment impressionnant !), pour parfois une brève apparition, presque louche. Quelques très belles images de cavalcades sur les crêtes d'une campagne aride et monochrome, qui m'ont rappelé un plan pour moi inoubliable des Visiteurs du Soir. Il y a quelque chose de magique à voir des cavaliers traverser l'écran... Mais au scénario et la mise en scène, je reproche une certaine opacité, un afflux de gros plans qui fait qu'on ne comprend pas toujours ce qui se passe, et des dialogues minimalistes et parfois incompréhensibles... »

« Film soigné, belles images qui collent bien à l'histoire. Piste son qui accompagne bien. Un bon moment passé... »

« Film étrange et froid avec une empreinte singulière. J'ai trouvé la lumière de Jeanne Lapoirie appropriée et élégante, je regrette simplement un étalonnage très poussé. Le choix des acteurs est admirable mais je reste néanmoins assez extérieure à toute cette histoire. »

Only lovers left alive de Jim Jarmusch

« Le thème du vampire revisité par un Jim Jarmusch en pleine forme ! Des vampires qui vivent cachés, sont bien élevés et ne veulent plus semer la mort pour leur subsistance. Amoureux de pop music, collectionneur de guitares des années 20 à 60, ils sont romantiques, déprimés et vivent dans la nostalgie du passé et leurs souvenirs des siècles passés... L'arrivée de la sœur perturbatrice est drôle et bienvenue puisqu'elle déclenche une catastrophe finale traitée comme tout le film avec humour. Bref ce film m'a plu ! »

« Scénario, mise en scène, mais surtout lumière (toute de nuit en majorité...) et cadres associés à une musique très adaptée et une bande son qui m'a paru très propre, ont réussi à donner une ambiance – celle de Tanger particulièrement réussie ! – et une très belle harmonie au film : à noter les superbes plans au steadicam qui suivent Eve dans les ruelles et escaliers du début ! En ce qui me concerne je rajouterai volontiers Yorick Le Saux et

l'ensemble de l'équipe image, à la liste des nommés... »

« On sort des sentiers battus d'histoire de vampire avec ce couple étrange et attachant autour de ce thème musique et guitares. Fort belle lumière qui nous plonge dans l'ambiance ; le parcours de nuit dans les rues de Tanger est magnifique, on y est. Mention spéciale pour la bande son qui colle si bien et nous immerge dans l'histoire. »

« J'aime ses mouvements de caméra : le plan d'ouverture alternant lecture de disque vinyl et personnages endormis, les déambulations dans les rues de Tanger, les plans urbains, larges et composés. J'aime son audace, sa fulgurance, sa jeunesse éternelle et la bienveillance nette et aiguisée à l'égard de ses personnages comme de son histoire. »

La Vénus à la fourrure de Roman Polanski

« Dès le début je suis tombé sous le charme, cette belle arrivée dans le théâtre nous plonge dans l'ambiance. J'ai trouvé le duo Amalric-Seignier magistral avec ces dialogues qui nous tiennent pendant tout le film, mélange de poésie, de séduction et d'humour permanent. Je n'ai pas vu passer l'heure trente-six. Tout cela en intérieur avec deux personnages, belle performance et on reste en cinéma, ce n'est pas une pièce de théâtre filmée ; je suggère une mention au chef op. Mon coup de coeur de cette sélection Cannes. »

« Un très beau texte, une mise en scène subtile et habile (Polanski est sans doute un des plus grands sur ce point), une image classique et appropriée. Et contrairement à certains d'entre vous je ne suis pas rentrée dedans ! Il me semble être la seule à trouver que, quand même cela reste du théâtre filmé, que par moment c'est bien académique et plan/plan, en champs/contre-champs qui reviennent plusieurs fois identiques (oui je sais on est trop gâtés, c'était comme cela autrefois !), par un jeu un peu emphatique et oui, théâtral, et surtout à être exaspérée par Emmanuelle Seigner... Est-ce cela qui m'a empêchée de comprendre ce que vous m'avez appris (Michel Ferry en tout cas) : que tout cela est dans l'imagination de Mathieu Amalric, ce qui évidemment change les choses : tout peut être outré dans l'imaginaire ! »

« J'ai trouvé le plan d'ouverture du film somptueux mais ce sentiment s'est arrêté là, immédiatement après le passage des portes du théâtre... »

Propos des membres du jury Vulcain de la CST
sélectionnés par Dominique Bloch, membre du Bureau
et du Département Production Réalisation de la CST

Entretien

avec le lauréat du Prix Vulcain 2013, par le secrétaire du groupe des Etats ACP

Vous venez de recevoir le Prix Vulcain de l'Artiste-Technicien du Festival de Cannes pour votre travail pour le film Grigris. Que représente pour vous cette distinction ?

