

MÉMOIRE DE FIN D'ÉTUDES ET DE RECHERCHE APPLIQUÉE

La Photographie de plateau en France

Qu'est-ce que la photographie de plateau aujourd'hui ?

Mathilde GALIS

Promotion Photographie 2014

Sous la direction de Pascal Martin

Maître de Conférences à l'École Nationale Supérieure Louis Lumière

Membres du Jury : Samuel Bollendorff, Françoise Denoyelle, Pascal Martin et Jean-Claude Moireau

École Nationale Supérieure Louis-Lumière 2014



REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement mon directeur de mémoire, Pascal Martin pour son soutien et ses précieux conseils, également les membres du jury, Samuel Bollendorff, Françoise Denoyelle et Jean-Claude Moireau pour la lecture de mon mémoire et l'ensemble des enseignants de l'École Nationale Supérieure Louis Lumière, pour leur enseignement enrichissant.

Je remercie l'ensemble des professionnels qui ont pris le temps de répondre à mes questions : Roger Arpajou, Arnaud Borrel, Jean Bréhat, Azura Flornoy-Gilot, Jessica Forde, Jean-Claude Moireau, Bruno Perez et Jérôme Prébois.

Je remercie Laurène Le Barh, Jonas Gayraud, Ava Du Parc et Tristan Happel, qui m'ont aidé pour la réalisation de ma partie pratique de mémoire.

Merci à mes camarades de classe pour ces trois années passés ensemble et je remercie tout particulièrement Lucile Boiron et Claire Fischer.

Et merci à mes proches qui m'ont soutenue dans ce projet et tout particulièrement à mes parents qui m'ont permis de faire cette école. Et je remercie également Mamou Holé et Manuel Leroueil, pour leurs soutiens quotidiens et leurs corrections avisées.

RÉSUMÉ

Photographies de stars, affiches de cinéma, souvenirs d'un tournage, la photographie de plateau se retrouve dans de nombreux supports. Image d'un film, capture d'un instant « magique », elle devient une trace fixe d'une œuvre animée. Mise au point comme accroche pour le public, elle dévoile sans montrer un film, suscitant l'envie de découvrir l'œuvre qui se cache derrière .

Au delà, des vitrines de cinéma, des affiches placardées dans le métro, la photographie de plateau se veut être un des témoins du cinéma. Entre document historique et fascination du 7^{ème} Art, elle joue un rôle dans le patrimoine cinématographique français.

Le questionnement de cette étude cherche à savoir si la photographie de plateau est et peut être encore l'image du cinéma. Cette pratique très peu reconnue que se soit dans le milieu de la photographie ou du cinéma, est un marché de niche, qui compte peu de photographes et ils semblent que leurs noms restent dans l'obscurité des plateaux de cinéma.

Elle comprend une analyse historique de la photographie des débuts du cinéma à l'arrivée numérique afin de permettre de mieux saisir le présent et les enjeux actuels de l'image de cinéma. Cet état de l'art a été rendu possible grâce à des témoignages de photographes de plateau, de professionnels du cinéma tels qu'un producteur et un distributeur, ainsi que la responsable du département photographique de la Cinémathèque française. Elle permet également de statuer sur ses évolutions futures.

Mots-clés :

Photographie de plateau ; Cinéma ; Visuel promotionnel ; Distribution ; Film ; Histoire ; Patrimoine ; Photogramme ; Photographe de plateau ; Production.

ABSTRACT

Photographs of stars, movie posters, memories of a shooting - still photography is to be found in many mediums. The image of a movie, the catching of a “magic” instant: still photography becomes a fixed trace of a motion picture. Aimed at catching the public’s attention, it unveils a movie without showing it and arouses the public’s interest about a work that is yet concealed.

Beyond cinema showcases and movies posters displayed in the subway, still photography intends to be a witness of film making. Halfway between historical document and fascination for the “7th Art”, it plays a role in the French cinematographic patrimony.

The purpose of this study is to determine whether still photography does or still can represent cinema. Hardly recognized in photography and cinema fields, this practice is a niche market counting a few photographers whose names seem to remain confined in the shadows of movie sets.

This study encapsulates a historical analysis of photography from early shootings to modern-day numeric devices so as to get a better understanding of the moment being and current issues of the representation of cinema. This state of art was made possible through witness accounts of still photographers – professionals such as a producer and a movie distributor as well as the person in charge for the French photography department of the “*Cinémathèque française*”. It also enables one to look forward to the possible outcomes of cinema.

Tags :

Still photography ; the Cinema ; Promotionnal visual ; Film distribution ; Film ; History ; Heritage ; Photogram ; Set photographer ; Film production.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	7
L'HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHIE DE PLATEAU.....	9
La naissance de la photographie de plateau.....	10
Le pré-cinéma, Étienne Jules Marey et la chronophotographie.....	10
Les débuts du cinéma.....	11
La photographie de plateau, les premiers temps.....	11
L'utilisation de la photographie de plateau à ses débuts.....	15
Le rôle de la photographie de plateau dans l'entre-deux guerres (de 1920 à 1940).....	17
Les évolutions techniques de la photographie et du cinéma.....	17
Les nouveaux usages de la photographie de plateau.....	18
Les photographes de plateau.....	22
Des années 1950 à l'apparition du numérique.....	26
Rappels historiques du cinéma français.....	26
Évolutions du cinéma et de la photographie.....	27
L'utilisation de la photographie de plateau.....	30
Prise en considération de la photographie de plateau.....	33
Les grandes figures de la photographie de plateau (1960-1990)	35
QU'EST-CE QUE LA PHOTOGRAPHIE DE PLATEAU DE NOS JOURS ?..	37
La photographie de plateau actuelle.....	38
L'arrivée du numérique, quelles sont les conséquences pour la photographie de plateau ?.....	39
Photographier un film : acte de trahison ?.....	41
Le métier de photographe de plateau.....	44
La photographie de plateau du point de vue de la production et de la distribution.....	48
Le photogramme numérique peut-il supplanter la photographie de plateau ?.....	51
Le photogramme en argentique.....	52

