

L'ÉCRAN

de la FFCV - Fédération française de cinéma et vidéo





Cinétransfert

Numérisez vos souvenirs
avant qu'ils ne disparaissent

Numérisation en Ultra HD sur MWA FlashTransfer CHOICE
Bobines de film 8 - Super 8 - 9,5 - 16 - Super 16 - 17,5 - 28 mm

K7 vidéo et K7 vidéo pro, tous formats

Photos, diapos, plaques, bandes et K7 audio etc...

Duplication CD / DVD

-10%
pour les
membres
de la FFCV

www.cinétransfert.fr
Tél : 06 511 671 15
13, Rue de la Toison d'Or
21000 Dijon



O t i v i t

Sommaire

Éditorial p. 3

Cœur de vidéo 2014 p. 4 - 8
Les vidéos brèves

Concours national 2015 p. 9 -12
Après Bourges ce sera Vichy

Carrefour de la création p.12-13
Coup de cœur et réflexions
Leçons documentaires
That's all folks (6)

Ressources p.18 -23
Comment concilier la stabilité des images avec les prises de vues en mouvement

Cinéphilie p. 24 - 27
La nuit du chasseur

Francophonie p. 28 - 29
Le français et le cinéma francophone

International p.30
Unica 2015 en Russie

Jacques Péan, cinquante ans de cinéma et plus. Jubilé d'or! p.31

Billet d'humeur p.32
Le cas 4K

Ont participé à ce numéro : Marie Cipriani, Gérard Bailly, Pierre Janin, Jules Lambert, Daniel Payard, Philippe Segal, Philippe Sevestre, Lionel Tardif

Couverture : Un Bata, vieux sage des Nihangs, les moines guerriers Sikhs. Photogramme du film de Robert Tassinari (CAP Paris), Les lions du Pendjab. Concours national 2014

Blockbusters, maisons de productions, cinéma indépendant, autoproductions sont les différents chemins empruntés pour la réalisation d'un film. Pour tous il est question d'endurance et de passion, un cocktail qui maintiennent debout. À cet égard, il est un auteur qui, sur bien des aspects, nous parle et nous interpelle. Il a déroulé un parcours professionnel marqué par une incroyable ténacité sur une période allant de 1961 à nos jours, soit 54 ans. Respect.

Ce qui caractérise cette carrière, c'est la recherche d'une indépendance courageuse où la question des budgets, obsédante certes, se matérialise par un engagement enthousiaste pour le cinéma, le vrai cinéma en constituant au fil du temps une équipe de fidèles, tant au plan technique que du côté des comédiens.

J'évoque ici, une rencontre avec Paul Vecchiali lors du Festival *Femmes, femmes* au cinéma l'Écran de Saint-Denis. J'ai eu le privilège de lui parler, de lui poser des questions sur sa posture de réalisateur. Paul Vecchiali a de la suite dans les idées.

À six ans, il découvre sur les écrans de cinéma, *Mayerling* d'Anatole Litvack avec Danièle Darrieux. Somptueusement belle, elle est filmée dans un fauteuil à l'opéra sous le regard de Charles Boyer. C'est un choc esthétique et émotionnel pour l'enfant. Il dira à sa mère sur le chemin du retour « Je veux faire du cinéma pour rencontrer Danielle Darrieux ». Il va suivre ses études jusqu'à l'École Polytechnique (Génie militaire), ce qui l'a préparé à la gestion d'entreprise lorsqu'il a décidé d'entrer en cinéma en créant sa propre maison de production « pour ne pas avoir à dépendre d'un supérieur qui se servirait des échecs commerciaux pour écarter les nouveaux projets ».

Par souci d'économie, les fonds allaient, prioritairement, à l'achat de pellicule, au décor et aux acteurs, il a

souvent utilisé ses propres maisons comme plateaux de tournage. En 2002, l'homme a fait l'objet d'une rétrospective intégrale à la cinémathèque française.

L'ouvrage de Matthieu Orléan est une bible pour qui veut connaître cet auteur à travers les lieux de tournages. Au Kremlin-Bicêtre, au 33, rue Danton, il filme la ruelle, le hall d'entrée, le bar et la cuisine, la piscine (qui n'en est pas une), le salon et la chambre d'amis, l'escalier, la chambre à coucher du premier étage. Viendront ensuite, Costa Rota et la Villa Mayerling dans le Var.

**Un engagement
enthousiaste
pour le cinéma**

Cinéphile accompli, il continue de voir trois films par jour.

Il sera en tournage en septembre avec un film intitulé *Le cancre*. Les amateurs de cinéma qui ont la chance de le rencontrer, découvrent sa générosité et sa foi dans la vie qui sont

exprimées dans son film de 2011 *Retour à Mayerling* avec en vedette, lui-même et Edith Scob. Le spectateur retrouve avec bonheur la très belle Marianne Basler et son fameux tremblement facial. Passionnant et passionné.

Festival *Femmes, femmes*, 15^e journées cinématographiques dionysiennes au cinéma l'Écran de Saint-Denis, 4 au 10 février 2015. Mathieu Orléan, *Paul Vecchiali, la maison cinéma*, Ed de l'œil, 2011.

Marie CIPRIANI



Les vidéos brèves par Gérard BAILLY



L'Art de la chute de Simon Bastien

Pour son manifeste critique exposant une interprétation machiavélique du pouvoir l'auteur met très adroitement en scène, sous les ors des salons déserts de la République une rencontre sans témoins entre un nouveau leader et son conseiller. Tous deux sont réunis pour affiner une rhétorique du mensonge politique indispensable au pragmatisme de l'action du leader, à ses stratégies, à ses dupes, aux ruses profitables et salutaires car bernier l'électeur est un exercice sophistiqué et incontournable pour adapter « les circonstances » et éviter « la chute du Prince ». Etablir lucidement une pesée des rapports de forces pour mieux déstabiliser ces dernières à son profit requiert un minimum de cynisme, de sens prospectif et manœuvrier des alliances. Tôt ou tard, les citoyens abusés et gérés comme les moutons de Panurge retrouvent leurs ressources violemment jacobines et la Marseillaise s'interprète alors sourdement comme une plainte vengeresse annonçant une jacquerie nationale et un nouveau sans-culottisme aux barricades. Les

acteurs sont convaincants et la lumière leur va comme un gant. Cette mise en abyme du pouvoir républicain est surprenante et capte immédiatement l'attention pour son rappel explicite aux bégalements de l'Histoire mais aussi pour le traitement de son récit servi par de puissants tableaux épiques et fatals qui lui donnent son caractère onirique et violemment temporel. Comme une confidence venue d'écrivains majeurs et subtilement monologuée (et appareillée a une superbe voix off féminine), cette petite merveille aussi inspirée qu'insurrectionnelle associe souffle, humeur et profondeur.

Les boules de Noël d'Hérotoman de Lucas Stoll

Huis-clos entre deux vieux super héros : Hérotoman n'est plus qu'un retraité ventru, phalocrate et alcoolique privé de son super pouvoir sexuel mais pas de sa tenue glorieuse de super-bite en coton trois couleurs lorsqu'il rencontre son fils : un Père Noël gay, fébrile et précieux venu faire en famille son coming-out pendant sa livraison céleste. S'ensuit une discussion loufoque



et surréaliste privée de rythme ou l'absurde et le graveleux s'associent en une cinquantaine de nuances de gras pour composer un discours complaisamment insensé. Les deux personnages tentent de gérer au mieux un exercice improbable pour déboulonner les mythes qu'ils investissent mais la caricature à force de jouer l'outrance sur-signifiante finit par disperser le comique de situation et l'affichage des boules d'Hérotoman devient soudain saturant. Même crédité par un décor pertinent, deux acteurs investis et un générique annonçant un récit prodigieusement dingue, la proposition reste à quai, le spectateur aussi.

Happy boiling de Raphaël Capel

Comment en finir avec l'addiction à l'herbe et aux résines, les chichas, le chichon et le joint à cinq feuilles dès lors que la défonce conviviale ou solitaire a trouvé un substitut euphorisant mais pas moins addictif ? : Le « Happy boiling », l'inhalation heureuse de vapeur d'eau sucrée. Car contre toute attente le bouillon évaporé produit le même effet que le T.H.C. et les dealers brutalement endettés restent avec leur stock de hachisch sur les bras à cause de l'exploitation d'une maladroite culinaire et familiale remontant au XVIII^{ème} siècle. L'offre ne répondant plus à la demande, le cours du sucre explose, la filière sucrière compo-

se désormais les nouvelles fortunes et génère tout un marketing en produits dérivés. L'intérêt du canular doit beaucoup à sa parodie du reportage développé à partir de multiples interventions de témoins, consommateurs, addictologue, historien, trafiquant, nouvel entrepreneur venus apporter leur caution. Malin mais vite prévisible ce vrai-faux reportage est doté d'une voix-off qui crédite le sujet.





La tête sur les épaules **de Renaud Ducoing**

Renaud Ducoing s'engage à cœur joie dans la

représentation du désir à travers la rencontre aussi fortuite qu'éphémère de deux jeunes femmes que tout oppose hormis le sexe. Entre une précaire foutraque et provocante et une chorégraphe rigoureuse et introvertie, l'arrangement fait son lit. La danseuse est vite troublée par cette nouvelle élève qui lui propose d'échanger cours de danse contre faveur sexuelle et comme un chat jouant avec sa pelote, l'une se joue de la sidération amoureuse de l'autre et le tourment commence. Filmé en un mouvement généreusement saphique et intrusif, comme une urgence grisée d'elle-même, « La tête sur les épaules » évolue au rythme exigeant de la danse classique et contemporaine en même temps qu'aux ardeurs qui se consomment. Une esthétique



tique soft de l'emprise amoureuse dont les fulgurances conduisent au lâcher-prise comme au tremblement des étreintes. La jubilation des corps opère depuis un centre de danse et un camping-car (réurrence du camping-car dans les films de Renaud Ducoing). L'auteur part à la conquête de l'objet du désir avec une dynamique élégante et contenue, une concision narrative qui révèle avantageusement le caractère, la force du plan. Pour légitimer le conflit et les dialogues, les enjeux sont à minima mais le non-dit est explicite, Chopin alterne avec Carlos Gardel et on peut fumer après l'amour. Touché de cadre, lumière, son et mise en scène accompagnent solidairement l'expressivité, la justesse réjouissante de Marilynne Fontaine (actrice pour Doillon) et de Claire Tran (actrice pour Assayas, Besson, Claire Denis) sans oublier le charisme et le jeu sobre du comédien Francis Barbet (Tissot, Dayan, Salomé) qui fait une discrète apparition. Il y a de l'éclat dans cette brève du désir.

L'outil en main

Film club 3e Oeil Angers

Reportage sur une association Angevine regroupant le savoir-faire de vingt deux métiers dispensés à des pré-ados curieux des travaux

manuels. Huit à dix heures par mois une ruche d'ateliers de soixante-dix bénévoles accueille les enfants. Filles et garçons sont initiés aux pratiques qu'ils se choisissent avec un suivi de réalisation occupant la chaîne des ateliers : Forge, couture, menuiserie, cuisine, jardinerie, mécanique etc...Chefs d'entreprises, ouvriers et salariés, tous retraités, forment un corpus pédagogique réparti en de multiples ateliers et par petites unités pour rester au plus proche de l'apprentissage de l'enfant. L'initiative inédite et généreuse de ces hommes et de ces femmes tout à leur bonheur de transmettre et ou chaque gosse affirme concrètement ses choix dans une création individuelle et collective semble venir tout droit de l'esprit ouvrier du compagnonnage. Il y a des règles qui excluent le jeu car rien ne saurait distraire la poursuite d'une réalisation collective et du maniement délicat des outils et il n'est que de voir la jolie volonté des petits apprentis pour comprendre l'étendue de la contribution des Anciens. Aucun enfant n'est interrogé à l'image, le collectif encore une fois. Sujet traité frontalement sans tunnel informatif, montage dynamique. Réalisation signée par un autre collectif talentueux d'Angers.



75^e Concours national de la FFCV 2015**Après Bourges ce sera Vichy**

Le Palais des congrès-Opéra de Vichy. Edifié à la demande de Napoléon III, le casino (monument historique classé) est restauré à l'identique et enrichi d'espaces contemporains en 1995. Il devient alors Palais des congrès.

C'est grâce au soutien et à l'amitié de Michel Pobeau, directeur de l'Agence culturelle de Bourges, que la FFCV, après le congrès de l'Unica au Palais des congrès en 1995, a pu organiser son concours national dans l'écrin du théâtre Jacques Cœur, de 1997 à 2013. En raison des travaux de rénovation du théâtre, l'édition 2014 de Cœur de vidéo s'est tenue dans la belle salle de l'auditorium jouxtant le conservatoire de musique.

2015 : un horizon culturel incertain à Bourges

Le changement d'équipe municipale, pourtant dans la continuité de famille politique de la précédente, s'est soldé par des décisions immédiates inquiétantes allant à l'encontre de la politique culturelle antérieure : suppression de la biennale d'art contemporain, suppression du Festival international du film écologique auquel la FFCV était directement associée pour la sélection des films. Quelques jours à peine, après la clôture des Rencontres nationales de la FFCV, la maire adjoin-

te chargée de la culture, Me Catherine Pelletier, avec laquelle la FFCV avait noué de sympathiques relations, était brusquement démise de ses fonctions avec trois autres maires adjoints. Enfin, le départ en retraite de Michel Pobeau prévu pour le 31 décembre coïncide avec la suppression immédiate de l'Agence culturelle, les personnes s'y trouvant étant rattachées directement à une direction administrative de la ville en charge de la culture. Autant dire que la FFCV ne bénéficiera plus du soutien direct et amical de l'agence.

Le malaise à Bourges concernant la culture est accentué par l'incertaine réinstallation de la Maison de la Culture, la première de France inaugurée par Malraux, qui ne peut être rénovée in situ en raison de contraintes archéologiques.

Bref le climat n'est pas bon et la possibilité de poursuivre les rencontres nationales de la FFCV n'est pas garantie. Les travaux du théâtre Jacques Cœur devraient être terminés au printemps sans certitude. On peut toujours prévoir l'utilisation de l'auditorium si la municipalité consent à la laisser utilisée aux mêmes conditions qui avaient prévalu depuis 18 ans avec l'Agence culturelle, à savoir la

gratuité de la mise à disposition du théâtre plus la prise en charge de certains frais comme l'impression du catalogue, la location d'un téléviseur dans l'entrée, les plantes vertes et la réception à la mairie. Le budget définitif de Bourges pour l'année 2015 ne sera adopté que dans le courant du mois de mars, ce qui est trop tard pour la FFCV pour se retourner si elle apprenait que le maintien des projections à Bourges était dorénavant subordonné à une location de salle dont le tarif, bien que raisonnable, ne correspond pas à ses moyens. L'annonce officielle d'une course de caisses à savon dans l'agenda culturel 2015 de Bourges donne à penser qu'un festival cinématographique n'y a plus tout à fait sa place.

Après l'auditorium de Bourges, l'auditorium Eugénie à Vichy

C'est pourquoi la FFCV s'est mise en quête d'un nouveau lieu d'accueil pour son concours national. Une réunion exploratoire a eu lieu à Vichy avec le directeur du Palais des congrès-Opéra de Vichy.