La reconnaissance est une chose dont nous avons tous besoin au cours de notre carrière, et quelle que soit notre carrière. Elle donne confiance et mobilise notre énergie pour continuer dans la voie que l'on s'est tracée. Elle s'exprime parfois très succinctement et prend toute sa valeur venant d'une personne qu'on estime. Les distinctions sont une forme de reconnaissance particulière, provenant d'entités inconnues, et qu'il ne faut surtout pas attendre ; ce serait vivre la plupart du temps dans l'amertume et l'attente déçue. Quand une distinction survient, c'est un moment de joie et d'encouragement qui dure peu.

Ce prix Vulcain me touche particulièrement car le jury l'a accompagné d'une appréciation dans laquelle je me retrouve. Il me conforte dans ma façon de mener mon travail et ma relation à chaque projet.

Vous avez souligné lors de la conférence de presse du film, à Cannes, l'importance de votre rencontre avec l'équipe technique tchadienne et burkinabè. En quoi tient la singularité de cette rencontre ?

J'aime mon travail, j'aime manipuler ces outils de création qui sont à notre disposition pour filmer. Longtemps après que les films ont "fait leur vie", je redécouvre mes images avec parfois le sentiment du travail bien fait, d'autres fois avec de sombres regrets. Mais les grandes satisfactions de ma carrière sont toutes les rencontres que j'ai pu faire depuis que j'ai commencé ce métier. Pour ce qui est du tournage de *Grigris*, le simple fait de travailler au sud du Sahara est déjà l'assurance de rencontrer des situations qui vont m'échapper, qui vont m'obliger à repenser mes appuis habituels, et donc à m'en remettre davantage aux autres, à mes collaborateurs sur place. Haroun avait travaillé sur ses précédents films avec une partie de son équipe qui venait du Burkina Faso, pays où existe une expérience des plateaux de cinéma, et aussi une culture cinématographique. Il m'a donc fait rencontrer un chef machiniste, Roland Naba, et un chef électricien, Grégoire Simporé, tous deux burkinabés. Autour de ce duo avec qui l'entente a été immédiate, nous avons constitué une équipe technique tchadienne de jeunes gens, parfois très jeunes même, dont le cinéma n'est pas le métier puisqu'il n'y a quasiment pas de cinéma au Tchad hormis celui d'Haroun. Mais certains avaient participé à ses précédents tournages. La difficulté de *Grigris* était que l'action se passe beaucoup de nuit. Nous avons expédié de France un équipement réduit, mais très récent et performant pour travailler aussi légèrement que possible, et j'étais seul à bien le connaître. Il y a donc eu une phase d'apprentissage un peu douloureuse pour les uns et les autres, mais chacun s'est accroché, et après deux ou trois semaines, on peut dire que ça roulait. A la fin du tournage, tous sont venus me dire qu'ils avaient beaucoup appris, et compris de notre travail. Au fur et à mesure, l'estime et l'amitié grandissaient dans cet échange.

« Quel plaisir en effet de lire ce commentaire ; il nous conforte dans le sentiment d'un travail d'équipe bien accompli. » Patrick Zucchetta

« Comme Patrick, je suis touché et heureux que nos réflexions ont permis de Pointer et de mettre en Lumière, un excellent Directeur de la Photo digne reflet de nos métiers. » Jean-Paul Loublier

nos partenaires



www.angenieux.com



www.cinemeccanica.fr



www.digimage-france.com



www.doremilabs.com



www.dsatcinema.com



www.eclair.fr



www.panavision.fr



www.smartjog.com



make.believe
www.sony.fr