Le photogramme en numérique.....	53
La photographie de plateau peut-elle être remplacée par un photogramme numérique ?.....	55
Quel est le rôle de la photographie de plateau à l'heure actuelle ?.....	59
Qu'est-ce que le marketing au cinéma ? Ou quelle est la dimension commerciale des films ?.....	60
Le rôle de la photographie de plateau dans l'approche commerciale d'un film.....	61
La place de la photographie de plateau dans la promotion.....	66
La photographie de plateau, témoin du patrimoine cinématographique.....	70
L'AVENIR DE LA PHOTOGRAPHIE DE PLATEAU.....	76
Suppositions sur l'évolution de cette pratique.....	76
L'avenir du cinéma français	76
Vue par les photographes de plateau	77
Le regard du photographe compromis par un cinéma «commercial».....	79
Le patrimoine cinématographique, la peur de l'oubli.....	81
Les institutions, l'exemple de la Cinémathèque française.....	81
Les photographes de plateau.....	82
Tentatives de solutions pour l'avenir de la photographie de plateau.	84
L'association PFA, Photographes de Films Associés.....	84
La photographie de plateau en parallèle avec d'autres services.....	86
La photographie de plateau en rupture avec ses codes.....	87
CONCLUSION	93
BIBLIOGRAPHIE :.....	95
TABLE DES ILLUSTRATIONS :.....	100
PRÉSENTATION DE LA PARTIE PRATIQUE :.....	101
LES ANNEXES.....	105

INTRODUCTION

Le cinéma, pays des rêves et des illusions vit le jour en France. Même si la polémique perdure entre les inventions des Frères Lumière et de Thomas Edison sur le lieu de naissance du 7^{ème} Art ; la France est en droit de se penser patrie du cinéma. Longtemps considéré comme un amusement de foire, puis comme une récréation pour le peuple, le cinéma acquiert rapidement un statut à part entière. On aime rêver dans les salles obscures, vivre un instant au défilement des images. Baigner dans les souvenirs de films, spectateurs d'un soir ou cinéphiles aguerris, le cinéma passionne encore et toujours.

Ces images de films, mémoire et souvenir du cinéma sont-elles toutes issues des œuvres ou proviennent-elles également des photographies de plateau ? Pratique à la frontière du cinéma et de la photographie, en France la photographie de plateau est méconnue. Elle est un genre mineur de la photographie, voire même en marge de celle-ci. Elle prend son importance dans le milieu du cinéma. Sans films, pas de photographie de plateau, l'inverse est moins sûr. Cette image de film est rarement étudiée et exposée, on la voit dans les cinémas, dans la presse, cette image se perd dans nos souvenirs de films, mais elle n'est pas reconnue. Que se soit dans le milieu du cinéma ou de la photographie, peu de personnes sont à même de citer un photographe de plateau, ne parlons même pas du grand public, qui sait rarement que ce métier de photographe existe. C'est peut-être pour toutes ces raisons qu'il est important de traiter de ce sujet.

Il est aussi essentiel de spécifier que la photographie de plateau par abus de langage désigne souvent l'ensemble des visuels attenants à un film. C'est vrai en partie mais cette pratique représente exclusivement les images du plateau, c'est-à-dire une photographie qui tend à être le rendu caméra. Quant aux images de tournages, elles illustrent le film en construction avec les techniciens. Il faut donc bien saisir que ces deux images de films, ne sont pas du tout les mêmes visuels. Cette distinction apportée, il faut comprendre que nous nous concentrons sur la photographie de plateau sans pour autant oublier les visuels de tournage, qui sont parties prenantes de la photographie de cinéma.

La photographie de plateau se veut être une image promotionnelle, qui suscite l'envie de voir un film. Mais qu'est-elle réellement : une pâle copie d'une œuvre filmique, une image « commerciale » relayée uniquement au rang de publicité, ou prend-elle d'autres dimensions ? Ces multiples interrogations sont le cœur de notre sujet et nous allons tendre à y répondre.

Pour bien saisir les tenants et aboutissants actuels de la photographie de plateau, il est essentiel de comprendre d'où elle vient et comment avec elle s'est constituée à travers le temps et ainsi pouvoir entrevoir ses évolutions futures. Si ce sujet traite avant tout de cette pratique et de ses rôles actuels, il est également essentiel de prendre en considération les photographes de plateau et la réalité de leur profession. Il est aussi important d'élargir cette étude aux champs des photogrammes cinématographiques, qui sont sans doute les concurrents directs de la photographie de plateau.

Cette étude de cette pratique a été rendue possible grâce aux rencontres avec différents acteurs de ce milieu, que se soit des photographes, mais aussi producteur et distributeur du cinéma.

L'HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHIE DE PLATEAU

Pour mieux comprendre ce qu'est la photographie de plateau de nos jours, nous devons saisir son passé, pour voir ainsi ses transformations dans le temps, comprendre son actualité et capter ses évolutions futures.

L'histoire de la photographie de plateau est peu renseignée. A travers ce chapitre nous étudierons ses temps forts. Cette étude commence à la fin du 19^{ème} siècle puis analyse ses débuts et son évolution à travers le 20^{ème} siècle.

À travers ce chapitre nous allons nous concentrer sur la photographie et le cinéma. Pour mieux comprendre ce qu'est la photographie de plateau, il est essentiel de voir les évolutions de ces deux médiums. À la fin du 19^{ème} siècle la photographie connaît de larges mutations grâce aux évolutions techniques. Nous pouvons citer comme exemple le procédé photographique au bromure d'argent (AgBr), inventé par Richard Leach Maddox en 1871. Celui-ci modifie la sensibilité des films, on passe d'un temps de pose de 1/10^{ème} à 1/100^{ème} de seconde. Cette révolution technique bouleverse les pratiques photographiques mais aussi les appareils qui sont dorénavant munis d'un obturateur. Au cours des années 1880, l'apparition du procédé à l'AgBr change l'économie de la photographie et on va produire massivement des plaques de verre. L'industrialisation de la photographie est lancée. Un autre exemple de technique qui va bouleverser la photographie à la fin du 19^{ème} siècle est l'invention de l'américain Georges Eastman. Il met au point une pellicule qui est un support souple à base de nitrate de cellulose. Grâce à son invention, on passe des supports sur plaque de verre au support souple. Les supports en celluloïd permettent de faire des appareils de prises de vue plus légers et moins encombrants. La photographie "moderne" est née.