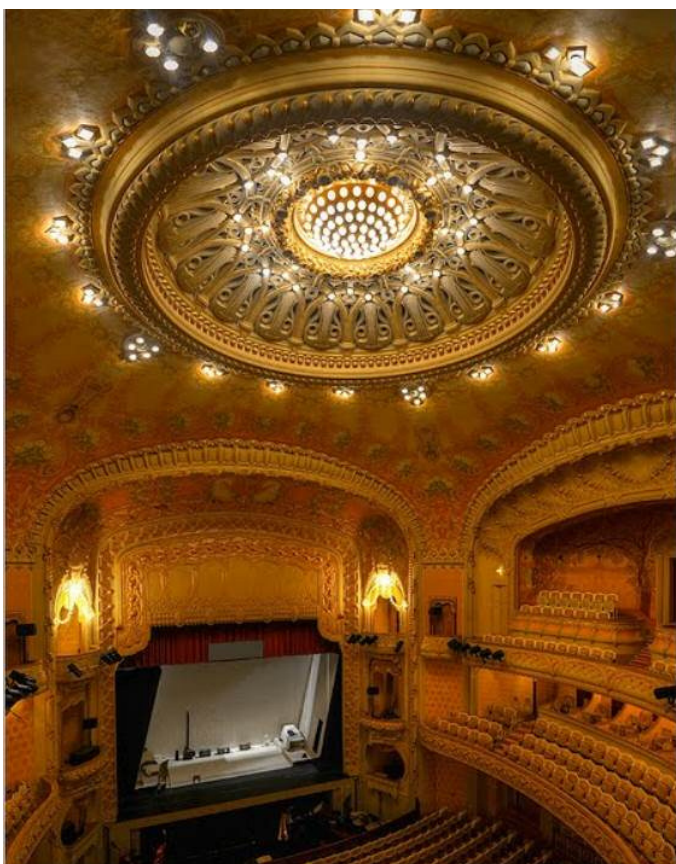
Les conditions d'accueil étaient pratiquement les mêmes que celles assurées par la ville de Bourges. Une convention de mise à disposition de l'auditorium Eugénie a été validée par la suite. Toutefois la FFCV aura quelques frais supplémentaires à sa charge : personnel pour la distribution de boissons pendant les entractes, tous les frais d'impression (catalogues, affiches, flyers).

Vichy une opportunité extraordinaire pour le 75^e concours national de la FFCV

Il s'agit maintenant d'honorer l'accueil fait à Vichy pour recevoir les participants du 75^e concours national de la FFCV. La meilleure façon de répondre à l'invitation généreuse faite à la Fédération, est de venir très massivement assister aux projections. Tous les ateliers adhérents de la FFCV, qu'ils aient des films inscrits ou non au concours, devraient se mobiliser dès à présent et envoyer quatre personnes au moins pour constituer une délégation de base qui pourra de surcroît



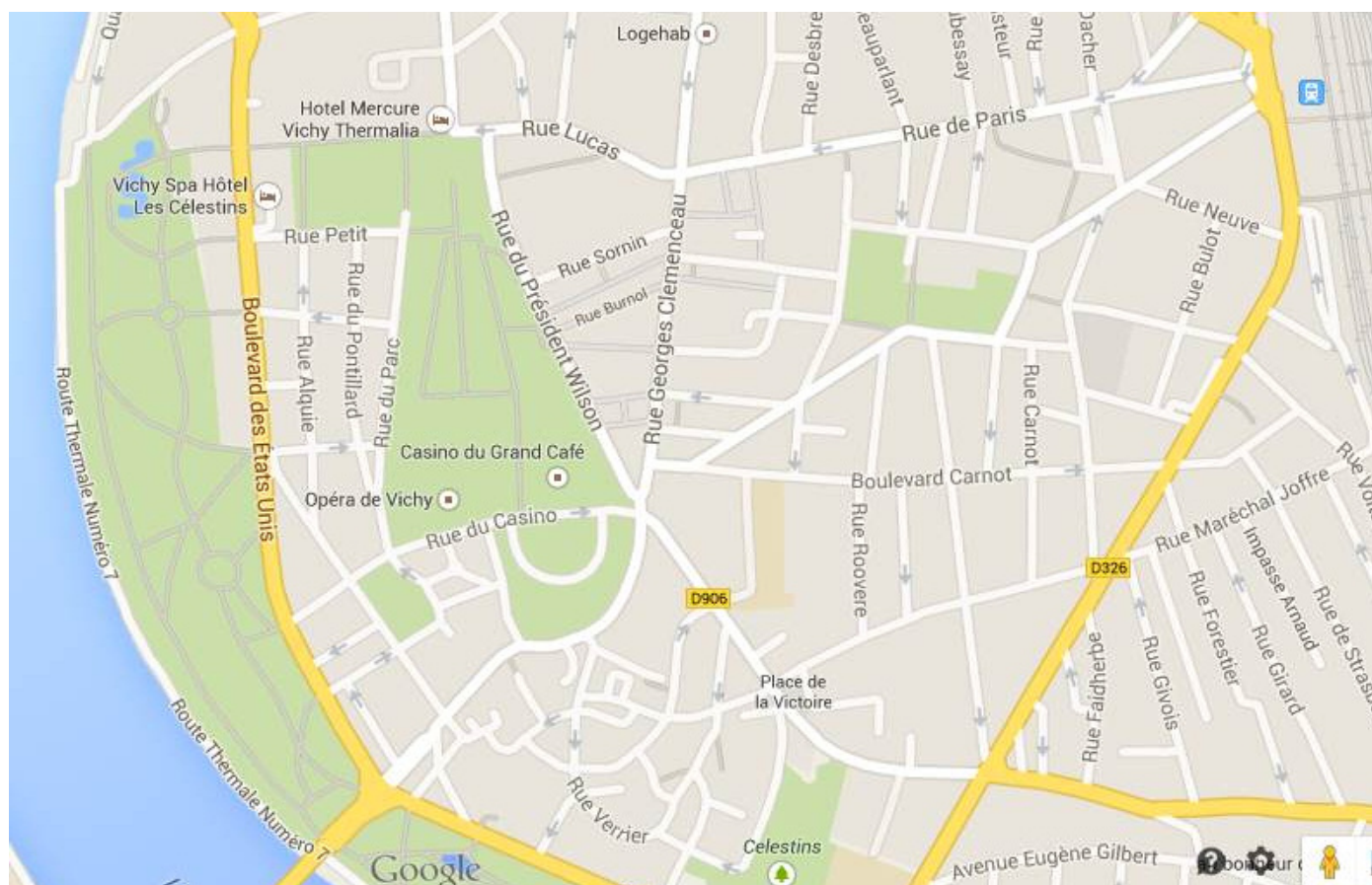
L'auditorium Eugénie parfaitement adapté pour des projections vidéo, et traité acoustiquement, comprend 496 places munies d'une tablette. C'est ici que se dérouleront les projections du concours national. Ci-dessous, le plan du Palais des Congrès-Opéra de Vichy.



participer activement aux travaux de l'assemblée générale de la FFCV.

L'année 2015 est aussi une date anniversaire à ne pas rater : la FFCV est l'organisatrice du festival de cinéma de courts-métrages le plus ancien de France avec une 75^e édition. Le challenger est loin derrière avec 38 éditions seulement.

En plein centre-ville, dans un écrin de verdure, le Palais des congrès-Opéra est à 5 mn à pied de plus de 1 300 chambres d'hôtels. Ci-dessus la salle de l'Opéra pouvant accueillir 1200 personnes. En haut, à droite, la salle de conférences où il est possible de prendre des repas servis par traiteurs. La gare de Vichy est à 800 mètres du Palais des congrès.



Adieu Cœur de vidéo, bonjour Mon cinéma

Depuis 2003, le concours national s'appellait Cœur de vidéo pour de multiples raisons : Bourges est en Région Centre dont le slogan est « Le cœur de la France », le théâtre Jacques Cœur est situé rue Jacques Cœur à deux pas du célèbre hôtel particulier de Jacques Cœur grand argentier du roi de France. Nos films devaient susciter des coups de cœur tant dans la salle que parmi les membres du jury. Mais, il avait été remarqué par certains que la référence à la vidéo pourtant présente dans l'intitulé de notre Fédération depuis 1987 n'était plus très adaptée et qu'il faudrait trouver un autre nom pour le concours et peut être même abandonner le V de la FFCV. Nous ne faisons pas de la vidéo, ni du plateau de télévision, mais du cinéma avec support numérique.

L'arrivée à Vichy est l'occasion de changer le nom des rencontres nationales qui doivent :

- faire référence au cinéma seulement
- définir un cinéma personnel à la portée de tout un chacun.

Après plusieurs essais de remue méninges, c'est l'expression « Mon cinéma » avec en sous titre « Festival de courts métrages » qui est sorti du lot et qui sera déclinée par une nouvelle conception de l'affiche.

Rêvons un peu, et si Vichy, en sus de la FFCV, accueillait de façon permanente les rencontres internationales de l'UNICA? La ville est parfaitement équipée pour cela.

L'hébergement à Vichy

264 chambres 4****

301 chambres 3***

606 chambres 2**

171 chambres 1*

D'ores et déjà, la FFCV est en négociation avec des hôtels pour obtenir des tarifs aménagés. Il est possible de réserver, du 24 au 26 septembre, en se réclamant de la FFCV, à l'Hôtel de Grignan, place Sévigné, tout près du Palais des congrès.

www.hoteldegrignan.fr

Téléphone : 04 70 32 08 11

D'autres renseignements seront fournis dès que possible sur le site Internet, Facebook et dans le prochain numéro de l'Écran qui paraîtra en juin.

Vichy : situation et accès

A71 Paris-Vichy 3h30

A72 Lyon-Vichy 2h00

A75 Montpellier-Vichy 3h30

A89 Bordeaux-Vichy 3h00

A81-A71 Rennes-Le Mans-Vichy 5h30

A35-A36 Strasbourg-Châlon/Saône-Vichy 5h30

A20-A89 Toulouse-Brive-Vichy 4h30

Paris-Vichy

(6 liaisons quotidiennes directes) 3h30

Lyon-Vichy

(6 liaisons quotidiennes directes) 3h30

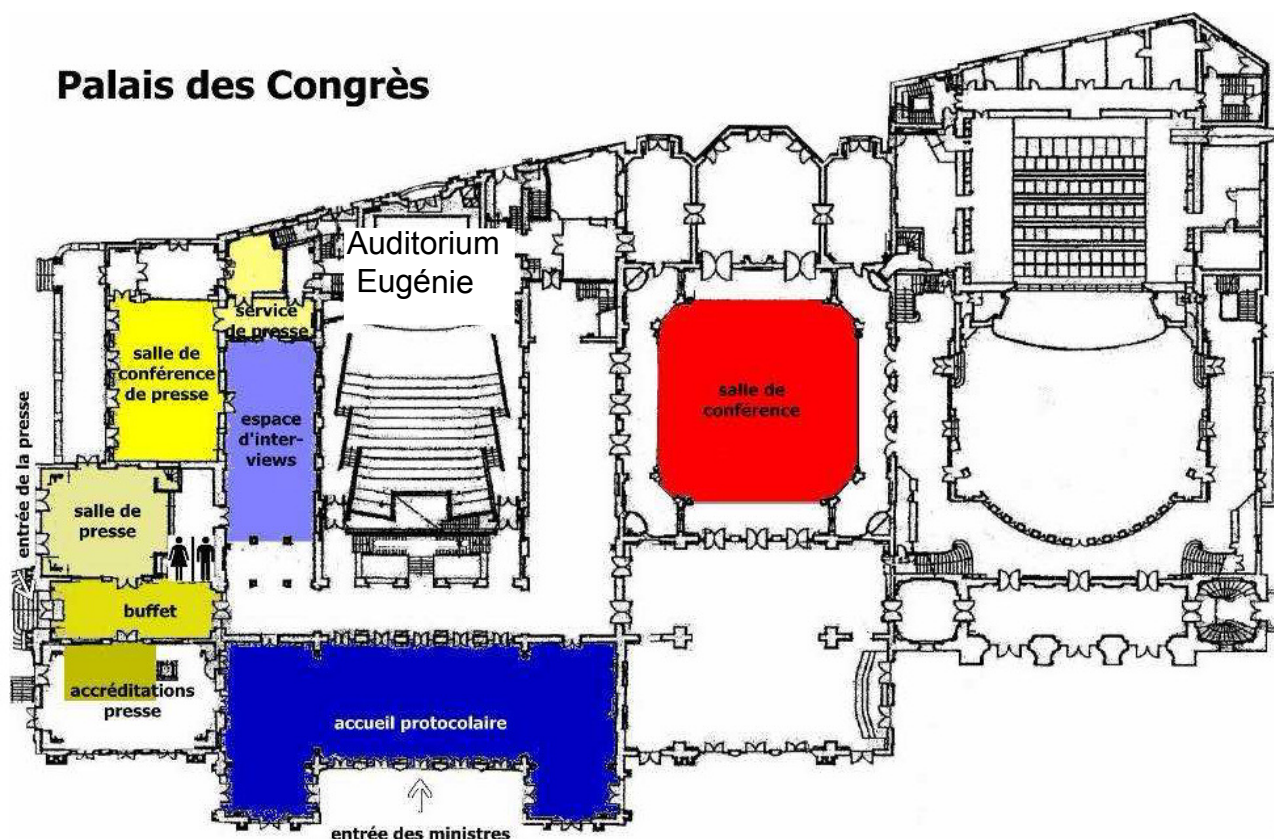
Par avion

Aéroport international Clermont-Auvergne à Aulnat, à moins de 40 min de Vichy

(plus de 20 destinations quotidiennes directes).

Le palais des Congrès bénéficie d'un environnement unique en France : 18 000 m² au cœur de la ville.

Palais des Congrès



Coup de cœur et réflexions

par Charles RITTER



Un coup de cœur comme il m'en arrive rarement. C'est ce qui s'est produit à la découverte du nouveau film de Pasquale Noizet, *La petite fille de La Havane*. Un titre tout simple, pour un film que l'auteur annonçait sans prétention, tourné avec des moyens très modestes.

Au moment de lancer le film sur le site Internet de l'auteur, j'avoue que j'étais plutôt sceptique. Allait-on voir une fois encore les vieilles voitures américaines rouler comme au ralenti dans les rues de la ville, les vieilles dames fumer un énorme cigare, le ressac de la mer sur la corniche, avec en fond musical le Buena Vista Social Club? Allais-je entendre une fois encore des commentaires convenus sur la passion des rythmes musicaux, la beauté des visages burinés, et autres clichés occidentaux sur l'esthétique de la misère qui flatte la bonne conscience ethno-touristique?

Premières images, première bonne surprise : nous sommes chez l'habitant. Une petite fille d'environ 10 ans est au balcon d'un logement qu'on devine modeste. Elle semble chercher quelqu'un, ou quelque chose, en bas dans la rue, ou bien là-bas plus loin vers l'horizon.

Là voilà descendue dans la rue, une petite rue ordinaire, dans ce qui semble être le labyrinthe de la vieille ville. Où va-t-elle ? Nous ne le savons pas, mais nous lui emboîtons le pas. Pas de commentaire, pas d'explication. Et déjà notre regard est captivé par ce petit ange à la robe claire qui déambule le long des rues étroites. Elle passe devant un

marché, un bar ouvert sur la rue, une galerie de peintures, fait de la balançoire quelques instants dans un petit square. Y aurait-il des insectes dans cette grosse flaque d'eau ? Non, ce ne sont que des mégots. Nous découvrons les quartiers ordinaires de la ville, ses façades, les gens bavardant dans la rue. Voilà notre petite fille marchant sur une large avenue sans doute célèbre, passant devant des monuments certainement tout aussi remarquables, mais nous n'aurons pas d'explication. Et à juste titre : nous ne sommes pas dans un film touristique, ni dans un documentaire au didactisme assommant : nous sommes dans le quotidien d'une petite fille ordinaire.

Voilà déjà depuis plusieurs minutes que nous suivons cette enfant, au seul son des ambiances de rue, et je commence à comprendre la démarche radicale et magnifique de l'auteur, et je pense : pourvu que ce soit assumé jusqu'au bout. Je redoute la phrase, l'explication, la musique, l'artifice graphique qui va tout gâcher. Je redoute aussi chez la petite fille le petit sourire en coin, le regard caméra, le geste ou l'expression « jouée ». Mais non : tout reste d'une sobriété exemplaire. La petite fille reste parfaitement concentrée sur son « non-jeu », cette absence de psychologisme affecté que Robert Bresson cherchait parmi ses acteurs non-professionnels. Quant à la caméra de l'auteur, elle accompagne au plus près et à hauteur humaine cette enfant qui marche à la fois d'un pas gracile et décidé. On a parfois l'impression d'entendre penser l'auteur : « pas si vite, attends-moi, je voudrais rester avec toi », au gré de ses travel-

lings suivis, heureusement pas trop lisses, pas trop parfaits.