Ces évolutions techniques de la photographie encouragent nombre de photographes et de scientifiques à rendre des images en séquences animées. Plusieurs dispositifs sont mis au point dès les années 1850. Étienne-Jules Marey a également contribué aux études du mouvement. Le fusil photographique puis le chronophotographe permettront à celui-ci de réaliser des études scientifiques sur le mouvement humain ou bien encore animal. Toutes ces inventions qui précèdent le cinématographe sont appelées par les historiens du cinéma le pré-cinéma. Quentin Bajac résume bien cette idée :

« Parallèlement, maints autres photographes et savants (l'Anglais Wothington, l'Allemand Ottomar Anschutz), exploitant les possibilités nouvelles qu'offre le gélatino-bromure, s'intéressent à la saisie du mouvement, parfois très rapide (Ernst Mach et ses études sur la balistique, dans les années 1880). Nombre de ces études à caractère scientifique, tant sur l'enregistrement d'une image décomposée que sur reconstitution par divers dispositifs (zoopaxiscopes de Muybridge, 1879 ; phonoscope de Demeny, assistant de Marey, et électrotachyscope d'Anschutz, 1890 ; kinétoscope d'Edison, 1893) représentent les jalons importants sur la voie du Cinématographe des frères Lumière, breveté en 1895. »¹

La naissance de la photographie de plateau

Ce travail de recherche a été possible grâce au fond photographique de la Cinémathèque française. Celui-ci permet d'établir une certaine chronologie de la photographie de plateau. La base de données de la Cinémathèque française référence leurs collections de photographies de plateau, et permet de voir quels sont les premiers noms qui apparaissent pour les photographes de plateau. De plus, la rencontre avec la responsable du département photographique de la Cinémathèque française, Azura Flornoy-Gilot nous permet d'y voir plus clair sur les débuts de la photographie de plateau.

Il serait simple de dire que la naissance de la photographie de plateau apparaît en même temps que celle du cinéma. C'est en partie vrai mais il faut cependant apporter quelques nuances à cette réalité. Le pré-cinéma, est une des nuances qu'il faut prendre en compte.

Le pré-cinéma, Étienne Jules Marey et la chronophotographie

La notion de photographie de plateau apparaît bien avant la naissance du cinéma. On parle de pré-cinéma, en ce qui concerne les « essais filmiques » antérieurs à 1895. En France, nombreux sont ceux qui ont essayé de rendre en mouvement les photographies. Un des pionniers en la matière est Étienne Jules Marey comme nous l'avons vu précédemment.

Des photographies montrent le dispositif d'Étienne Jules Marey. Elles datent pour la plupart d'entre elles de 1889. Ces photographies de plateau restent occasionnelles, dans le sens où elles ne sont pas systématiques.

¹ Quentin Bajac, *La photographie : du daguerréotype au numérique*, Paris, Éditions Gallimard, 2010, page 136.

Les débuts du cinéma

Après de nombreuses tentatives pour mettre au point des images en mouvement, les frères Lumières conçoivent en 1894 le cinématographe. Cette invention permet d'enregistrer puis de projeter des "photographies animées". Le cinéma vient de naître. Il faudra attendre l'année 1895 pour que leur invention soit connue par les scientifiques, lors d'une conférence à la Société d'Encouragement à l'Industrie Nationale.

La première projection publique a lieu le 28 décembre au Gand Café de Paris situé Boulevard des Capucines à Paris. C'est Antoine Lumière, le père d'Auguste et de Louis Lumière qui endosse le rôle de maître de cérémonie. La projection commence : stupeur, éblouissement, les images ont pris vie, la magie opère. Le cinéma est né.

Les frères Lumières ne voient pas de prime abord la dimension commerciale et industrielle que peut prendre le cinématographe. Nous pouvons citer en exemple les propos de Louis Lumière à un de ses opérateurs : *« Je ne vous offre pas un emploi d'avenir, mais plutôt un travail de forain. Ça durera un an ou deux, peut-être plus, peut-être moins. Le cinéma n'a aucun avenir commercial. »*²

C'est Charles Pathé qui en sera plus l'investigateur suivi par Gaumont. En 1900, à Vincennes, Charles Pathé crée une maison de production. Peu de temps après il fabriquera également le matériel de prise de vue et de projection, ainsi que la pellicule vierge. Il construit aussi un laboratoire pour le traitement des films, des studios. Il gère la distribution de ses films et achète des salles de projections. Léon Gaumont, voyant le succès de Charles Pathé, décide de faire de même en s'associant avec la société Éclair.

² Félix Mesguich, *Tours de manivelle, mémoire d'un chasseur d'images*, Paris, Éditions Grasset, 1933, p 20.

La photographie de plateau, les premiers temps.

Malgré le nombre de documents riches de la Cinémathèque nous avons très peu d'informations sur les débuts de la photographie de plateau et plus particulièrement sur les photographes. Ce manque de renseignements sur les premiers photographes de plateau nous laisse dans le flou. Sont-ils des photographes au service d'un film où leurs noms semblent dénués de tout intérêt ? Ou bien étaient-ils des opérateurs caméra qui avaient pour double casquette d'enregistrer les films et les images fixes qui s'y réfèrent ? Nous ne pouvons faire que des suppositions. Il serait fort probable que les deux idées avancées soient justes. Azura Flornoy-Gilot, la responsable du département photographique de la Cinémathèque rejoint ce discours : « *Il était souvent de vigueur que ce soit l'opérateur caméra qui réalisait en plus les photographies de plateau mais il arrivait que ce soit aussi un technicien en charge de ce poste uniquement. Le manque d'information sur cette époque fait que nous ne pouvons avoir aucune certitude sur ce sujet à l'heure d'aujourd'hui.* »³

Les opérateurs caméra.

Georges Méliès est l'un premier photographe de plateau dont le nom apparaît dans la base de données de la Cinémathèque française. Georges Méliès est connu et reconnu de tous dans le monde du cinéma. Ce pionnier légendaire commence à faire des films dès les débuts du cinématographe des frères Lumière. De 1896 à 1900, il a déjà une centaine de films à son actif. Il s'essaye à toutes les formes, que ce soit la fiction, le documentaire ou bien encore la publicité. Cet homme de talent est un précurseur du cinéma, il met au point des techniques qui font encore référence de nos jours. Au-delà de vanter les mérites de ce cinéaste de génie, il est important de souligner qu'il a joué un rôle important dans la photographie de plateau. Cette activité de Georges Méliès est méconnue. Dès ses premiers films, il a compris l'importance de garder une trace de ses tournages et de ses films. Pour ce faire, il va réaliser lui-même les photographies de plateau et de tournages de ses films ou demander à l'un de ses opérateurs caméras.

Il n'est cependant pas le seul à exercer cette pratique de la photographie. Dès 1900, de nombreux photographes travaillent sur les plateaux de tournage, nous n'avons gardé aucune trace de leurs noms, plongeant leur travail dans l'anonymat. Le deuxième nom qui apparaît est celui de Gaston Mé-

³ Azura Flornoy-Gilot, Entretien, Annexe p. 137.

liès, frère de Georges Méliès. Gaston Méliès suit la même lignée que son frère, ils sont les réalisateurs de leurs films et produisent des images sur leurs tournages.

La rencontre avec la responsable du département photographique de la Cinémathèque française, Arzura Flornoy-Gilot permet d'apporter quelques nuances à ces propos. On ne peut pas affirmer avec certitude que Georges Méliès ait réalisé lui-même toutes les photographies de plateau qui sont en possession de la Cinémathèque. Il est fort probable que sur ses premiers films, quand il était lui-même opérateur, il ait fait les photographies de plateau. Cependant, nous ne pouvons pas ôter la volonté de Georges Méliès d'avoir des photographies sur la quasi-totalité de ces films.

Au cours des recherches faites à la cinémathèque sur la photographie de plateau, peu de photographes se détachent de l'inconnu. Un des premiers noms à être crédité en tant que photographe après les frères Méliès est Pierre Trimbach. C'est l'autobiographie de celui-ci qui nous permet d'éclaircir quelques points sur les débuts de la photographie de plateau.

« Comme nous voulions conserver des vues fixes représentant la scène du film, nous étions obligés de prélever une image sur le film négatif et de la projeter, par lanterne, sur une feuille de papier sensible : en résumé ce n'était ni plus ni moins qu'un agrandissement, mais la grande difficulté était que ce film était inflammable et il nous fallait aller très vite, pour cadrer, faire le point, ... sans quoi le condensateur de la lanterne avait vivement fait de mettre le feu à notre négatif ! J'aime mieux vous dire que ce n'était pas très pratique. Quelques temps après seulement nous eûmes la Folding Gaumont 13x18 à châssis plaques ! A cette époque, il n'y avait pas encore de «photographe de plateau» comme de nos jours. Chaque opérateur, après le tournage d'une séquence, prenait une photo de la scène jugée la plus intéressante en faisant prendre aux acteurs la pose qu'ils avaient en tournant : bien entendu cette photo était prise en pose très courte. Le but était de faire une documentation afin que ces photos servent aux dessinateurs chargés des affiches aux lancements des films. »⁴

Ce témoignage est très intéressant car il fait une rapide synthèse des débuts de la photographie de plateau. Cependant comme c'est le seul témoignage écrit que nous ayons, nous ne pouvons comparer ces propos avec d'autres sources aussi précises. En premier lieu, l'hypothèse que nous pouvons avancer est que le récit de Pierre Trimbach se passe dans les années 1905-1910. De plus l'idée générale que

⁴ Pierre Trimbach, *Quand on tournait la manivelle... il y a 60 ans ... ou les mémoires d'un opérateur de la Belle époque*, Paris, Éditions CEFAG, 1970, p. 20.

nous pouvons tirer de ce texte est que les opérateurs-caméra étaient chargés de faire des images fixes sur les tournages. Ces images servaient principalement d'outils pour créer les affiches. Au fil des lignes, il nous apporte quelques précisions sur l'usage de la photographie de plateau. Dès 1911, les photographies vont servir à habiller les vitrines de cinéma comme nous le verrons par la suite.

Ces recherches nous permettent d'affirmer qu'au début du cinéma, la plupart des opérateurs-caméra ou opérateurs-lumière réalisaient eux-mêmes les images des films. Cependant, certains photographes vont réaliser des photographies de plateau comme nous allons le voir par la suite.

Les photographes

Avant la Première Guerre Mondiale, presque aucun photographe n'est crédité sur les films. Cependant, certains noms de photographes sortent de l'oubli. La plupart d'entre eux ne sont pas connus pour leur travail de photographe de plateau mais pour d'autres travaux photographiques. Nous pouvons citer comme exemple Henri Manuel. Ce photographe a travaillé sur quelques films, notamment *Les Vampires, la tête coupée* de Louis Feuillade en 1915. Henri Manuel est connu, non pour son travail de photographe de plateau mais pour avoir été photographe dans des revues de mode telles que *La femme de France* (1922-1935), *Les grandes modes de Paris* (1906-1931), *Les modes de la femme de France* (1922-1935), *Le petit écho de la mode* (1928-1936), ainsi que pour son travail pour le Ministère de la Justice sur les prisons françaises. L'exemple du photographe Henri Manuel se démultipliera après la grande guerre.

Les débuts de la photographie de plateau sont liés à ceux du cinéma. Nous avons vu dans les chapitres précédents qui étaient ceux qui faisaient les images, mais il était rarement précisé où les prises de vue étaient réalisées. Avec l'industrialisation du cinéma dans les années 1910, on va commencer à équiper les plateaux de tournages de studios photographiques.

L'industrialisation du cinéma, les studios photographiques.