Et puis nous arrivons au port, qui semble avoir été la destination de notre petite fille. Elle regarde les bateaux, la mer, l'horizon. Un sourire délicat nous la montre sereine, heureuse. Le film est alors quasiment terminé, et je me dis : bravo, c'est formidablement simple, cohérent, singulier, humain. C'était un « grand petit » moment de tendresse, de complicité, de délicatesse. On a vu plein de choses, sans qu'on nous les montre ostensiblement avec le doigt. Voilà un vrai regard, une vraie écriture de cinéma.

Et c'est alors que surgit l'inattendu, qui nous prépare à la touche finale, mais qu'on ne comprend pas tout de suite. Une ellipse nous fait savoir que la petite fille est restée là un certain temps. La lumière a changé, le soleil est plus bas sur l'horizon. Un jeune garçon, sensiblement plus âgé, longe le parapet et se rapproche de la petite fille sans la regarder, tous les deux fixant la mer et les bateaux. On se demande qui est ce garçon, que vient-il faire, quelle est cette façon bizarre de se rapprocher de la fille, se connaissent-ils ? C'est alors que les notes de piano entendues au début du film réapparaissent. Le garçon et la fille ont un bref échange de regard complice, le garçon se met à côté de la fille, ils regardent tous les deux la beauté de la mer au crépuscule. Et le garçon pose sa main sur l'épaule de la petite fille. Un petit geste tendre et protecteur. Fondu au noir dans la foulée. Titrage court et sobre. Dernières notes de piano. Fin du film. Cadeau. Touché au cœur. Je suis bouleversé.

Là où de très nombreux cinéastes auraient demandé aux enfants de « jouer » leur approche et leur rencontre avec des bras levés, des appels appuyés, une joie surjouée, avec moult bavardages et « explications », ici rien de tout cela. C'est même exactement le contraire. Je reviens en arrière, visionne à nouveau ce plan incroyable où le jeune garçon s'approche de la fille. En fait, il arrive quasiment à reculons, et c'est ce qui va donner toute sa beauté au geste final. C'est à ce genre de détail qu'on reconnaît une grande mise en scène.

Au-delà de la parfaite cohérence des éléments de réalisation (ses partis pris, son écriture, son regard, sa direction d'acteur, la bande-son, la façon de filmer, de monter...), je me suis demandé pourquoi j'ai tellement été touché. On sait qu'un spectateur est plus facilement ému lorsque le thème évoqué le touche personnellement (l'évocation d'un lieu, d'un état psychologique, une maladie, une disparition...), or rien de tout cela pour moi ici. Je me dis qu'il y a forcément un élément universel, intemporel qui doit transparaître dans ce film. Quel pourrait être le juste qualificatif que

ces enfants expriment, complètement en symbiose avec l'écriture du film ? La délicatesse, certainement, la grâce, oui, mais encore autre chose, de plus ineffable, mais quoi ? Et je trouve ce mot : l'innocence. Dans cette dernière image, c'est un mélange de candeur et de force tranquille qui se dévoile, et qui évoque le paradis perdu de la pureté des intentions. L'innocence, oui. Et je pense aux esprits simples et bons, tel le « Stalker », qui font la profondeur des films de Tarkovski, ou encore à la merveilleuse Bess qui se sacrifie par amour, par bonté, sans calcul, dans le *Breaking the Waves* de Lars von Trier.

En tout cas, on est loin des stratégies, partout mises en avant et encouragées, chez les ectoplasmes des émissions de la télé-réalité, ou chez les sinistres pantins de la politique ou du marketing industriel. Faire simple, être sincère, rien ne semble de nos jours être plus compliqué ! Les mirages de la technique et de la surdramatisation nous obligent dans nos films à surajouter des couches de musiques, des couches d'effets graphiques, des couches de bavardages et d'explications. Alors que la vérité de l'homme, sa condition même, se révèle dans le dénuement.

J'en étais là dans mes réflexions, lorsqu'une réminiscence titilla mon esprit. Cette petite fille, il me semblait l'avoir déjà vue, déjà imaginée quelque part, peut-être dans un précédent film. Oui bien sûr, le même âge à peu près, métissée, un peu boulotte et la même grâce : c'était l'ange gardien de mon *Miserere*, tourné il y a 20 ans déjà. Je la faisais surgir de nulle part, sur une plage, apportant réconfort à mon héroïne, sortie laminée par le fracas du chaos économique de notre monde numérisé. Elle offrait l'apaisement, l'humanité retrouvée. Oui, c'est sans doute cet écho lointain d'une aspiration profonde qui m'a tellement touché. La simplicité, la grâce, l'innocence retrouvée. Et dans ce petit square de La Havane, c'est sans doute le même ange qui est passé. Il y a une balançoire qui bouge encore.

Lien vers le film :
<http://dai.ly/x27hq7e>



Manifeste sur le documentaire

par Michael MOORE au festival de Toronto, sept. 2014



Avec son franc parler et ses films percutants Michael Moore détonne dans le milieu des documentaristes

Mon principe numéro un pour les films documentaires est essentiellement la règle du « Fight Club ».

La première règle du « Fight Club » est : « Ne pas parler du Fight Club. » La première règle du documentaire est : ne pas faire un documentaire, mais faire un film. Cessez de faire des documentaires. Commencez par faire des films. Vous avez choisi cette forme d'art, le cinéma, cette forme d'art incroyable, magnifique, pour raconter votre histoire. Vous n'avez qu'à faire votre film. Si vous souhaitez faire un discours politique, vous pouvez rejoindre un parti, vous pouvez participer à un meeting. Si vous voulez faire un sermon, vous pouvez aller au séminaire, vous pouvez être un prédicateur. Si vous voulez donner une conférence, vous pouvez être un enseignant. Mais vous n'avez pas choisi une de ces professions.

Vous avez choisi d'être cinéaste et d'utiliser le cinéma comme moyen d'expression. Il s'agit donc de faire un film. Le mot « documentariste » est pour moi une expression périmée, morte. Ce mot ne doit plus être employé dorénavant. Nous ne sommes pas des documentaristes, nous sommes des cinéastes. Scorsese ne se désigne pas comme un « fictionnarien » ou un « fictionniste ». Alors pourquoi faire un mot pour nous-mêmes ? Il est inutile de ne nous enfermer dans un ghetto. Nous sommes déjà dans le ghetto. Il est inutile de créer un ghetto plus grand.

Vous êtes des cinéastes. Faire un film, voilà tout ce qui compte. Les gens aiment aller au cinéma. C'est une grande

tradition de la culture américano-canadienne que d'aller au cinéma. Pourquoi ne voudriez-vous pas faire un vrai film ? Parce que si ce que vous avez fait est un film, les gens pourraient effectivement aller voir votre documentaire. Sérieusement, s'il est difficile pour vous de vous appeler simplement « cinéaste », alors pourquoi êtes-vous dans ce job ? Beaucoup d'entre vous diront, « Et bien, je fais des documentaires parce que je pense que les gens devraient être informés sur le réchauffement climatique ! Ils doivent connaître ce qui s'est passé lors de la guerre de 1812 ! Le public doit apprendre à utiliser les fourchettes, et pas des couteaux ! C'est pourquoi je fais des documentaires ! » Oh, c'est ce que vous faites, vous ? Vous vous écoutez vous-mêmes. Vous vous comportez comme une matrone, comme une mère supérieure avec une règle en bois dans votre main. « Je fais partie de ceux qui savent tout et je dois répandre ma sagesse aux masses ou au moins envers ceux qui regardent Fox News ! » Vraiment ? « Oh, maintenant je vais y arriver. C'est pourquoi des dizaines de millions de gens affluent vers les salles chaque semaine pour regarder des documentaires parce qu'ils meurent d'envie d'entendre ce qu'ils doivent faire et comment se comporter. » À ce moment-là, si vous pensez toujours ça, vous n'êtes pas même documentaristes, vous êtes prédicateurs baptistes.

Et le public, composé de gens qui ont travaillé dur toute la semaine, le vendredi soir veut aller au cinéma. Il veut que les lumières s'éteignent doucement pour voir un film. Il ne se soucie pas de savoir si vous allez le faire pleurer ou le faire faire rire, mais surtout il ne veut pas être sermonné, il ne veut pas être manipulé par une main invisible derrière l'écran. Il veut qu'on le divertisse. Je l'ai dit le gros mot : documentaire. Je suis dans divertissement (entertainment).

« Oh non, qu'est-ce que j'ai fait ? J'ai fait un documentaire divertissant ! Oh s'il vous plaît pardonnez-moi pour déprécier mon histoire en adhérant aux principes du divertissement ! Maudit

soit le DIVERTISSEMENT ! »

Lorsque Kevin Rafferty et son frère ont fait *The Atomic café* en 1982, c'est à ce moment que l'ampoule dans ma tête s'est allumée. Ils ont compilé tous les clips de tous les films de peur de la guerre froide, dans la lignée du court-métrage de 1951 *Duck and cover* (littéralement « plonge et couvre-toi ») destiné aux enfants, mettant en scène une tortue qui se planque lors d'une attaque nucléaire. *L'Atomic café* a été un film très drôle évoquant de la fin du monde, et posant la question : qui étions-nous pour décider de nous faire sauter ? Or le public s'est mis à rire tout au long du film car le rire a une fonction cathartique.

Aussi, je ne veux pas que les gens soient déprimés en sor-

Cessez de faire des documentaires. Commencez par faire des films.



Pendant le tournage de *Fahrenheit 9/11*

tant du cinéma après avoir vu mes films. Je veux qu'ils soient en colère. La déprime est une émotion passive. La colère est active. La colère signifiera que peut-être 5 %, 10 % de ce public va se lever et dire : « je dois faire quelque chose. Je vais en parler à d'autres à ce propos. Sur Internet je vais me renseigner sur la question. Je vais rejoindre un groupe de lutte » !

Ou bien, quand Quentin Tarantino, Président du jury au Festival de Cannes après ma Palme d'or pour *Fahrenheit 9/11*, se tourne vers moi lors du dîner qui suivit la cérémonie : « je dois vous dire que votre film m'a vraiment touché. Je n'ai jamais voté dans ma vie, en fait, je n'ai même jamais été inscrit sur une liste électorale, mais c'est la première chose que je vais faire quand je serai de retour à Los Angeles, m'inscrire pour voter ». Et je lui ai répondu, « Wow, ce que vous venez de dire est plus important pour moi que cette Palme d'or. Parce que si ce que vous allez faire est multiplié par 10 millions de personnes qui auront vu ce film alors là c'est le pompon. Je me sentirai grandi pour avoir travaillé longtemps pour faire ce film qui produit des résultats. »

2. Ne me parlez pas d'un truc casse-pieds que je connais déjà.

Je ne vais pas voir ce genre de documentaires, ceux dont les auteurs pensent que je suis un ignorant. Ne me dites pas que l'énergie nucléaire c'est mauvais. Je sais que c'est mauvais. Je ne vais pas renoncer à deux heures de ma vie pour m'entendre dire que c'est mauvais. D'accord ? Sérieusement, je ne veux pas entendre quoi que ce soit, que je sais déjà. Je n'aime pas regarder un film où les cinéastes pensent évidemment qu'ils sont les premières personnes à découvrir que quelque chose pourrait être nocif avec des aliments génétiquement modifiés. Vous pensez que vous êtes la seule personne à être au courant ? Vous ne faites donc pas confiance à l'intelligence d'autrui et aussi on n'ira pas voir votre documentaire. Oh, je sais vous a fait ce

film parce qu'il y a tellement de gens qui ne connaissent pas les aliments génétiquement modifiés. Et vous avez raison. Ils sont nombreux et peuvent renoncer à leur samedi pour apprendre à ce sujet.

Maintenant, regardez, je me rends compte qu'en Amérique sur 310 millions de personnes il y a beaucoup d'idiots bornés, beaucoup de gens stupides. En fait, je vous accorde qu'il y a un lot de 100 millions d'Américains stupides et ignorants. Et, oui, c'est dur de se sentir cerné par beaucoup de bêtise. Mais cela signifie aussi qu'il y a 210 millions d'Américains qui ne sont pas stupides, qui ont un cerveau, ou au moins la moitié d'un cerveau. Ne vous faites pas de bile pour les autres. Au lieu de cela, concentrez-vous sur la majorité ceux par qui le changement viendra de toute façon. Mais ne leur dites pas des choses qu'ils savent déjà. Il faut les surprendre. Il faut leur montrer quelque chose qu'ils n'ont jamais vu.

Lorsque nous faisons *Roger & Me*, j'ai demandé au shérif adjoint, qui avait d'expulsé une famille le soir de Noël, de se mettre au pied de leur arbre de Noël avec les enfants qu'il avait mis sur le trottoir. Je lui ai demandé, « Vous faites ça chaque année le soir de Noël ? » Et il répond : « Oh oui, au moins quatre ou cinq fois à chaque Noël. » Je lui ai dit, « comment se fait-il que je n'ai jamais vu cela ? » Et il répond : « Je ne sais pas, je le fais dans toute la ville en plein jour. » Il y a quatre stations de télévision à Flint,

toutes avec des services d'information.

Pourquoi n'ai-je jamais vu cette scène pour le réveillon de Noël ou le jour de Noël ?

En revanche, fichtre, on voit les trois mêmes histoires sur Noël chaque année : le Pape qui dit sa messe de minuit. Choquant ! Le présentateur météo au journal télévisé suivi du traîneau du père Noël quand il traverse le Canada. Il passe toujours au-dessus du Canada. Et peut-être que s'il y a une histoire politique, c'est toute l'Union américaine

pour les libertés civiles qui veut que les statues de la nativité soient ôtées de la pelouse de la mairie. Voilà trois contes de Noël, qui d'année en année, l'emportent sur les nouvelles locales réelles ! Je n'ai jamais vu pendant dans toutes ces années de plomb une famille et son arbre de Noël jetée sur le trottoir avec ses enfants, tout ça pour un arriéré de loyer de 150 dollars ! Je pense que c'est un crime. Et c'est notre boulot, de montrer aux gens des choses qu'on ne leur permet pas de voir. Ne dites jamais aux gens des choses qu'ils savent déjà.

Lorsqu'on a fait *Roger & Me*, j'ai dit à l'équipe de production que nous faisons un film sur la capitale de chômage aux États-Unis et qu'on n'allait pas montrer le chômage dans le film comme d'habitude. Je ne vais pas utiliser les mêmes images anciennes qui sont utilisées de semaine en semaine. Les gens sont blasés par ces images. Ils les ont vues à maintes reprises. Nous devons leur montrer quelque chose qui va les coller à leur siège, et leur faire crier : Jésus, ce n'est pas l'Amérique, je veux vivre !

À suivre... Manifeste en 13 points de Michael Moore sur le documentaire, Toronto International Film Festival, 9 septembre 2014

Dossier préparé par Philippe SEVESTRE

That's all Folks! (6)

par Philippe SEGAL (Club Audiovisuel de Paris)

TRANSFERT VERS 3D MAX

Il y a 3 mois, nous avons quitté Roger réveillé brutalement par des bruits étranges et se demandant quelle en était l'origine. Mais tout cela dans POSER.

Il faut savoir que l'on peut travailler la suite dans le même logiciel, c'est-à-dire apporter les éléments du décor comme le lit, placer les lumières, y faire même le rendu final mais je n'y arrive pas. Je préfère travailler dans 3D studio Max. Donc je dois exporter ma scène de POSER vers 3D STUDIO MAX.

Pendant longtemps il n'y avait pas de passerelle entre les deux softs, pas d'extension commune. Ce n'est plus le cas aujourd'hui avec les dernières versions de POSER.