Dans l'ouvrage, *Le cinéma au travail tournages Paris-Berlin-Hollywood 1910-1939*, Isabelle Champion et Laurent Mannoni, nous explique l'arrivée des studios photographiques sur les tournages :

« De nouveaux métiers apparaissent. Parmi eux, celui de photographe de studio, qui devient réellement nécessaire à une époque où les « éditeurs de films » sont aussi des imprimeurs d'affiches, de

*catalogues et de publicités. Les images alors réalisées, pour les catalogues de films notamment, représentent parfois, aujourd'hui, la seule trace d'œuvres définitivement perdues. »*⁵

Avec cette industrialisation, des nouveaux métiers fleurissent. Sentant le succès du cinéma, on commence à équiper les tournages de studios photographiques. Vues la lourdeur du dispositif et sa maniabilité contestée, les studios photographiques sont installés près des plateaux. Ils sont équipés en éclairage, on y met les décors des films, on fait poser les acteurs en costumes. Les images provenant des studios, mettent en scène les « stars des films ». Il est important de noter que c'est le vif engouement populaire pour le cinéma, qui va pousser les producteurs à mettre en vente les clichés des stars pris durant les tournages.

*« Pour attirer le regard, le photographe de studio doit posséder beaucoup de talent et de sensibilité. Vendre une histoire cinématographique à l'aide d'un instant figé, suggérer du mouvement sur une image immobile, faire rêver, promettre de l'illusion, de la terreur, du suspense, de l'action en un seul cliché. »*⁶

L'utilisation de la photographie de plateau à ses débuts.

Nous avons pu voir dans les passages précédents que les images de plateau pouvaient servir de visuels de référence pour la création d'affiches, qu'elles étaient également des images de stars, mais aussi des supports « publicitaires » dans les vitrines de cinéma.

Les vitrines de cinéma

*"Pathé et certaines sociétés américaines éditeront de magnifiques clichés rehaussés de couleurs, destinés aux exploitants de salles qui les exposaient dans le hall de leur cinéma."*⁷

Le cinéma, dans les années 1910, en est à ses tous débuts. Il connaît une reconnaissance fulgurante, le cinéma plaît et il est populaire. Les photographies de plateau font mouche auprès du public et les producteurs sentant le filon, pour amener plus de spectateurs en salle, vont vite mettre des photographies en vitrine des cinémas. Il faut « alpaguer le chaland », lui donner envie de voir un film.

5 Isabelle Champion, Laurent Mannoni, « Le cinéma au travail », In *Tournages Paris-Berlin-Hollywood 1910-1939*, Paris, Éditions Passage, 2010, p. 12.

6 Ibid.

7 Ibid.

Les images dans les vitrines font une synthèse du film, elles sont un résumé chargé de mystères. Les grandes lignes du film sont exposées, il faut que le passant décèle rapidement le genre du film.

« Exposés sans texte, sans intertitres dans les vitrines de cinéma, ils devaient permettre aux passants de se familiariser avec l'histoire, d'entrer intuitivement dans le genre de l'action en intensifiant les grandes lignes : suspense et rythme, mélo et drame, toutes les atmosphères que l'on peut attendre d'un récit filmé. Le déroulement du film apparaît ainsi, immobile, saisi sur une série de photos destinées à capter l'attention. Le portrait d'un acteur pris dans l'action même, se situant entre la photo en pied et le gros-plan, était l'élément dominant dans le système publicitaire ; les stars posaient déjà dans les costumes et les maquillages de leurs rôles. »⁸

L'utilisation des photographies de plateau dans les vitrines de cinéma va perdurer dans le temps. Cette pratique va se perpétuer jusque dans les années 1980 en France.

L'image de star

L'image de star est en liaison avec la vitrine de cinéma comme nous l'avons vu précédemment dans la citation ci-dessus. Dès les débuts du cinéma, on sacralise les acteurs. Un visage devient alors familier du public. Des comédiens et des comédiennes deviennent très vite des figures emblématiques du cinéma. Le photographe de plateau aura pour mission d'immortaliser ces visages. Dans la plupart des cas, les producteurs des films à succès mettront en vente les clichés de leur vedettes. On achète du rêve, de la beauté. L'acteur est mis sur un piédestal. Nous n'en sommes qu'au début de la starification des acteurs, mais cela ne va cesser de s'accroître avec le temps. Le public a besoin d'idoles à admirer, à contempler ou même encore auxquelles s'identifier. La star de cinéma suit un schéma lié au spectacle où on érige des figures mythiques, mais son succès populaire va lui donner une importance considérable, que ni la danse ni le théâtre n'avaient pu et ne pourront égaler.

« ... dans les années 1920 et 1930, les films étaient la plupart du temps centrés sur les stars qui y jouaient bien avant la réalisation ou le scénario, et la publicité était centrée sur elles plus que sur le film lui-même. Dans les années 1930, le cinéma va peu à peu évoluer et un film pourra mélanger désormais plusieurs genres comme la romance, le comique ou encore l'aventure dans l'objectif

⁸ Jörg Becker, « Comme écrit sur le visage ... La photographie de plateau à l'exemple d'Emmanuel Lowenthal », In *Emmanuel Lowenthal (1896-1959) : photographe de plateau = Standfotograf*, Paris, Éditions Goethe-Institut, 1999, p. 13.

de toucher un public plus large et ainsi réaliser un profit financier maximal, tributaire bien évidemment du capital sympathie ou fascination que pourra exercer la star sur le public. »⁹

Le rôle de la photographie de plateau dans l'entre-deux guerres (de 1920 à 1940).

Après la première guerre mondiale, les évolutions techniques changent les pratiques de la photographie de plateau et sa manière d'être exploitée.

Les évolutions techniques de la photographie et du cinéma

La photographie

« Leur métier était alors considéré comme accessoire au tournage du film, et les photographes, avec leurs appareils à souffler et leurs plaques de verres, constituaient un embarras dont il fallait bien s'accommoder. La chambre photographique est l'appareil de nombreux photographes professionnels. Au début du siècle, le format classique pour les négatifs est le 13x18 cm. Ces appareils sont encombrants et ne permettent pas une grande mobilité. »¹⁰

De nombreuses améliorations techniques relatives à la photographie vont modifier le travail des photographes de plateau. L'une des plus notables concerne les appareils de prise de vue, avec l'apparition du Leica et du Rolleiflex. Le Leica est mis sur le marché en 1925, il faudra attendre le milieu des années 1930 pour une réelle commercialisation de cet appareil. Celui-ci a un format basé sur celui du cinéma : le 35 mm. Quant au Rolleiflex, commercialisé en 1929, c'est un appareil bi-objectif qui permet de faire des photographies au format 6x6 cm. L'utilisation du Rolleiflex et du Leica se démocratisera vers la fin des années 30.