Mais personnellement je continue de passer par un plug-in indépendant : MAXIMUM POSE. Et dans notre cas précis j'exporte successivement Roger, la veste de pyjama, le pantalon de pyjama.

composent l'animation : cela comprend la géométrie mais aussi les coordonnées de texture. Cela veut dire que l'export indique où sera placée la texture de la peau organe par organe, ou sera placée la texture et la couleur de la veste etc. On ouvre 3D STUDIO MAX

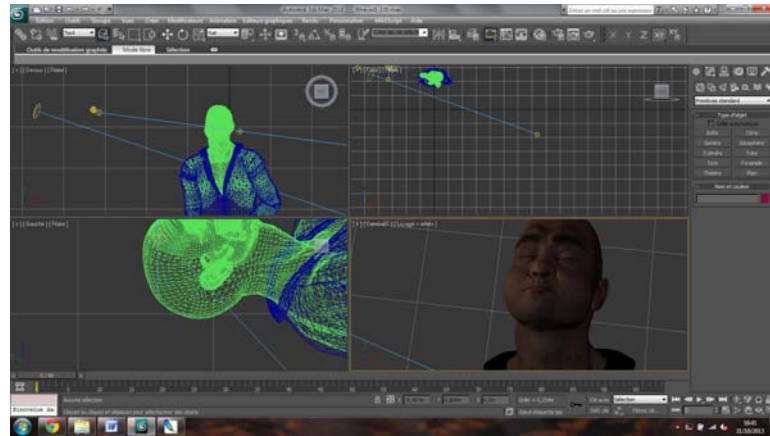


Fig2. Importation dans 3D studio max

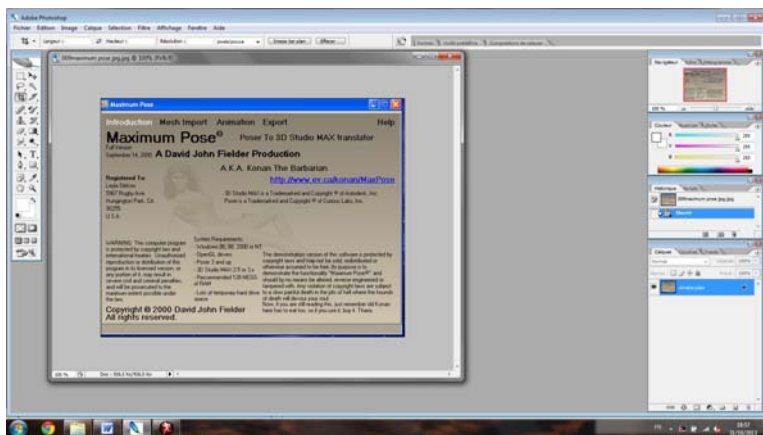


Fig1. Maximum Pose

L'exportation crée des séquences d'images (.obj) pour Roger nu puis pour ses différentes parties de pyjama.

Puis j'ouvre Maximum pose. J'importe toutes les images .obj. créées précédemment.

Astuce :

Mais comme on le voit avec Roger sur son lit, les jambes ne sont pas visibles donc on n'aura pas besoin d'importer et donc plus tard d'exporter toutes ces parties qui ne se verront pas. Cela allègera considérablement les calculs futurs. Puis dans Maximum Pose j'exporte et crée une séquence d'images ici ; ce seront des fichiers .DS qui seront lisibles dans 3D studio max.

Dans cet export 3DS il y a toutes les images qui

Et miracle, tout se retrouve à la bonne place. Quand on a importé le personnage dans 3D MAX on a importé aussi la géométrie du personnage mais pas la texture de peau, des yeux, des cheveux. On a en fait une sorte de texture sans relief, une sorte de texture générique, la peau apparaît vaguement rose donc pas réaliste. Il faut donc retrouver (et je vous conseille d'avoir noté le répertoire où se trouvent les textures de toutes les parties du corps, cheveux, peau, yeux, ongles, dents etc. et les appliquer une par une. Cela est valable pour les vêtements comme le pyjama

Astuce :

Il est inutile par exemple d'appliquer les textures du personnage au niveau de la cuisse ou d'autres parties du corps qu'on ne verra pas (ou des dents si il n'ouvre pas la bouche). On gagnera en ressources mémoire.

Maintenant on a à la fois le mouvement de Roger mais on a aussi les textures de la peau et du pyjama.

Dans 3D max je réalise mon décor.

C'est-à-dire le lit, la table de chevet, l'oreiller etc. Pour cela on peut créer soi-même ces objets ou encore utiliser des bibliothèques spécialisées (gratuites ou payantes).

Souvent, surtout si on a téléchargé des pièces de

décor on devra faire des remises à l'échelle. Car les proportions ne sont pas respectées.

Astuce :

Plutôt remettre à l'échelle les pièces du décor que les personnages.

Quand on a importé tous nos personnages et décors on a un point de vue général qui n'est pas une vue caméra avec laquelle on peut jouer sur des paramètres comme la focale, les mouvements, travelling, pano.

Donc il faut installer la caméra, choisir sa focale les mouvements travelling, pano comme pour une caméra réelle. Et pour chaque mouvement son timing.

Dans notre plan la caméra reste fixe. Si l'on veut donner du relief à notre scène, il faut créer les lumières.

ne pas dire parfois planter le calcul final.

Donc il faut trouver un compromis.

A ce stade je peux soit réaliser un rendu final en un fichier video.avi, soit un pré-rendu dont le calcul est plus rapide et qui me renseignera sur des défauts éventuels principalement ceux concernant la fluidité du mouvement.

Pour le rendu final on renseignera la plage du rendu c'est-à-dire le nombre d'images, généralement la scène dans son intégralité, après si on veut modifier, ce sera au montage.

La vitesse 25im/s

le Format HD, Mpeg 2 ou autre

La trame prioritaire

Le calcul prendra un temps variable suivant les paramètres choisis.

Dans un de mes films, pour rendre une séquence de 10 secondes (l'explosion de la statue de la liberté), j'ai dû attendre 50 heures et j'ai fait faire le calcul par 2 autres copains sur leurs PC.

Astuce:

Généralement le temps de calcul attendu est affiché et on peut rendre une partie de la séquence correspondant par exemple à des tranches de 2 heures et au montage on disposera les séquences partielles à la suite, le résultat est garanti sans perte et sans qu'on voit quoique ce soit

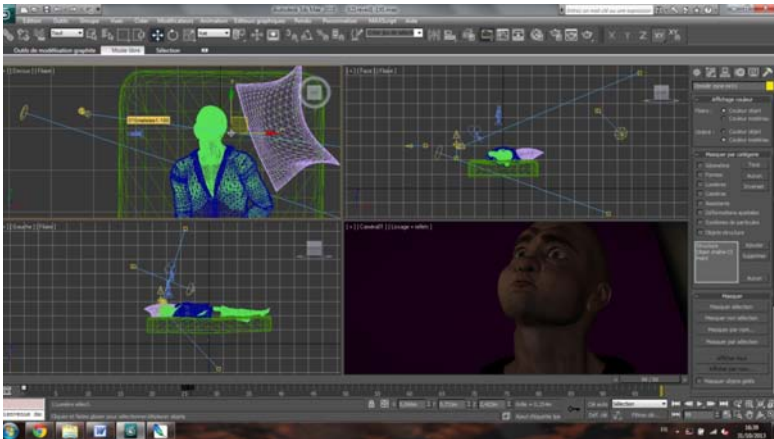


Fig3.Lumières dans 3d max

C'est une étape délicate peut être la plus difficile. D'abord on a plein de lumières à notre disposition, omnidirectionnelle, spots directionnels, photométrique etc, etc.

Parce que de la mise en place dépend un peu le réalisme d'une animation en 3D.

Parce que comme dans le cinéma réel la lumière va créer le relief de la scène.

Malheureusement c'est très dur d'agir avec précision c'est à dire de mettre en valeur jusque ce que l'on veut sans que la lumière ne déborde ailleurs.

Exemple : je veux éclairer le visage de ROGER avec une lumière omnidirectionnelle une partie de l'éclairage va se porter sur le lit derrière et si je veux éclairer le lit je vais avoir un ROGER sur exposé.

Il va falloir jouer sur le type de lumières comme des spots, sur les paramètres d'atténuation. Ce n'est pas simple. On agira sur toute une série de curseurs comme le paramètre d'atténuation qui veut que plus on s'éloigne de la source de lumière plus l'éclairage s'affaiblit.

Et plus on augmente le nombre de lumières, plus on veut jouer sur les ombres, alors plus on prend des ressources mémoire ce qui va ralentir pour

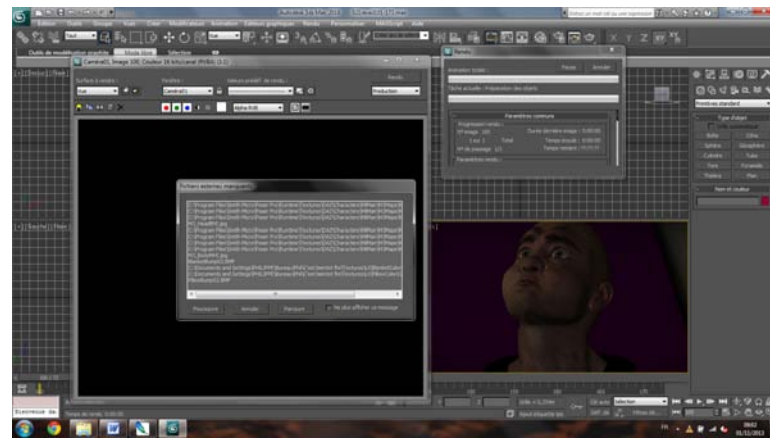


Fig 4.Calcul du rendu

Après avoir rendu toutes les scènes, fait le générique, on procède au montage, sonorisation dans Première par exemple, donc on revient à du classique mais ça tout le monde sait faire.

Au cours de ces 18 mois, avec Roger, j'ai simplement voulu montrer comment concrètement avec nos petits moyens, procéder pour réaliser un plan d'un film d'animation.

Bien sûr depuis le premier article, de nouvelles versions des logiciels sont apparus facilitant notre travail.

Mais la méthodologie reste en principe identique. Voilà THAT'S ALL FOLKS comme on dit chez WARNER BROS.

Comment concilier la stabilité des images et la prise de vues en mouvement

En cinéma la stabilité des images a toujours nécessité l'emploi d'un support de caméra pouvant être associé à des dispositifs permettant d'introduire du mouvement de caméra lors des prises de vues. Ce fut le cas avec les chariots à roues supportant l'opérateur (dollies), ou les chariots montés sur rails permettant d'accompagner des déplacements d'acteurs par exemple (travellings). Seuls les studios pouvaient adjoindre des équipements encore plus lourds comme les grues sur lesquelles l'opérateur était assis à l'avant tandis que des accessoiristes agissaient sur des contrepoids à l'arrière. Le cinéma familial d'amateur avec ses caméras légères utilisées sans support de caméra se distinguait du cinéma professionnel par l'instabilité des images résultant d'une mauvaise tenue des appareils mais aussi par la capacité offerte à l'amateur de se déplacer comme bon lui semblait, caméra au poing, pour suivre une action en plan séquence. Stanley Kubrick a utilisé pour la première fois un système révolutionnaire dans le film *Shining* : il s'agissait du steadicam. L'opérateur muni d'un harnais et d'un bras articulé relié à la caméra pouvait grâce à des suspensions de cardan, se déplacer en courant tout en captant des images parfaitement stables. Les films d'action, où le spectateur par le mouvement de la caméra semble participer lui-même aux péripéties du film, vont faire grand usage de stabilisateurs variés et sophistiqués.

Avant de filmer : disposer d'un matériel de prises de vues avec un bon stabilisateur

Les appareils photo numériques et les caméscopes sont équipés de stabilisateurs d'images

incorporés. Il faut s'assurer qu'il s'agit de stabilisateurs optiques nettement supérieurs en principe à la stabilisation numérique.

On pourra tester la fiabilité de la stabilisation en filmant sans accessoire en marchant par exemple. On se rendra vite compte qu'il est indispensable de créer des points de contacts entre l'opérateur et son corps : coudes serrés sur le buste, tenir l'appareil à deux mains, éviter tout mouvement de rotation latéral du poignet supportant le poids principal, trouver une démarche souple qui suppose un certain entraînement.



L'Olympus OM-DE-M5 Mark II qui, non seulement permet de filmer sous la pluie, dispose d'un stabilisateur étonnant sur cinq axes lui permettant de filmer l'action en tenant l'appareil dans ses mains sans aucun accessoire particulier. Cette liberté de mouvement est un atout précieux pour l'opérateur. Disponible en mars 2015, autour de 1100\$.

*Ci-dessous un extrait de film, *The runner*, qu'on peut voir sur YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=XJuKF5QvaAU#t=19>*





Hoodman H-WS1 WristShot Camcorder Support System pesant 1,89 kg vendu presque au poids chez 7CIS La Cité de l'image et du son au prix de 189 € plus les frais de livraison . Le prix est justifié par le système d'attache articulée qui permet d'ajuster parfaitement le caméscope.



Egrip Z d'Anton Bauer. Les poignées flexibles peuvent être positionnées vers le haut ou vers le bas. Faire jouer la concurrence entre fournisseurs, les prix allant de 50 à 90 €.



Filmer sans trépied avec un support de caméra : de la simple poignée au super «video rig»

L'illustration ci-dessus résume parfaitement le problème : comment laisser l'opérateur jouir de la plus grande mobilité possible pour se fondre dans l'action tout en assurant des mouvements de caméra fluides sans secousses?

De nombreux fabricants ont tenté de répondre à cette équation en offrant une très large palette de produits, des plus simples, donc peu coûteux, au plus élaborés, avec des suspensions de cardan («gimbal») dont les prix dépassent parfois largement celui de l'appareil photo DSLR ou du caméscope. Pour s'y retrouver il suffit d'appliquer une règle simple : à petit poids d'appareil de prises de vues et à petit budget, doit correspondre un support assez léger et peu onéreux. Il faut ajouter aussi, un bon entraînement pour assurer une démarche souple.

On peut citer trois appareils basiques vraiment peu chers et pouvant rendre de grands services.

Une poignée comme il en existait sur les caméras Super 8, une double poignée flexible et orientable signée Anton Bauer, et un support de caméra muni d'une poignée comme celle d'un vieux fer à repasser, très utile pour les plans en basse position de caméra.

Viennent ensuite les ensembles crosse et bandou-



Poignée ZACUTO Point'n'Shoot Pro (environ 60 € ttc). Sans le doute le produit le moins cher de cette marque américaine réputée. Ceux qui veulent frimer pourront dire qu'ils ont un équipement Zacuto.

Pour moins de 30 €, le Vello Action Pan avec une griffe porte accessoire (pour lampe d'appoint à leds)



lière dont les prix très bas donnent à penser que leur efficacité n'est réelle que lorsque l'opérateur est debout, se permettant de légères torsions du tronc pour panoramiquer dans le sens horizontal ou le sens vertical, ou pour avancer lentement avec précaution. Ce type d'équipement est inutilisable pour toute position basse de la caméra : impossible de suivre la course d'un teckel en rase mottes. Les supports avec épaulières, avec une ou deux poignées, dont les prix varient entre 150 € et 3000€ sont conçus pour des appareils reflex ou des caméscopes déjà assez lourds. On y peut y adjoindre des boutons de réglage pour changer les focales d'un téléobjectif, sans oublier des compendiums porte filtres. Plus c'est lourd, même en fibre de carbone, plus c'est cher.

Il reste la solution du stabilisateur ou steadicam qui comme le frigidaire est passé du statut de marque à celui d'un nom générique. L'artillerie lourde c'est un opérateur muni d'un harnais enveloppant tout le buste, d'un bras articulé, d'un pied de support de caméra bardé de contrepoids, d'un moniteur etc. L'artillerie légère, c'est une poignée pivotante, un tige verticale ou courbe munie de poids. Des réglages fins doivent être effectués pour équilibrer parfaitement la répartition des charges entre le caméscopes et les contrepoids au niveau de la poignées. Certains, peu fortunés mais astucieux, et patients ont su bricoler des stabilisateurs.



Il existe de nombreuses marques de stabilisateurs de poing et le matériel chinois exporté depuis Hong Kong devient un sérieux concurrent des produits américains grâce à des prix plus attractifs. Les deux photos ci-dessus font référence à un équipement de très petite taille, en fibre de carbone, dont les poids sur pieds articulés font office de trépied. Ce stabilisateur supporte des appareils jusqu'à 2 kilos. Il s'agit du modèle lfootage Wildcat 2 qu'on peut trouver chez le distributeur français Lovinpix pour 490 €. Cela peut paraître un peu cher, mais en voyage, ce stabilisateur qui se glisse dans une poche fixée à la ceinture, s'avérera un outil précieux pour réussir d'excellentes prises de vues en toutes circonstances.

Le garant de la stabilité : le trépied

L'emploi du trépied est devenu un impératif catégorique, presque Kantien, dans les clubs de cinéastes et tout amateur digne de ce nom se devait d'employer un trépied en fiction bien sûr et parfois même lors de reportages où en principe l'opérateur n'utilise que du matériel léger. Alors que le cinéma professionnel se distingue par de subtils mouvements de caméra même dans des plans dits fixes, le cinéma de fiction des ateliers non professionnels est encore marqué par l'absence de dynamisme des prises de vues : champs contrechamps statiques, travelling timide et court sur certaines scènes, petits mouvements de grue de temps à autre. Pourtant, en 2014, au concours national de la FFCV il a été possible de voir un plan aérien tourné dans la nef d'une église avec un drone avançant vers la verrière du chœur. L'effet est remarquable.

Les questions à se poser avant tout concernant le trépied : de quel matériel avons-nous besoin avec tel ou tel type de caméra ? De quel matériel avons-nous besoin pour tel ou tel type de tournage ? Fiction ou reportage ? De quel budget disposons-nous ? Faut-il s'équiper ou louer ? Faut-il une super tête fluide avec un système de bol permettant d'installer une grue ou une barre de travelling (slider) simple ou motorisée ? Faut-il un pied avec une colonne centrale réversible permettant les prises de vues près du sol, ou bien une barre cen-



Une suspension à cardan sur trois axes (gimbal en anglais) de marque Came-TV modèle 7800 avec moniteur de contrôle. L'inclinaison donnée par l'opérateur aux deux poignées fixées sur la barre horizontale est communiquée à l'étrier qui supporte l'appareil photo. La poignée horizontale permet de faire des panoramiques verticaux depuis le ras du sol jusqu'à la hauteur permise par le bras tendu au-dessus de l'épau-le. Prix 1300 dollars environ (sans moniteur)

trale extensible permettant des prises de vues très en hauteur ? Faut-il un pied lourd ou très léger ? Faudra-t-il lors du tournage mettre le trépied sur roulettes ?

Si on veut faire un reportage simple et discret avec une petite caméra légère, il serait ridicule de s'encombrer dans un pied lourd coûtant trois ou quatre fois le prix de la caméra. Pour le reportage, il vaut mieux disposer d'un trépied ultra léger si possible et surtout il faut éviter les trépieds avec entretoises qui sont gênants lorsque qu'on filme dans un terrain en pente. Le système de jambes pliantes sans entretoise permet de positionner le trépied facilement selon la configuration du terrain (bordure de trottoir, escalier etc.). À caméra légère et petit budget il faut un pied léger répondant à deux conditions au moins : disposer d'un système de tête dont la fluidité est satisfaisante quand on pousse la poignée du bout des doigts, disposer d'un niveau à bulle pour s'assurer d'une prise de vues à l'horizontale. Avec cet équipement basique, il est possible de faire des cadrages soignés pour des prises de vues stables tout en se permettant de créer des mouvements de caméra, certes limités, mais agréables à l'œil par une combinaison astucieuse de mouvements sur un axe horizontal et sur un axe vertical.

Le panoramique avec trépied

Si on ne dispose que d'un trépied ordinaire sans véritable tête fluide, fort coûteuse au demeurant, tout panoramique effectué en manipulant la poignée faisant pivoter le plateau sur lequel est fixée la caméra risque d'être irrégulier et saccadé car le mouvement imprimé par le bras souvent mal maîtrisé va être perturbé par de multiples frictions incontrôlées. Comment remédier, à peu de frais, à cette difficulté d'exécution ? La réponse est très simple : il suffit d'un élastique large accroché à la poignée. En tirant sur l'élastique avec l'index, il sera alors possible de panoramiquer à gauche ou à droite sans à-coups et le mouvement va gagner une extraordinaire fluidité. La raison de ce changement est simple : l'élastique absorbe les irrégularités de tension qui lui sont appliquées et reporte sur la tête pivotante du pied une force d'entraînement constante. On peut aussi en tirant moins fort sur l'élastique ralentir le mouvement du panoramique jusqu'à l'arrêt en douceur de la prise de vues. Donc quand on part en tournage, plus ou moins sauvage, il faut toujours mettre dans sa trousse à accessoires un ou deux gros élastiques. On trouvera en exemple filmé dans le dossier Trucs et astuces du cloud de la FFCV, « Best camera trick ever ! »



Un simple élastique peut aider à faire un bon panoramique

Petit travelling avec trépied ou monopied

Le « tracking shot » traduit en français par un mot français, « travelling » est un déplacement de caméra vers l'avant, l'arrière, sur le côté, de haut en bas, verticalement ou en biais. On peut pousser vers l'avant ou l'arrière un ensemble caméra trépied ou un monopied simplement en le penchant. Il est possible également de combiner ce mouvement avec un panoramique. Il faut veiller à une certaine fluidité d'un mouvement relativement lent pour produire un effet optique intéressant et agréable.

Pour faire le bon mouvement avec le monopode, sans déport à gauche ou à droite, il y a une petite astuce à découvrir sur la vidéo.



On trouvera en exemple filmé dans le dossier Trucs et astuces du cloud de la FFCV, «How to get awesome tracking shot with a tripod !» et « How to get tracking shots with a monopod ! », vidéos réalisées en anglais par deux jeunes Allemands, Fenchel et Janish sur leur site Filmproduktion.

Un mouvement de grue avec trépied combiné avec un travelling avant

On prend un trépied ordinaire et on raccourcit un pied de façon à ce que le contact au sol ne se fasse plus que sur deux pieds. On bascule le trépied vers l'arrière pour gagner quelques décimètres, puis on pousse vers l'avant tout en contrôlant avec la poignée le plateau de fixation de la caméra. L'effet est remarquable.

On trouvera en exemple filmé dans le dossier Trucs et astuces du cloud de la FFCV, « Video camera super trick »



Un mouvement de grue complet

Vous n'avez pas de grue et c'est votre trépied qui va servir de grue. Pieds rentrés, à demi déployés, ou presque totalement déployés, vont configurer le mouvement de grue qui sera petit, moyen ou ample. Pour les droitiers, on cale les pointes du trépied (voire le monopode) sur l'aine droite, la jambe droite placée en avant, la jambe gauche est écarté en arrière l'axe du pied à 90° de celui du pied droit. Pour éviter tout glissement du trépied sur l'aine, on aura intérêt, à desserrer la ceinture, de glisser les pieds en dessous et de rajuster la ceinture. Le bras droit, paume de la main ouverte, supporte le trépied par le milieu. On peut effectuer deux types de mouvements : depuis l'horizontale, bras droit tendu jusqu'à la verticale en repliant le bras, le corps restant immobile, ou bien depuis le ras du sol, vers le haut en fléchissant la jambe droite et en tendant la jambe gauche, puis progressivement en inversant la position des jambes, la jambe droite se tendant et la jambe gauche se pliant. Bien entendu, il est possible de contrôler la position de la caméra sur le plateau avec la main gauche sur la poignée assurant une position horizontale de la caméra si on le souhaite. Le mouvement de grue dans le sens vertical peut aussi devenir un mouvement de biais de haut en bas ou de bas en haut par une simple torsion du tronc. Ainsi avec un simple trépied il est possible d'obtenir des mouvements de grue assez sophistiqués. Avec un peu d'entraînement les résultats seront impressionnants.



Deux exemples d'emploi du trépied comme stabilisateur.

Tenir le trépied par une jambe ou bien utiliser un trépied avec poignée rotule pistolet comme le Manfrotto 055X Pro et rotule 327 RC2, ou bien Vanguard avec rotule pistolet GH100

On peut aussi utiliser des trépieds munis de rotules avec une poignée pistolet qui facilitent la prise de vues comme avec un stabilisateur de type steadicam.

Le trépied comme support de grue ou de slider

Le trépied peut servir de support de grue légère ou de support pour glissières à curseur (sliders) avec des têtes fluides motorisées ou non. Ces sliders sont devenus très à la mode depuis quelques temps car ils permettent des prises de vues en «timelapse» pour des effets d'accélérés (nuages, voitures, piétons, crépuscules).

Le trépied comme stabilisateur

Le poids de votre trépied peut effectivement aider à fluidifier les prises de vues. Il suffit d'ouvrir les jambes et saisir le trépied de la caméra par colonne sous la monture. Le déplacement de poids supplémentaire devrait absorber les petites secousses. Cette technique nécessite une certaine pratique pour maintenir l'équilibre.





Page ci-contre, en bas, grue très simple Hague K1 pouvant être manœuvrée à bout de bras ou reposant sur un trépied.

Ci-dessus, ensemble Libec (trépied, slider et tête fluide) Alex S kit

Stabilisation des images au montage

On peut aussi stabiliser les images au montage. Certains logiciels comme *After effects* ont un dispositif de «tracking» qui permet de fixer un point d'horizon dans une travavelling avant cahotique, ou bien de suivre un personnage ou un objet en mouvement. Le lissage des images s'effectue sur des calques sur lesquels il faut zoomer en avant pour éliminer les bords fluctuants des cadres successifs. Cette technique est largement utilisée par les professionnels de l'animation et peut sembler complexe pour un utilisateur occasionnel qui a juste besoin de corriger un plan.

Heureusement des logiciels grand public comme *Magix Video Deluxe*, *AVS Video Editor* etc. ont un dispositif intégré pour corriger les tremblements. Même *Movie Maker* le logiciel gratuit de Windows bénéficie d'une stabilisation d'image. Cela peut être suffisant pour des vidéos «pépères» de touriste en voyage, mais s'avère nettement insuffisant dès lors qu'on utilise des caméras pour l'action comme les *Go Pro* qui offrent leur propre système logiciel de correction pour corriger les vibrations inhérentes à toute fixation de caméra sur le guidon d'une moto par exemple.

Mais tant qu'à faire il convient de signaler plus particulièrement les programmes dédiés *Mercalli V2*, *V3 SAL*, *V4 SAL+* développés par la société alle-

mande ProDad. Ces programmes offrent l'avantage, après avoir réglé une série de paramètres, très fins, d'obtenir une automatisation performante des corrections qui respecte la dynamique et l'atmosphère de la vidéo enregistrée : un reportage sportif n'a pas le même rendu qu'un lent panoramique sur un monument.

La version V2 sera suffisante dans la plupart des cas et peut s'intégrer comme un plugin dans de nombreux logiciels de montage.

La version V3 SAL (pour Stand Alone) est un logiciel autonome, ainsi que la dernière version V4 SAL+ dont les possibilités, parfaitement adaptées aux capteurs CMOS des caméras d'action, sont impressionnantes. On se débarrasse ainsi du délai de signal (skew), des vibrations (wobble) et de l'effet gélatine sur les bords (jello).

On notera :

- l'amélioration des effets de bord, qui réduit également la nécessité d'effectuer un zoom avant;
- une fonction storyboard simple d'emploi pour permettre d'organiser ses clips et de les exporter en un fichier unique;
- un aperçu plein écran très rapide avec de nouveaux modes de comparaison (clip original / optimisé, mais aussi une «vue forensique» (adjectif correspondant aux analyses pratiquées en médecine légale) qui permet d'évaluer la correction appliquée en un tournemain.

En conclusion, il vaut mieux se concentrer sur ses prises de vues, en caméra légère, sans s'encombrer de systèmes coûteux à gyroscopes et suspensions de cardan, pour corriger ensuite, le cas échéant, les plans où le bougé inopiné de la caméra est gênant. Une version Mercalli 2,3 ou 4 sera bien utile.

Dossier établi par Philippe SEVESTRE



La caméra qui a beau être solidement fixée sur une moto subit d'importantes vibrations qui font trembloter l'image (partie gauche). La même prise de vue (partie droite) satabilisée avec Mercalli V4. L'exemple est probant.

Film exceptionnel à plus d'un titre, il s'agit de l'unique réalisation signée du comédien Charles Laughton, à voir et à revoir

La Nuit du Chasseur

1 - Les Pièges du Malin

Avec *La Nuit du Chasseur*, Charles Laughton nous dévoile les métamorphoses de Lucifer. Il l'inscrit dans la réalité du monde. Reprenant dès l'ouverture du film une page du Sermon sur la montagne, Mme Cooper (admirable et si touchante Lilian Gish) quelque part au ciel, entourée d'enfants, ses protégés, et faisant sienne la parole de Jésus prévient: "Heureux les cœurs purs, ils verront Dieu, gardez-vous des faux prophètes!"

Le plan d'après, la caméra descend sur terre et rencontre des enfants qui jouent et, derrière eux, dans un réduit, une femme assassinée. La caméra cible un autre lieu, un village, puis une route et va à la rencontre du Diable, déguisé en prêcheur, au volant d'une voiture. Lucifer en personne dialogue avec Dieu (interprété par Robert Mitchum, son plus grand rôle). Il s'adresse à lui d'égal à égal. C'est le porteur de lumière que le Créateur a fait chuter sur Terre pour reconnaître ses créatures.

Le pasteur Harry Powell a les traits d'un séducteur (ce qui a dérangé, bien sûr, à l'époque). Il compte avec Dieu les assassinats de femmes qu'il a commis pour débarrasser l'espèce, dit-il, des "rejetons des garces du Diable".

Dans un bouge où il se sert de son inséparable couteau comme d'un phallus, nous découvrons le psychopathe. Mais Laughton ne s'arrête pas à ce constat trop simple. La dimension du pasteur est métaphysique. C'est le déroulement du film qui nous permet de découvrir cette fonction du personnage qui intervient toujours comme un révélateur des hommes et des femmes qu'il croise sur sa route.

Deux enfants, John (8 ans) et Pearl (5 ans) voient leur père arrêté violemment devant leurs yeux par la police. Celui-ci, avant l'arrestation, a le temps de leur confier une somme d'argent provenant de l'attaque d'une banque. Cet argent est dissimulé dans la poupée de Pearl.

Le père se retrouve dans la même cellule que celle du pasteur Harry Powell, arrêté pour vol de voiture. Cette première séquence est menée avec une vitesse de narration comportant de nombreuses et subtiles ellipses totalement stupéfiantes, sortant des canons du déroulement du récit utilisés par les films hollywoodiens de l'époque.

Les échanges dans la cellule entre les deux prisonniers nous font comprendre que nous sommes dans la Grande Dépression américaine de 1929. Le père des enfants justifie son acte, où deux victimes ont péri, en disant: "J'en avais assez de voir les enfants affamés errer dans les bois, perdus sur les routes, à cause de la Dépression." Le pasteur faisant référence à des déclarations du Christ dit: "Je ne viens pas en paix mais avec l'Épée" pour restaurer le monde. Harry Powell apprend que son compagnon de geôle, condamné à mort, a caché de l'argent pour faire vivre sa femme et ses enfants. Mais il n'arrive pas à connaître le lieu de la cachette, malgré ses questions pressantes.

Le père des enfants est exécuté et le gardien de prison, qui a assisté à la pendaison, évoque lui aussi la dureté de vivre de cette époque. D'une autre manière, il rejoint l'homme condamné en expliquant qu'il a préféré ce nouveau métier, moins dangereux que celui de mineur de



Robert Mitchum au sommet de son art dans le rôle de l'inquiétant pasteur aux mains tatouées : LOVE sur les doigts de la main droite et HATE sur ceux de la main gauche

fond. Le bourreau et le bandit, les deux faces opposées de la société, sont eux-mêmes les victimes de cette dépression. Le pasteur quant à lui, avec une ironie mordante dira: "Ma religion, celle qu'on a échafaudée, le Tout-Puissant et moi", tout en s'en allant à la conquête de la veuve pour retrouver l'argent volé.