« Faire des images, sur des images, images de la réalisation, des acteurs, des stars, telle était, depuis les années vingt, la tâche du photographe de plateau. Les lourds appareils à plaques (avec un for-

9 Gianni Haver, « Photo de Presse », In *Arts plastiques et presse people d'Andy Warhol à Paris Hilton*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2009, p. 154.

10 Georges Pierre, « La photo de plateau est morte Vive la photo de film, Comme écrit sur le visage ... La photographie de plateau à l'exemple d'Emmanuel Lowenthal », In *Emmanuel Lowenthal (1896-1959) : photographe de plateau = Standfotograf*, Paris, Éditions Goethe-Institut, 1999, p.17.

mat négatif originel 24x 30) furent remplacés par des appareils manuels reflex¹¹ infiniment plus légers (9x12 ou 13x18), et le photographe pouvait prendre des clichés durant le tournage d'une scène, ce qui auparavant, n'était faisable la plupart du temps qu'à l'issue d'une scène, lors de la séance de pose. »¹²

Le cinéma, du muet au parlant

À la fin des années 1920, un grand bouleversement va modifier le cinéma, l'arrivée du cinéma parlant. Au cours des années 1930, films muets et films parlants vont se côtoyer. Les critiques et les puristes du cinéma crient au scandale, le cinéma est muet et se doit le rester, il ne doit pas devenir une pâle copie du théâtre. Mais il n'en est rien de cela pour le public qui accueille avec enthousiasme les films sonores puis parlant. Le cinéma est populaire, et c'est donc naturellement que le changement va s'opérer pour ne faire bientôt plus que des œuvres « parlantes ». Cette révolution ou évolution, va modifier considérablement les tournages. Il faut dorénavant capturer le son sur les films. Les caméras s'équipent de caissons insonorisant appelé *Blimp*. Les tournages qui étaient habituellement plein de vie, de cris, se muent dans un silence des plus complets. Le photographe de plateau qui pouvait faire des prises de vue du plateau ou bien d'une scène de film quand il le souhaitait se voit maintenant dans l'obligation d'attendre la fin de la scène pour réaliser ses images. Les photographies de plateau se feront après les scènes, quand le metteur en scène aura dit « Coupez ! ».

Les changements opérés après-guerre pour la photographie et le cinéma modifient la pratique de la photographie de plateau. Ces évolutions considérables sont aussi présentes dans la diffusion des images. L'expansion de la presse et plus précisément de la presse spécialisée dans le cinéma a largement contribué à l'essor de la photographie de plateau. L'usage de la photographie de plateau va se modifier ou plutôt acquérir de nouvelles utilisations dans le courant des années 1930.

11 Il y a une erreur dans la citation, les appareils photographiques reflex n'existaient pas encore à cette époque. Soit cela vient d'une erreur de traduction car le texte original de Jörg Becker est en allemand, soit l'auteur a confondu avec les appareils moyen-format comme le Rolleiflex qui vont être mis sur le marché vers les années 1930. Ce qui nous a semblé important dans cette citation, c'est le changement opératoire des photographes de plateau grâce à l'arrivée d'appareils portatifs.

12 Jörg Becker, « Comme écrit sur le visage ... La photographie de plateau à l'exemple d'Emmanuel Lowenthal », In *Emmanuel Lowenthal (1896-1959) : photographe de plateau = Standfotograf*, Paris, Éditions Goethe-Institut, 1999, p. 13.

Les nouveaux usages de la photographie de plateau

Le rôle de la presse

La Grande Guerre est terminée. Nous sommes dans les années 1920 et la presse illustrée française connaît une explosion : on veut des images dans la presse. Il faut documenter, illustrer. La photographie de plateau s'inscrit dans ce cheminement et prend possession de la presse spécialisée dans le cinéma.

La presse spécialisée apparaît à la fin de la guerre. Vers 1920, les revues telles que *Cinéopse*, *Hebdo-Film* ou *la Cinématographie Française*, voient le jour. Ces revues s'adressent aux professionnels du monde du cinéma.

« La grande nouveauté de la presse française entre les deux guerres, c'est le développement des magazines illustrés (d'information générale, mais aussi féminins, sportifs, légers, de radio et de cinéma ou même pour les enfants) [...] Le marché propose, toutes catégories confondues, près de six cents titres périodiques pendant les années trente (y compris la presse professionnelle et les revues étrangères dont certaines se vendent fort bien à Paris) parmi lesquels plus de quatre-vingt magazines illustrés courants, ce qui est relativement considérable pour l'époque. »¹³

À cette même période des revues cinématographiques s'orientent vers le grand public. On peut citer comme exemple *Ciné-Miroir*, *Cinémagazine*, *Mon Film*, *Le Film Complet*. L'exposition sur la photographie de plateau qui a eu lieu à Chalons sur Saône a consacré une partie de son exposition sur le rôle de la presse dans l'avancement de la photographie de plateau.

« Les revues qui convoitent un public populaire apparaissent à la même période. Ciné-Miroir, Cinémagazine, Mon Film, Le Film Complet mettent en place un principe qui va perdurer jusque dans les années 1970. Le film se retrouve découpé, séquencé, réorganisé, bref romancé. La légende prend la forme d'un script où il s'inscrit sous de l'aspect de bulles. Nous sommes en face d'un produit hybride, un roman photo redonnant au mot toute son importance, un montage graphique original devant tout au modèle cinématographique et le reniant ! »¹⁴

13 Christian Bouqueret, « La diffusion, Presse et Photo, Les hebdomadaires illustrés », In *Des années blanches aux années noires, la nouvelle vision photographique en France 1920-1940*, Paris Éditions Marval, 1997, p. 155.

14 Exposition Musée Nicéphore Niépce, Chalons sur Saône Mai 2013

Les revues en général ont largement contribué à promouvoir la photographie de plateau. Il faut des documents visuels qui s'apparentent aux films. Elles font corps avec le texte, elles donnent appui à des récits sur le cinéma. La presse apporte une légitimité à la photographie de plateau, elle sert à illustrer les articles : on voit les images des films avant même leurs sorties. On décortique les plateaux pour comprendre les techniques de tournages.

La presse joue un rôle important pour amener une nouvelle diffusion de la photographie de plateau mais aussi pour la photographie de stars. Bien que celle-ci commence avant la guerre, la vedette de cinéma est toujours d'actualité et représente un bon filon. La photographie de plateau joue un rôle essentiel dans la volonté de créer des figures mythiques, mais les studios photographiques vont vite la supplanter. On peut citer par exemple le studio Harcourt et le studio de Sam Lévin qui commencent leurs activités dans les années 1930.

Les photographies ont un rôle promotionnel. Elles font la "publicité" des films. L'image de film est cantonnée dans ce rôle. Cependant, vers 1930, celle-ci va acquérir un nouveau statut patrimonial. C'est à cette période que naît un engouement pour le cinéma « d'avant ». Cet art se voit théorisé mais aussi étudié pour son passé. Les « non-films » comme la photographie de plateau acquièrent une importance pour documenter le cinéma français.

Le rôle de la Cinémathèque française

Pour ce mémoire, nous allons nous concentrer sur la Cinémathèque française, d'autres cinémathèques vont être créées par la suite, elles se basent pour la plupart sur le même schéma que la Cinémathèque française.

L'idée de conservation du cinéma est contemporaine au cinéma. Cette situation est liée au statut même du cinéma. Longtemps reconnu comme un divertissement, sa reconnaissance en tant que patrimoine sera donc plus tardive. Il faudra attendre le milieu des années 1930 pour que l'on s'intéresse à la conservation du cinéma. La cinémathèque française est créée en 1936 par Henri Langlois, Georges Franju et Jean Mitry. Elle répond à une envie de passionnés du cinéma. Celle-ci cherche à conserver, à sauver de l'oubli et de la destruction toute œuvre relative au cinéma, que ce soient les films ou bien encore les documents qui se rattachent au cinéma. Dans cette optique, la conservation cherche à tout conserver, sans jugement de valeur sur aucune œuvre. « *Elle s'attache à sauver de la destruction le passé*

du cinéma – films aussi bien que tout document qualifié de non-film – sans se limiter à un secteur ou un genre mais à valeur nationale, sinon universelle. Une cinémathèque n'a aucun but lucratif et le film, dès qu'il est conservé, perd son caractère commercial."¹⁵

La Cinémathèque française est une association de loi 1901, elle cherche à pallier un manque d'envie et de prise de conscience de l'État sur la nécessité de conserver le cinéma français.

Ce qui nous intéresse ici est le rôle de la photographie de plateau. Cette prise de conscience s'attache aussi à celle-ci. Si la photographie de plateau est considérée comme un "non-film", elle possède tout de même une valeur patrimoniale. Elle documente le cinéma français.

*« D'après ses statuts, la Cinémathèque Française se donne pour objet de « grouper les différents possesseurs de films et toute personne désireuse de conserver tous les documents (articles, livres, manuscrits, photographies, partitions musicales, etc.) ayant trait au cinéma et de certain films positifs ou négatifs ; de réunir une documentation lui permettant de connaître et de cataloguer les œuvres cinématographiques tournées dans le monde entier depuis l'origine du cinéma jusqu'à nos jours. »*¹⁶

Grâce à la Cinémathèque française, la photographie de plateau prend une dimension patrimoniale. Celle-ci lui confère un statut de "document", elle n'est plus réduite à une image promotionnelle qui a une durée de vie courte et déterminée. La dimension patrimoniale lui confère une dimension historique et documentaire où la photographie de plateau peut perdurer dans le temps.

L'entre-deux-guerres est riche de nouveautés pour la photographie de plateau. Cette période riche de bouleversements offre une nouvelle dimension à cette discipline. Dans cette même dynamique les photographes de plateau commencent à avoir une reconnaissance pour leurs travaux. De grandes figures de la photographie de plateau émergent.

15 Patrick Olmeta, *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*. Paris, CNRS Éditions, 2000, p. 8.

16 Ibid, p. 55.

Les photographes de plateau

Les figures emblématiques



Illustration 1: *Le Journal d'un curé de campagne*, de Robert Bresson 1951, photographie de plateau de Roger Corbeau. Source Cinémathèque française.

Les photographes de plateau ont beaucoup de difficultés à exister et à faire reconnaître leur travail. Ils sont peu nombreux à avoir réussi à faire leur place au sein du cinéma français et à être reconnus en tant que photographe.

À cette époque, on commence à créditer les photographes de plateau dans les génériques. L'essor de la presse joue aussi un rôle fondamental, même si la plupart des photographies ne sont pas créditées pour les photographes. Les producteurs et les réalisateurs ont besoin de plus d'images pour faire la promotion de leur film dans la presse.



Illustration 2: Fernandel, *Le Schounptz* de Marcel Pagnol, 1937, photographie de plateau de Roger Corbeau. Source Jeu de Paume.

De nombreux photographes commencent à être connus et seront mis en « lumière » par la suite. L'un des plus connus est Roger Corbeau. Cet amoureux du cinéma et plus particulièrement de ses vedettes, photographie les comédiens avec une touche personnelle unique. Il sort des sentiers établis de la photographie de plateau pour réaliser ses photographies et non celles de la production. Il réalise ses images, tirés de son propre scénario, il ne copie pas la caméra, cela ne l'intéresse pas. C'est sans doute pour cela que son travail est si vite remarqué et si vite consacré.

« Passé maître incontestable et incontesté de la photographie de plateau, Roger Corbeau hantera les studios de cinéma pendant plus de cinquante ans. D'emblée, il a refusé le rôle de témoin, de simple observateur, généralement assigné à ses confrères par les producteurs. Il ne s'agit pas d'enregistrer un plan mais de mettre en scène chaque photographie comme une pure création, une œuvre d'art pour laquelle il lui faut dégager des lignes de forces, ouvrir des perspectives. »¹⁷.