Dans deux plans sublimes d'un train fonçant dans le crépuscule, véhicule du Diable et véhicule de la Mort, Harry Powell commence "sa chasse".

Lorsqu'il retrouve la femme de son défunt compagnon de cellule, Mme Harper, le pasteur joue une scène ubuesque reconstituant le combat de l'amour et de la haine avec ses deux mains, celle de droite, sur le dos de ses doigts est inscrit love et sur celle de gauche le mot hate. Ses deux mains rejouent le combat du bien et du mal sur terre. Les deux employeurs de Willa Harper (Shelley Winters qui fut l'élève de Laughton dans ses cours de théâtre dans les années cinquante), un couple de glaciers, Icey et Walt Spoon, assistent à cette scène pittoresque. Ils sont dépeints comme deux Américains de classe moyenne qui se supportent dans leur couple depuis 40 ans avec tous les tics des individus bien formatés par la politique, la religion (ils appartiennent à une communauté d'évangélistes) et la morale de l'époque. Ici, le regard de Laughton se fait presque celui d'un chirurgien tant il semble bien connaître les mécanismes sociaux qui animent ces individus, tantôt affables, tantôt généreux mais pas trop, donneurs de leçons de morale, s'affichant comme des modèles dont il faut suivre l'exemple.

L'art consommé du Malin dans le domaine de la séduction fait qu'il s'approprie le cœur de la veuve, femme simple, naïve, mère défaillante qui ne parvient pas à remplir son rôle. Le pasteur dira de Mme Harper qu'elle est possédée par Satan, donc par lui-même. Seul John, l'aîné des deux enfants, dans un beau regard "sait" d'emblée et viscéralement que le pasteur est bien le Diable.

La première nuit de noces est filmée dans une chambre qui, de par sa construction au niveau des lignes inspirée de l'expressionnisme alle-

mand, ressemble à un autel de sacrifice.

Le pasteur dans un discours, qui pour Laughton se lit à deux niveaux de compréhension, étale de nouveau en premier son impuissance et sa maladie. Mais en tant que porte-parole de Lucifer, il souille l'amour en prenant au premier degré la chute d'Ève. Il dit à sa femme : "Regarde-toi dans la glace, tu vois la chair d'Ève que l'homme profane depuis Adam. C'est un corps fait pour enfanter et ne pas assouvir les hommes." Pendant cette scène, il allume une ampoule qui pend au plafond avec, derrière, un portrait au mur d'un homme conquérant à cheval, soulignant la fragilité de celle qui porte la vie et l'amour. Ici le cheval représente le monde des profondeurs, dans un combat perpétuel contre un ennemi qui n'est jamais représenté, parce que son nom est Diabulus, le diable. Totalement convertie à la "religion du pasteur fanatique", Willa encense dans des séances publiques pathétiques la "bonne morale" à un public évangéliste galvanisé.

Cette même scène du lieu expiatoire - on a l'impression cette fois d'être dans un tabernacle - est répétée un peu plus loin dans une dimension totalement cérémonielle. Le pasteur reproduit le meurtre fondamental de Caïn sur la pauvre veuve qui s'offre en sacrifice. Le couteau qui s'élève vers le corps de Willa est tenu par la main de l'amour, soulignant le délire paranoïaque du pasteur. Dans une ellipse d'une belle subtilité, lorsque le couteau s'abat sur la victime, l'image est chassée par un "volet" qui nous permet de découvrir les deux enfants, John et Pearl, réveillés par le bruit d'un corps que l'on traîne puis par la voiture qui emmène sa victime. Mais, le corps de Willa "continue à vivre" au fond de la rivière, assise dans la voiture immergée, sa chevelure ondulante au rythme des algues. C'est vraiment une magnifique image poétique que nous offre ici Charles Laughton.

Admirateur, puis collectionneur des œuvres du peintre Nicolas de Staël, aurait-il été inspiré par son travail sur les formes, la couleur et le mouvement, dans cette scène qui s'offre comme un tableau à notre regard ? Le train fonçant au crépuscule évoqué ci-avant semble être aussi une belle réplique d'une affiche réalisée par le peintre. Pour l'entourage, et notamment les employeurs de Willa, Icey et Walt Spoon, Harry Powel explique la disparition de sa femme par une infidélité de celle-ci à son égard. Le couple compatissant essaye de reconforter le pasteur qui joue admirablement l'homme trompé et abandonné, mais qui va continuer à s'occuper des enfants. Mais le petit John n'est pas dupe. La menace se fait d'autant plus grande que Harry Powell veut absolument trouver l'argent de leur père. Sur le point d'être à leur tour offerts en holocauste, les enfants fuient la maison familiale sur la barque de leur père, qu'un vieil ermite a réparée pendant sa captivité à la prison d'état. Nouvelle scène totalement irréelle qui présente le pasteur qui échoue d'un petit mètre pour arrêter le bateau. Son cri démoniaque met sa vraie nature de nouveau à jour. Cette fuite sur la rivière, où les enfants sont poursuivis par le pasteur sur un cheval blanc est un grand moment poétique, inattendu, où le rythme de la première partie s'inverse. D'une narration très rapide aux ellipses fréquentes et inopinées, le film opte pour un rythme lent, ponctué d'images symboliques qui nous transportent dans une atmosphère proche de celle du conte. Le livre qui a inspiré Laughton, de David Grubbs, s'apparente à un conte de Grimm.

Le long chemin sur la rivière aux reflets d'argent emmène les deux enfants vers une autre vie, une vie apaisée et lumineuse.

Le voyage se fait de nuit et sous la lune, une lune montante qui va vers la pleine lune, la pleine lumière sur la terre.

Tout un bestiaire accompagne les enfants vers leur renouveau. Le hibou qui vient en premier sur le devant de la scène est un oiseau qui

pour les Indiens du nord apporte aide et protection. Une toile d'araignée apparaît, signifiant la fragilité de ces deux petits êtres, mais évoque le cordon ombilical qui relie les créatures au créateur : l'araignée est un intercesseur entre le divin et l'homme. Elle règle le jour et la nuit, suscite la rosée et la liberté retrouvée. Puis le crapaud s'installe en premier plan sur la berge, en symbolique, il est l'ondée bienfaitrice ; le talisman précieux pour obtenir le bonheur sur la terre. Une tortue passe également par là. Liée aux étoiles qui emplissent le ciel, elle possède la connaissance du divin. C'est un cosmophore, elle vient en appui pour transporter les enfants dans un autre monde. Le lapin qui fait sa toilette à l'approche du matin, lié à la terre, il mène au renouvellement perpétuel de la vie. Enfin le renard, niché dans une branche, guide les âmes des égarés. Selon un beau mythe amérindien, il plie la patte pour saluer l'arrivée du soleil.

Une autre image de la Dépression montre une femme qui distribue des pommes de terre à des enfants affamés. John et Pearl s'arrêtent un instant dans cet endroit pour avoir un peu de nourriture et reprennent leur fuite en bateau.

Réfugiés dans une grange, toujours sous cette lune montante, John voit le pasteur se profiler à l'horizon, tandis que Pearl dort dans le foin. Harry Powel chante la chanson leitmotiv du film (*Leaning on the Everlasting Arm*).

"Je suis né de l'utérus d'une période empoisonnée, d'un homme battu et brisé, chassé de la tanière. Mais je me lève, au dessus, en haut. J'ai été suspendu à l'arbre." Cette belle chanson à la double lecture va être reprise plus loin par Mme Cooper qui s'en approprie son aspect spirituel, dans son élévation, alors que pour le pasteur elle signifie la chute de l'ange déchu.

John dit d'une voix lasse en entendant cette chanson : "Il ne dort jamais."

L'enfant a une rectitude dans le regard que Laughton met en valeur tout le long du film. Malgré son jeune âge, c'est une âme inspirée qui voit en Harry Powell, le reflet, l'ombre, un simulacre de l'être véritable. Quand Mme Cooper découvre les enfants endormis dans la barque, la première chose qu'elle va faire c'est de les laver avec vigueur. Il faut qu'ils soient débarrassés de la crasse de leur ancienne vie, et habillés de vêtements nouveaux. John et Pearl vont être intégrés au groupe d'enfants que Mme Cooper a déjà recueillis, eux aussi victimes de ces années noires. Désormais, ils suivent leur nouvelle maman, comme les poussins la poule. Mme Cooper est un être missionné dans ce bas monde et elle le perçoit bien : "Je suis un arbre qui porte beaucoup d'oiseaux, je sers à quelque chose dans ce monde et je le sais." C'est la mère réparatrice.

Pearl et John sont deux enfants qui ont fui par la rivière le mal absolu. Aussi, Mme Cooper, dans les histoires qu'elle raconte à ses progénitures évoque deux autres fuites qui peuvent s'apparenter : celle du petit Moïse, nourrisson abandonné à la rivière, et celle de l'enfant Jésus pour échapper au massacre des enfants mâles commandité par Hérode. Ces références constantes à la Bible montrent à quel point les textes de l'Ancien et du Nouveau testament sont pour Laughton une référence pour le message qu'il veut faire passer. Dans son itinéraire artistique, il fit dans les années 45 à Londres beaucoup de lectures radiophoniques sur la Bible. Est-ce de cette époque qu'a mûri en lui *La Nuit du Chasseur* ? C'est en tout cas une œuvre qui a dû l'habiter longtemps avant d'avoir les moyens de la mettre en scène. À cette époque de lectures radiophoniques, il faisait aussi d'autres approches, celle de Jack Kerouac (l'évolution d'un être dans un itinéraire) et de Charles Dickens. D'ailleurs, l'esthétique de *La Nuit du Chasseur*, la



John et Pearl magnifiquement photographiés par Stanley Cortez

manière de traiter le conte, m'a souvent fait penser au grand écrivain. De plus, il fut admirablement servi par un chef opérateur de génie, Stanley Cortez, qui signa entre autres les images de *La Splendeur des Amberson* d'Orson Welles.

La troisième partie du film reprend le style de narration rapide du début. L'ensemble a une indéniable structure orchestrale. On pense avec la beauté des chants, des negro-spirituals aussi et de l'ensemble de la bande sonore à un oratorio où des voix inspirées viennent ponctuer de manière récitative certains passages. Il y a chez Laughton, un peu comme chez son maître en peinture Nicolas de Staël, une passion des couleurs et du mouvement.

Dans un dernier acte de séduction, Harry Powell fait tourner un instant la tête de la plus âgée des enfants recueillis par Mme Cooper, Ruby, une jeune fille qui tombe amoureuse du pasteur. Lui, dans sa noirceur, la séduit un instant pour retrouver les deux enfants, les tuer et récupérer-



L'atmosphère onirique de la descente de la rivière en barque soulignée par un bestiaire varié au premier plan

er la poupée de Pearl où sont dissimulés les billets de banque. Charles Laughton joue admirablement sur la symbolique des deux prénoms choisis ceux de Pearl et de Ruby. Pearl c'est la perle pure sans défaut, une goutte de pluie tombée du ciel. Par son tout jeune âge et son innocence c'est bien à cela que fait penser Pearl. Quant à Ruby, elle est le symbole des désirs brûlants enfouis au fond de son cœur, elle jette des rayons tel un charbon allumé.

À deux reprises, Harry Powell tente une approche de la maison de Mme Cooper. Très vite, celle-ci comprend à qui elle a à faire. Avec un fusil de chasse, elle le met une première fois en fuite, mais lui dit qu'il reviendra de nuit, comme un loup. Effectivement, la nuit suivante, il s'introduit dans la maison. Cette fois, Mme Cooper tire sur lui. Harry

Powell, d'une manière totalement irréaliste pousse des cris et se précipite en dehors de la maison. Nouveau trait de génie de Laughton qui met en scène l'image du mal qui sort du corps du Diable. Mme Cooper appelle la police, et c'est un pantin vidé, sans énergie, que les policiers ramassent dans la grange où il s'est réfugié. La Tâche ontologique a été extirpée par la droiture. Comme pour son père, le pasteur terrassé provoque un choc au ventre à John. Mais, se précipitant vers Harry Powell à terre, il le frappe avec la poupée de Pearl, la faisant éclater sur son corps, et les billets de banque s'envolent, objets du mal qui a parcouru tout le récit. John dit : " Papa! c'est trop! je ne veux pas rapporter ça! C'est trop! je n'y arrive pas."

Certains ont vu dans l'argent omniprésent une symbolique sexuelle qui lie l'enfant à la figure du père. Mais là encore, la dimension transcendante l'emporte. De par sa nature, John a compris la souillure que cet argent représentait. L'emprisonnement du pasteur se fait devant une foule en délire, prête à le lyncher. En tête du cortège, le couple des glaciers, les Spoon, elle une hache à la main, lui portant la corde pour le pendre, vont, vociférant, habités par une haine démesurée.

Quand le petit peuple se réveille, la justice vole en éclat. Les valeurs de ces gens qui chantaient des cantiques à la gloire du Seigneur, qui distillaient assistance, conseils et aide autour d'eux, ne sont plus que plumes au vent. Décidément, le chemin qui mène à la délivrance est bien long et difficile pour les âmes engluées dans la matière.

Noël arrive dans la maison de Mme Cooper. John reçoit une montre en cadeau, lui permettant de reprendre le temps normal. La noble dame dira encore "Que Dieu protège les enfants. Le Monde devrait avoir honte d'appeler un jour Noël et de continuer comme d'habitude."

Le message de Charles Laughton est fort, si Dieu a permis le Malin, sa venue sur terre n'avait pour but que de sensibiliser ses créatures pour reconquérir le chemin qui mène à la grâce. C'est un combat de chaque jour que l'âme doit mener pour retrouver sa voie véritable. La Nuit du Chasseur est un film initiatique.

2- Itinéraire de Charles Laughton

En 1936, son passage à la Comédie Française où il joue en français le personnage de Sganarelle du *Médecin malgré lui* de Molière recueille une véritable ovation.

La France découvrait un acteur d'exception qui avait déjà fait parler de lui dans son pays d'origine, l'Angleterre, pour ses rôles shakespeariens dans sa jeunesse. Issu de la Royal Academy of Dramatic Arts, ses rôles au théâtre attirent rapidement l'attention.

Dès 25 ans on le retrouve à Broadway où il joue Anton Tchekhov et Bernard Shaw, nous sommes en 1928. L'année suivante, Hollywood fait appel à lui. Son physique ingrat le prédispose à jouer au cinéma des rôles bien particuliers. Il dira de son faciès : "J'ai un visage comme l'arrière-train d'un éléphant" ou encore "j'ai un visage qui arrêterait un cadran solaire", exprimant ainsi le peu d'estime qu'il se portait.

Dès ses premiers films hollywoodiens, il écrase de son talent les productions auxquelles il participe. De Néron en passant par le gratte-papier misanthrope de Lubitsch, au savant fou de *l'île du Docteur Moreau*, Quasimodo de *Notre Dame de Paris*, jusqu'à son rôle d'*Henri VIII* d'Alexander Korda où on le voit dans sa folie dévorer des volailles pleines de graisse, ses rôles ne laissent pas indifférent.

Il dira de ses passages au cinéma : "J'incarne généralement des personnages méchants, violents et débraillés parce que j'ai choisi ces

rôles. Je suis d'ailleurs prêt à reconnaître que dans la vie je suis tout cela."

De tendance homosexuelle, Laughton ne restera pas moins fidèle à son épouse Elsa Lanchester qui va partager à l'écran de nombreux rôles avec lui. Des rôles souvent inoubliables imprégnés de son immense talent vont permettre à ces films de rester pour la postérité. Ce seront *Les Révoltés du Bounty* de Frank Lloyd, *Rembrandt* d'Alexander Korda, *Salomé* de William Dieterle, *l'Extravagant Mister Ruggles* de Léo Mc Carey, *Moi Claudius* de Josef Von Sternberg (resté inachevé), deux Hitchcock : *La Taverne de la Jamaïque* et *Le Procès Paradine*, *Cette terre est mienne*, de Jean Renoir, *Spartacus* de Stanley Kubrick, *Témoin à charge* de Billy Wilder, *Tempête à Washington* d'Otto Preminger, un rôle prodigieux juste avant sa mort survenue en 1962.

Je cite à escient les films qui ont sans doute le plus contribué à sa gloire, mais sa filmographie est bien plus importante.

Après la seconde Guerre Mondiale, il revient en Angleterre et rejoue beaucoup Shakespeare à Stratford sur Avon. Puis, il réalise des lectures radiophoniques pour la BBC sur la Bible, Jack Kerouac et Charles Dickens.

À cette époque il fréquente beaucoup Bertolt Brecht et il adapte en langue anglaise son Galilée, qu'il joue et que va mettre en scène au théâtre Joseph Losey.

En 1955 il va réaliser son unique film, *La Nuit du Chasseur*, un film qu'il portait en lui depuis fort longtemps. Ce film hélas n'aura aucun succès, tant au niveau du public que de la critique. Cette œuvre montrait un Diable séducteur dans une mise en scène tellement novatrice qu'elle surprit la profession de l'époque.

À Hollywood, en ce temps-là, chaque film devait être formaté en fonction des intérêts des grands studios. Le formatage c'était le choix des acteurs, le choix des sujets que ne devaient nuire nullement à la pudibonderie américaine et toujours se terminer par un happy end. Pour cela, le metteur en scène avait peu de regard sur le final cut. Les sujets étaient totalement compartimentés. On ne mélangeait pas les genres car on savait, ou pensait savoir, qu'une comédie musicale, un western, un polar, une comédie sentimentale, avaient leur propre public. Or, *La Nuit du Chasseur* était totalement inclassable.

De plus, nous étions en plein maccarthysme et Laughton n'était pas en odeur de sainteté. Ses fréquentations avec Brecht et Losey, reconnus pour leurs idées communistes, devaient y être pour quelque chose.

En fait Charles Laughton avait signé avec les studios un second film après *La Nuit du Chasseur*, intitulé *Les Nus et les Morts*. Mais l'échec retentissant de son premier film ne lui permit pas de le faire. Ce fut finalement Raoul Walsh qui le réalisa.

De son vivant, Charles Laughton ne pourra jamais savourer la justesse et la beauté de son travail sur *La Nuit du Chasseur* car ce film aujourd'hui qui figure souvent parmi les 50 plus grandes œuvres de l'histoire du cinéma fut jusqu'aux années quatre-vingt réservé à une petite élite de cinéphiles qui savaient lire et apprécier le génie de sa mise en scène. Ce n'est qu'une trentaine d'années après sa réalisation que l'on commença à parler de chef-d'œuvre et que de nombreuses projections de cinémathèques, de ciné-clubs puis de distributions en Art et Essai furent réalisées.

Laughton était un amateur d'art et vouait une admiration pour l'œuvre de Nicolas de Staël, peintre français né à St Pétersbourg, ami de Braque et de René Char, et qui considérait Fernand Léger comme son maître. Il acheta plusieurs de ses œuvres. La dimension spirituelle de *La Nuit du Chasseur* entre bien en résonance avec celle du peintre. L'aspect pictural du film fait référence à plusieurs reprises à la compo-

sition de certains tableaux de de Staël. Le critique d'art américain Dennis Sutton dit de l'œuvre de Nicolas de Staël : "Entre une abstraction qui n'a pour elle que le nom et une figuration que n'illustre qu'imparfaitement le réel, il explore le vrai domaine de la peinture dans son essence et son esprit. Ce sont des peintures nourries de lumière qui élèvent l'esprit."

Cette remarque sur l'œuvre de Nicolas de Staël convient parfaitement à ce que propose Charles Laughton dans *La Nuit du Chasseur*, ce film touché par une grâce céleste qui le rend unique.

De grands cinéastes d'aujourd'hui, comme Terrence Malick ou les frères Coen, le considèrent comme un modèle.

MASTER CLASS UNIVERSITÉ DE PARIS VIII

3^e année de thèse

3 et 4 avril 2012

Lionel Tardif

Cinéaste plusieurs films de court et de long métrage sur l'Inde notamment et le sultanat d'Oman et des documentaires de création,

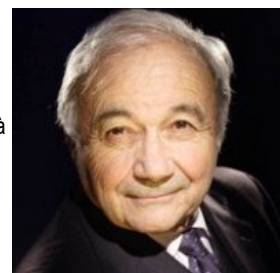
Auteur d'une pièce de théâtre inspirée des poètes soufis.

Enseigne le langage de l'image et continue à tourner des films

A organisé en 1988 et 1990 au château d'Artigny et à l'Abbaye de Fontevraud deux Symposiums internationaux sur «Pour une nouvelle conscience».

Activités et associations : Créé le festival international du cinéma de fin d'études en 1977 à Tours actuellement à Poitiers Programmateurs des Rencontres internationales Henri Langlois à Vincennes de 2005 à 2010 et 2015

A dirigé de 1972 à 2005 les Cahiers de la cinémathèque (antenne tourangelle de la Cinémathèque française d'Henri Langlois)



Le Blu-ray du film de Charles Laughton

est tiré d'un master restauré par l'UCLA, sur lequel des retouches au niveau de l'étalement ont été réalisées par Wild Side. Coffret-livre (25 x 25 cm) limité et numéroté à 5 000 exemplaires contenant (70€) :

- 2 DVD, un CD et un livre de 200 pages, *La main du seigneur*, de Philippe Garnier avec de nombreuses photographies, dessins préparatoires et manuscrits.

Notez que ce n'est pas la bande originale du film qui est contenue sur le CD mais une lecture, par Charles Laughton lui-même, de l'histoire de *La nuit du chasseur*.

- Charles Laughton au travail (HD - 2H39.05 minutes)

Un documentaire ultra-intéressant qui nous plonge dans les coulisses de la production. Le documentaire a été réalisé par Bob Gitt à partir des rushes du tournage du film. Il est présenté en supplément en haute définition.

- Entretien avec Robert Mitchum 1982 (SD - 2.39 minutes)

Une courte interview de Robert Mitchum, l'acteur interprétant Harry Powell.

- Entretien avec Stanley Cortez 1984 (SD - 12.26 minutes)

Stanley Cortez fut le directeur photo de *La nuit du chasseur* et membre éminent de l'ASC. On le retrouve au cours de cet entretien de juillet 1984 aborder sa collaboration avec Charles Laughton. Il s'agit officiellement d'un extrait de l'émission Cinéma Cinémas.

- De David Grubbs à Charles Laughton : Des croquis au film (SD - 12.34 minutes)

Dans ce document, on aborde une comparaison entre les croquis de Davis Grubbs, l'auteur du roman original, et les plans du film de Charles Laughton. Le document est en français.

Bandes-annonces et Promotion télé 1955 (SD - 7.31 minutes) & Scène coupée (SD - 4.02 minutes)

Le français et le cinéma francophone

En relation avec le thème de la soirée d'ouverture de la 74^e session de la sélection nationale de la FFCV, un premier article de Pierre Janin dans L'Écran n° 106 abordait la diversité des langues. Cette fois Pierre Janin explore l'histoire de la langue française

La vie des langues : le français

Après avoir traité dans une précédente chronique de la diversité des langues, il m'a paru qu'il serait peut-être d'un quelconque intérêt de s'interroger sur la vie des langues, et particulièrement sur la nôtre.

Parlons-en, justement, de la langue française ! Tout le monde sait qu'elle vient du latin. Cette évidence, toutefois, est relativement moderne : pendant un temps très long, les populations vivant sur le territoire de ce que nous appelons à présent la France n'avaient pas vraiment conscience que, génération après génération, leur « roman » s'écartait du latin, devenait peu à peu une langue nouvelle, autonome. Cette évolution n'était d'ailleurs pas mieux perçue par les peuples d'Italie ou de la péninsule Ibérique, par exemple. Il faut attendre le haut Moyen Âge, entre le VII^e et le IX^e siècles, pour que le sentiment d'une langue « nouvelle », en tout cas distincte du latin, se fasse jour.

C'est dans les monastères que l'évidence est apparue. Les scribes s'employaient à recopier les livres, à la main bien entendu ; vint une période où ils s'aperçurent que les mots qu'ils recopiaient n'étaient plus ceux qu'ils employaient dans leur langue courante, voire même qu'ils ne les comprenaient plus. C'est de cette mesure de la différence que naît le sentiment d'une autre langue, à la fois encore bien ancrée dans l'ancienne et pourtant différente, lexicalement, syntaxiquement. Au demeurant, nos braves scribes parlaient dans la vie courante une des nombreuses variétés locales du latin populaire transformé : en France (sur le territoire actuel), une variété de la langue d'oc au Sud, une variété de la langue d'oïl au Nord, sans oublier toutes les nuances combinantes, le franco provençal dans le Sud-Est, le gallo dans les marches bretonnes ; sans oublier non plus les langues celtiques (les divers bretons) ou germaniques (le *plat* du côté de Sarrebourg, l'alsacien).

De bons esprits, poussant à l'extrême le raisonnement, ont ainsi pu prétendre qu'au fond, nous continuons à parler latin, un latin mille fois transformé, dans la mesure où il est impossible d'assigner une date, ou un lieu, au passage du latin des Romains des premiers siècles aux langues romanes telles qu'elles sont actuellement pratiquées. Tout se passe comme avec ce phénomène de « cannibalisation » de certains produits sophistiqués, par exemple les avions : un aéronef, au cours de ses quelques dizaines d'années de vie, a vu la quasi-totalité de ses pièces changées, une ou plusieurs fois. D'où l'interrogation : est-ce le même ou un autre, à dix ou vingt années de distance ? Prise de tête métaphysique renouvelant celle des philosophes présocratiques, qui

s'interrogeaient pour savoir si l'on se baigne deux fois dans le même fleuve.

Pour l'origine du français, d'autres questions se posaient aux philologues. Que notre langue ne soit qu'une évolution du latin, et plus précisément du latin populaire, du latin bien peu correct des soldats, des marchands, des Gaulois lentement romanisés, l'idée même leur était insupportable : notre belle langue, si noble, si pure, ne pouvait avoir une extraction si basse ! Il fallait donc lui donner des origines plus relevées. On a dit que le grec en était la matrice, ou même des langues disparues (c'est bien pratique). Billevesées, glissons donc.

La réalité, bien entendu, c'est que le français est l'une des évolutions du latin, mais mâtinée de pas mal de saxon : après tout, les Francs étaient un peuple germanique. Et notre pays a d'ailleurs une position médiane dont on trouve par exemple des traces dans la toponymie. Celle-ci montre bien la double influence, romaine et germanique, sur notre langue. Nous avons des Francheville et des Villefranche, des Neufchâteau et des Châteauneuf (et aussi Castelnau), des Montclar et des Clermont, etc. Autant de nominations similaires, à la disposition près de l'adjectif et du nom : dans le Nord prédomine la disposition adjectif + nom (influence de la construction germanique), dans le Sud, c'est l'inverse (nom + adjectif, influence latine) ; au milieu, une distribution à peu près égale entre les deux formes.

Henriette Walter en a dressé une carte éclairante dans son livre *L'Aventure des langues en Occident* (Robert Laffont, 1994, Paris, p. 239).

**le français est la plus
germanique des
langues latines
l'anglais est la plus
latine des langues
germaniques**

Nous pouvons trouver d'autres exemples de cet ancrage double du français, ainsi de l'emploi des pronoms personnels sujets (je, tu, il, etc.) : il est obligatoire en français, alors qu'il n'est que facultatif dans les autres langues romanes. Ce qui trouble d'ailleurs les cohortes d'Espagnols, d'Italiens ou de Portugais qui apprennent notre

langue, quand ils entendent « il pleut » ou « il faut » : qui pleut ? Qui faut ??? L'explication est un peu technique, essayons de la rendre simple. Toute langue cherche l'économie de moyens d'une part, la non-ambiguïté d'autre part, mais pas forcément par les mêmes solutions. Les langues romanes, sauf donc le français, utilisent une combinaison d'accent et de désinence des verbes pour dire à la fois la personne, le temps et le mode (espagnol : Canto = je chante/Cantó = il chanta) ; elles peuvent donc se passer du pronom sujet, sauf si volonté d'insistance (italien : lo amo = moi, j'aime). Le français a choisi de simplifier la désinence (« chante », à l'oral, peut être JE chante, TU chantes, IL chante ou encore ILS chantent) ; mais du coup, pour différencier ce « chante », l'emploi du pronom sujet est nécessaire. Cette solution est aussi celle des langues germaniques : nécessité du pronom, mais du coup, uniformité de la variation verbale. Pour le lexique, la majorité du français procède de l'évolution du latin ; pour la syntaxe en revanche, le français a pas mal emprunté aux langues germaniques. Sur ce plan, le français est la plus germanique des langues latines, tout comme l'anglais est la plus latine des langues germaniques.

Notre langue, à l'instar des autres, s'est donc constituée de mille et un

glissements successifs, poursuivant ici la logique que lui avait donnée le latin, empruntant là d'autres solutions qui l'ont constituée dans sa singularité, mais aussi, en même temps, dans sa ressemblance avec les autres. Mais le résultat n'est-il que l'agrégation de milliards d'actes linguistiques provoqués par le hasard des vies, des mutations sociologiques, historiques ou territoriales? Certes non, car au-dessus de toutes les manifestations foisonnantes de sa vie au jour le jour, deux grandes forces d'unité lui ont donné sa logique et sa force : la littérature d'une part, l'État de l'autre.

La littérature : cette légitimité anoblissante que certains recherchaient dans des origines incertaines, c'est bien elle qui la donne à une langue, et à la nôtre plus particulièrement. Les œuvres littéraires donnent à une langue sa force et son unité. Une unité ondoyante et diverse, non pas un seul ton ou un seul style, mais un corpus de références qui, répandu, repris, diffusé au cours des siècles, rassemble et unifie les emplois singuliers, freine la dispersion naturelle des actes quotidiens, constitue une pierre de touche commune et, d'une certaine façon, normalise l'usage et l'emploi de la langue. Et puis l'État, parce qu'il dit en français le droit et les règlements, qu'il organise les relations sociales, en particulier l'enseignement et la langue du savoir. Et parce qu'une société n'existe que par l'acceptation commune de règles partagées, la langue constitue le premier lien social, et le plus fort. Chacun en est à la fois le maître et le serviteur : elle appartient à tous, dans sa liberté de s'adapter à toutes les situations, mais elle s'impose paradoxalement également à chacun, sauf à ne plus servir la cohésion du vivre ensemble, qui est d'abord de parler ensemble.

Le français est donc sans doute issu d'une langue bien peu recommandable, celle d'une plèbe trop peu éduquée ; il n'en a pas moins, comme toute langue de culture et d'État, acquis un statut prestigieux, par rapport auquel chacun se définit, quitte, souvent, à tordre un peu (ou beaucoup) ses règles établies. Mais c'est la double contrainte des langues : elles doivent évoluer, sauf à mourir, tout en restant elles-mêmes, sauf à se dissoudre. Paradoxe difficile et fécond, que l'on retrouve dans d'autres domaines : pensons à la grammaire de l'image, au langage cinématographique, à la fois si contraint et si souple, impérieux et pourtant malléable par chacun selon l'intention qu'il veut lui faire dire. Liberté et contrainte tout ensemble : c'est le mystère du langage, sa force aussi.

Pierre Janin
Ancien responsable de la francophonie
au ministère de la culture



En parallèle avec l'émergence de l'Organisation internationale de la francophonie, le cinéma se réclamant de la francophonie se développe.

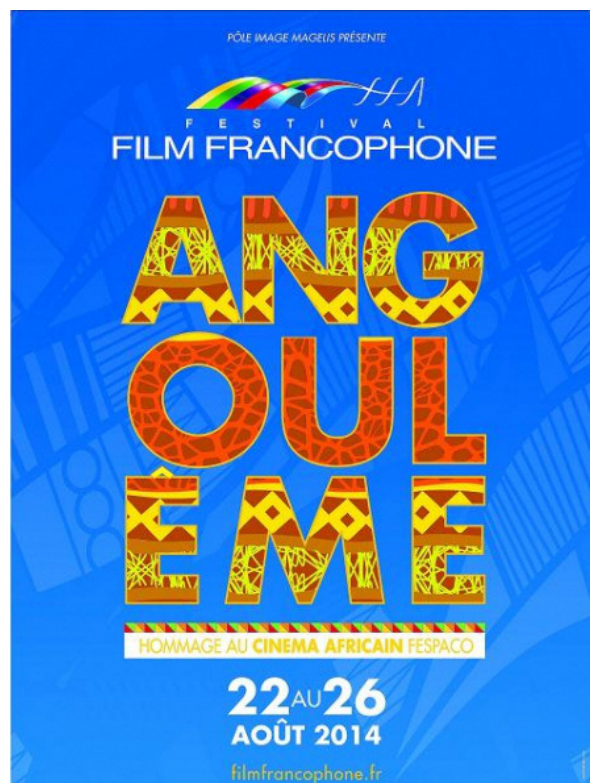
Vitalité du cinéma francophone

Dans le monde familier du cinéma autoproduit, il faut signaler l'initiative de Gilbert Grange, du Caméra club de Genève qui a créé une biennale du court-métrage francophone. Outre les festivals africains réputés comme le Fespaco, il faut signaler l'important festival d'Angoulême consacré au cinéma francophone.

Le Festival du Film francophone d'Angoulême est devenu en 8 ans seulement un rendez-vous phare du cinéma en France. Devenu incontournable depuis le phénomène *Intouchables* projeté pour la 1^{re} fois à Angoulême, le FFA, créé par Dominique Besnehard et Marie-France Brière, met en avant la francophonie dans le cinéma mondial actuel. Des films comme *Intouchables*, *Guillaume et les garçons*, *à table !* font partie des pépites découvertes au FFA.

Angoulême est en France et un festival du film francophone en France se conçoit fort bien. Mais dans un autre pays, pas un pays francophone en raison d'un héritage colonial, un pays où a priori le français n'est pas la première langue parlée, ni la seconde, existe-t-il un festival francophone par exemple ? Et bien s'agit de la Norvège qui propose un festival francophone, avec une partie cinéma le 4 mars 2015. Participant à ce festival des pays pas tous inscrits à l'organisation internationale de la francophonie et cela donne à penser que la FFCV devrait se pencher sérieusement sur la création d'une Union internationale des cinéastes du court-métrage d'expression française.

Ph. Sevestre



À gauche, l'affiche du festival francophone 2015 en Norvège. À droite, l'affiche du festival du film francophone d'Angoulême (édition 2014).

Unica 2015 à St Pétersbourg

L'un des objectifs, très noble, de l'Unica est de faire reconnaître l'indépendance et la liberté d'expression des fédérations membres.

On peut se demander alors pourquoi l'Unica a accepté que le congrès 2015 se déroule en Russie où la législation concernant le contrôle des médias et la censure cinématographique, qui, sous couvert de protection de la jeunesse, laisse à l'administration un pouvoir d'appréciation qui lui permet de violer la liberté d'expression de ses citoyens. Pire encore, depuis le 1^{er} juillet 2014, - bordel de merde c'est un comble! - une nouvelle loi interdit les injures, les mots grossiers dans les médias, au théâtre et dans les films. *Léviathan*, le magnifique film du réalisateur russe Andreï Zviagintsev, sorti en salles en février 2015 connaît un calvaire. Le film est non seulement épuré au niveau du langage (pas de juron!), mais se retrouve interdit aux moins de 18 ans pour ses expressions grossières et ses scènes de nudité, ce qui limiterait sérieusement son public. Il semble que le motif - occulté - soit politique. Le film, quoique financé par l'État dérange en effet Moscou par son atmosphère pessimiste trop réaliste, mélangeant pauvreté, alcoolisme, corruption, mafia, pressions de l'État et de l'Église, autant de clichés antirusse véhiculés par les Occidentaux.

On peut se demander pourquoi l'Unica accepte d'aller en Russie quand on sait que des restrictions affecteront certains pays membres de l'Unica. Il y a tout lieu de penser qu'il s'agit au premier chef de l'Ukraine, membre de l'Unica, qui est visée puisque dans ce pays les films russes sont interdits par mesure de rétorsion. D'autres fédérations sont-elles visées? Lesquelles? On ne le sait pas encore.

On peut se demander pourquoi l'Unica accepte de se plier à l'exigence russe de faire figurer sur les films présentés s'ils peuvent être vus par des enfants de 12 ans (obligatoirement accompagnés) 16 et 18. Qui garantit que les films projetés à l'Unica ne seront pas préalablement visionnés par un fonctionnaire du Service fédéral du contrôle de la communication, de l'information et des médias? Ou bien si un fonctionnaire dudit service de la censure s'apercevait en séance que la mention « tous publics » signalée sur le film ne correspond pas à ses propres critères de classement? Pourrait-il interrompre la projection? Dans ces conditions, la reconnaissance de l'indépendance et de la liberté d'expression des fédérations membres de l'Unica serait foulée aux pieds.

Bien sûr, dans sa dernière lettre, le président de l'Unica admet que « *la situation internationale*

ainsi que les coûts élevés de déplacement, de visa et de participation empêcheront sûrement certains, voire beaucoup, de participer. »

Dont acte. Mais alors pourquoi, en dépit de toutes ces difficultés, faut-il aller en Russie et en particulier à St Pétersbourg? La réponse est donnée, in fine, « *la ville de St. Pétersbourg à elle seule, avec toutes ses attractions uniques, vaut déjà le détour.* »



Deux vues de Peterhof. Sur les bords de la Néva, il y a tant de choses à voir, c'est vrai. Alors pourquoi ne pas programmer des visites avant ou après l'Unica?

Tout sur ou presque sur l'Unica 2015

sur le site <http://unica2015.spb.ru/?lang=fr>

Que faut-il faire pour s'inscrire?

- 1° Écrire à l'association organisatrice pour recevoir une invitation officielle avant le 31 mars
- 2° Faire une demande visa (attente, deux à trois mois)
- 3° S'assurer que l'hôtel réservé accepte le paiement par carte bancaire
- 4° La carte de congrès est fixée à 250 € mais on ne connaît pas les possibilités de ne souscrire qu'à certaines options entre les banquets et les excursions.

Jacques PÉAN : 50 ans de cinéma ... et plus ! Jubilé d'Or



Il est né le 14 février 1923, le jour de la Saint Valentin ! La fête des amoureux. Son amour du cinéma, de notre cinéma, il l'a attrapé en 1952 avec l'achat de sa première caméra, une Paillard M8, et la réalisation de ses premiers films. Il commence avec *Sur l'oreiller*, déjà une petite fiction avec scénario, mise en scène et acteurs. Film autoproduit dans lequel il est à la fois réalisateur, acteur et producteur. Les autres acteurs sont les membres de sa famille. À la même époque, il rejoint le P.C.C.O. (Photo Ciné-Club Orléanais) dont il devient très vite vice-président chargé de l'activité cinéma.

D'autres films suivront, tournés durant les vacances et scénarisés pour être présentés en projection publique dans le club.

En 1964, lors d'un séjour à Fréjus, il réalise un reportage intitulé *En passant par Fréjus* qui montre les séquelles encore visibles de la catastrophe du barrage de Malpasset survenue cinq ans auparavant. D'autres films encore, nombreux, témoins d'une activité cinématographique et d'une créativité débordante.

Peut-être ses films n'ont-ils pas obtenu de grands prix dans les festivals, mais ils sont la mémoire vive de notre cinéma, celui des témoins de notre temps.

Mais Jacques PÉAN se révélera aussi un acteur de talent grâce à la complicité de son ami Jean-François LAMBERT.

Ce talent apparaît au grand jour par son rôle de Charlie GORDON dans le film *Des Fleurs pour Algernon* récompensé par un prix d'interprétation au Festival du Film Amateur de Saint Cast (juillet 1964). La récompense lui est remise par Jean-Pierre MELVILLE, président du jury. MELVILLE est subjugué par le jeu de Jacques. Il veut l'emmener avec lui en Amérique où il a des projets... finalement MELVILLE n'ira pas en Amérique... Jacques PÉAN non plus ! Suivront d'autres

films avec Jean François LAMBERT : *Noces de Cire*, où il interprète un mari meurtrier malgré lui (Prix du Président de la République en 1969), *Ariane* en 1978, dans la peau d'un commissaire de police. Ces personnages sont souvent seuls, face à leur sort, basculant invariablement vers leur destin. Des personnages Melvilliens ? Clin d'œil du hasard.

Puis les rôles ont été moins fréquents, notamment avec la disparition prématurée de Jean-François LAMBERT en 1994. Mais Jacques est toujours resté fidèle et participatif aux activités de notre cinéma, au P.C.C.O bien sûr, puis à ORLÉANS IMAGE qu'il a rejoint très tôt après sa création.

Alors, fini les apparitions devant la caméra ? Que non ! On le revoit ces derniers temps en vieillard indiscipliné aux côtés de son copain René ANDRÉ dans les films de Nathalie ES (*Camérasenseur* en 2011 et 2012 et *Vernissage au Village* en 2013). L'aventure continue.

Mais Jacques s'est impliqué aussi dans la vie de notre Fédération : Président du Jury au concours national de 1978 à ARLES, Président Régional de l'UNCCV de 1981 à 1987, toujours présent, toujours actif. Aujourd'hui encore, il ne manque aucune de nos réunions de club, aucun de nos concours, qu'il soit Régional ou National. Même l'UNICA s'honore de sa présence en 2011 au Luxembourg où la médaille de l'UNICA lui a été remise.

C'est pourquoi, nous lui avons remis lors de la réunion du club Orléans Image, samedi 14 février, avec un grand plaisir et une grande émotion ce Jubilé d'Or de la FFCV. Qui mieux que lui peut y prétendre ?



Au festival du film amateur de St Cast, juillet 1964, présidé par Jean Pierre Melville, (photo ci-dessus, Melville lisant le palmarès) Jacques Péan reçoit le prix d'interprétation pour son rôle dans le film de Jean François Lambert, *Des fleurs pour Algernon*.



Jacques Péan et René André dans *Vernissage au village de Nathalie ES*

Daniel PAYARD



Samedi 14 février 2015, Jacques Péan reçoit son diplôme du Jubilé d'Or signé par la présidente de la FFCV, le trophée du jubilé et un ouvrage sur Melville. Le club d'Orléans s'est réuni ensuite pour un cocktail offert par Jacques.

Le cas 4 K

Depuis quelques temps à grands renforts de publicité, les constructeurs de matériel vidéo offrent sur le marché un nouveau produit : la caméra 4K. Ce chef d'œuvre de technologie mis à la portée (ou presque) de la bourse du cinéaste amateur, offre une qualité d'image exceptionnelle qui offre une résolution environ quatre fois supérieure à la Full HD.

Cette innovation permet plus de souplesse dans les grands mouvements ou ralentis, une meilleure clarté de l'image ce qui peut être intéressant dans le cas de recadrage sans perte de définition.

Toujours avide des nouvelles technologies et amoureux de belles images, le cinéaste amateur est une cible parfaite pour les fabricants de ce genre de matériel qui leur font miroiter la possibilité de réalisations dignes des plus grands studios de cinéma hollywoodien. Le cinéma est certes de la belle image animée mais aussi et surtout un moyen d'expression et une écriture pour faire passer des idées, exprimer des sentiments raconter tout simplement une histoire.

Souvenons nous du super8, de l'arrivée de la vidéo (VHS- HI8 etc.) ces supports offraient la

possibilité de s'exprimer avec une qualité d'images des plus moyennes, mais l'intérêt du sujet la mise en scène le montage faisaient passer en second plan les limites du matériel du support et quelques fois aussi de la projection. Nous avons eu et avons encore de remarquables films dans nos concours nationaux, des œuvres réalisées avec un matériel simple, bon marché, mais utilisé de façon optimale au service d'un scénario préalablement bien préparé. Car c'est là le problème, faire une bonne image ou faire un bon film ? Les deux évidemment ... mais je constate aujourd'hui que c'est plutôt la première solution qui est la plus facile donc la plus répandue.

Avant de profiter pleinement de ce bijoux de technologie au service de l'image qu'est la caméra 4K, (et a condition d'avoir le « tout 4K » dans son salon) il est bon de réfléchir et méditer qu' avant tout la caméra est un moyen d'écriture et d'expression au service de la communication. Un bon film avec une image simple et « ordinaire » vaut mieux qu'une belle image animée ne racontant rien. N'est ce pas le K ?

Jules Lambert



Le caméscope Sony grand public, FDR AX-100 (2000 €).

Dans cinq ans seulement, en 2020, il sera possible de s'interroger sur la pertinence des images en 8K puisque la chaîne de télévision japonaise NHK veut présenter les images des futurs jeux olympiques de Tôkyô avec cette définition baptisée en l'occurrence « Super Hi-Vision »

L'Écran de la FFCV

administration-publicité- 53, rue Clisson 75013 PARIS

Tél. fax. : 01 44 24 90 25 fedvid@free.fr site Internet : www.ffcinevideo.org

Fondateur : Maurice Mahieux Directrice de la publication : Marie Cipriani Publication trimestrielle.

Les opinions exprimées dans le bulletin n'engagent que leurs auteurs

FIFI HURLE DE JOIE
Le chef-d'oeuvre inconnu
de Bahman Ghobadi



2 AUTOMNES
3 HIVERS

SOKO
JÉRÉMIE LIPPMANN
Les INTERDITS
Un film de Anne Weil & Philippe Kottlarski

LES MONTEURS

S' Nous les avons montés,
les avez-vous vus ?

AFFICHENT

9 films présentés par leurs monteurs,
en présence des réalisateurs

LE FESTIVAL DES MONTEURS ASSOCIÉS

**DU 4 AU 8 MARS 2015
AU CINÉMA LA CLEF**

34, RUE DAUBENTON - 75005 PARIS - MÉTRO CENSIER-DAUBENTON
Tarif unique : 6,50 € - Carte de 5 entrées : 25 €

**Cinéma
La Clef**
L'usage du Monde

L/M+A LES
MONTEURS
ASSOCIÉS

www.monteursassocies.com



un film de Perrine Michel

Après le sud
UN FILM DE JEAN-JACQUES JAUFFRET

Avec ABÉLE HAMEL, SYLVIE LACHAT, ULYSSE GRIS-LEAU, YVES RUELLAN, JULIEN BODET et HUBERT COLAS

ProHD

GY-HM850 | Caméscope ENG/Studio

GY-HM850

500 € D'ACCESSOIRES REMBOURSES



Nous avons le plaisir de vous informer que les séries GY-HM850x font l'objet d'une promotion dès maintenant.

Pendant les mois de Février et Mars, pour tout achat d'un caméscope GY-HM850CHE ou GY-HM850E, JVC vous rembourse l'acquisition d'accessoires liés à ces caméscopes jusqu'à hauteur de 500 euros TTC. Cette promotion est valable chez tous les revendeurs agréés JVC Professional Europe (liste des revendeurs sur notre site www.jvcpro.fr ou nous contacter à jvcpro@jvcpro.fr).

Promotion valable du 1er Février au 30 Mars 2015 sur les modèles : GY-HM850E, GY-HM850-KT14, GY-HM850CHE

JVC

Formulaire de remboursement Promotion GY-HM850 à nous retourner

Titre : Mr Mme

Nom : _____

Société : _____

Adresse : _____

E-mail : _____

Référence Caméra : _____

Numéro de série : _____

Revendeur : _____

Adresse Revendeur : _____

Cordonnées de votre banque :

IBAN : _____

BIC : _____

Envoyer copie de la facture où figurent le caméscope et les accessoires, votre RIB et ce formulaire à l'adresse ci-dessous :

www.jvcpro.fr

7 Allée des Barbanniers, CS10033, 92632 GENNEVILLIERS CEDEX.
Email: jvcpro@jvcpro.fr
Téléphone: 01.800.44.533

JVC