« Rien de tel avec Roger Corbeau. Avoir assisté à une heure de tournage dont il est chargé de témoigner, bouleverse tous les clichés, si j'ose dire, attachés à son métier. Il le fait certes, mais avec une approche qui n'appartient qu'à lui, et des résultats au-delà de tout ce qu'un rêveur très optimiste peut rêver. »¹⁸.

Ces deux citations témoignent du fait que Roger Corbeau était son propre investigateur. Loin des codes et des attentes de la photographie de plateau. Ce photographe avait son regard propre, laissant libre cours à sa passion pour le cinéma.

17 Françoise Denoyelle, *Spectacles: de la scène à l'écran : Jacques-Henri Lartigue, Thérèse Le Prat, André Kertész...* Paris, Éditions Marval : Mission du patrimoine cinématographique, 1994, p. 7.

18 Claude Chabrol, *Roger Corbeau, portraits de cinéma*, Paris, Éditions du Regard, 1982, p. 4.

D'autres photographes vont connaître un succès, certes moins flagrant que Roger Corbeau mais tout aussi créatif pour l'image du cinéma français. Nous pouvons citer en exemple, Walter Limot (de son vrai nom Walter Lichtenstein) et Emmanuel Lowenthal, ces deux photographes d'origine allemande ont fui l'Allemagne nazie. Ils s'installent en France dans le milieu des années 1930. Nombreux sont les techniciens du cinéma allemand à s'expatrier en France, ils seront soit de passage en attendant de rejoindre les États-Unis ou bien ils décideront de rester en France.

La liste chronologique des photographes de plateau les plus importants durant l'entre-deux guerres, se trouve en Annexe page 108. Il est important de souligner que nombres d'entre eux vont travailler après la seconde guerre mondiale. Pour la plupart, ils commencent leur activité à cette époque, et ils la reprendront après-guerre.

Les photographes de plateau ponctuels

De nombreux photographes vont travailler sur des plateaux de manière épisodique. Nous les connaissons pour la plupart pour leurs différents travaux mais rarement pour leurs participations aux tournages de cinéma. Nous pouvons citer comme exemple : Jacques-Henri Lartigue, André Kertész, René-Jacques ou bien encore Roger Parry.

Les photographes des années 1930 avaient une plus grande liberté, ils ne se cantonnaient pas à une seule pratique de la prise de vue. Cette idée est illustrée dans l'ouvrage de Françoise Denoyelle, *Spectacles de la scène à l'écran*: « Dans les années trente, le décloisonnement des pratiques photographiques, les demandes éclectiques des magazines illustrés, les aléas des commandes conduisent parfois les photographes dans les coulisses des spectacles, dans les loges des acteurs, sur le lieu des tournages de film. André Kertész, Roger Parry, René-Jacques n'échappent pas à la règle. »¹⁹

Le cas de Jacques-Henri Lartigue est peut-être quelque peu différent. La différence première est que Jacques-Henri Lartigue pratique la photographie en amateur, il n'en vit pas et n'en a aucunement besoin. Ce bourgeois vit de ses rentes sans se soucier du lendemain, il s'amuse. Ce passionné de photographie multiplie les expériences au gré de ses envies et des rencontres. Ses moments passés sur les tournages, il les nomme les « vacances-cinéma », rien que dans cette appellation nous voyons avec quel état

19 Françoise Denoyelle, *Spectacles: de la scène à l'écran : Jacques-Henri Lartigue, Thérèse Le Prat, André Kertész...* Paris, Éditions Marval : Mission du patrimoine cinématographique, 1994, p. 7.

d'esprit il photographie les plateaux de films. Il photographie avec plaisir, il apprécie les ambiances des plateaux de tournages, mais même si pour lui ces instants sont des vacances, il n'en reste pas moins un photographe talentueux. L'ouvrage de Françoise Denoyelle, *Spectacles de la scène à l'écran*, nous permet de comprendre que Jacques-Henri Lartigue sous des faux airs d'amateur passionné, est un réel professionnel de la photographie, et qu'il a saisi toute l'essence de la photographie de plateau : « *Ses visites, toujours liées à des amitiés avec un producteur, un metteur en scène ou une actrice, deviennent après-guerre celles d'un professionnel dont on apprécie le travail. Il en résulte des portraits, des scènes de tournage où l'œil de Lartigue organise l'espace, structure le disparate, s'approprie le hors-champ, met en scène la caméra, se joue de l'enchevêtrement des corps, s'applique à suspendre la grâce d'un geste, à capter l'esprit du film.* »²⁰

La photographie de plateau n'est pas que le fait de photographes inconnus du monde de la photographie. Cela permet également de mettre en lumière le manque d'intérêt pour ce domaine de la photographie. Les photographes que nous venons de citer sont connus et reconnus dans le milieu de la photographie, mais peu de personnes connaissent leurs travaux en tant que photographe de plateau. Quelques exceptions sont présentes, mais que trop rares, et l'ouvrage que nous venons de citer précédemment fait figure de cas à part. La photographie de plateau est un domaine auquel seuls quelques passionnés de cinéma et de photographie s'intéressent.

20 Ibid.

Des années 1950 à l'apparition du numérique.

Rappels historiques du cinéma français

Ce rappel historique est bref, il nous sert à mieux comprendre et à synthétiser les 50 ans du cinéma qui nous précède.

Sous l'occupation allemande

Le cinéma au début des années 1940 reste actif malgré la guerre et l'occupation allemande. Les films étrangers, plus particulièrement les films américains sont bannis des salles. Le cinéma reste accessible au public. Certes les films français connaissent une censure par le régime de Vichy, ils ne doivent pas traiter de l'actualité, il s'agit de produire en France des films de qualité dont les bénéfices alimenteront son économie de guerre ; mais ils existent à travers des œuvres majeures, telles que *Douce* de Claude Autant-Lara, *Mains-Rouges* de Jacques Becker, *Les Anges du péché* de Robert Bresson, etc. Ces films ont été faits en 1943, l'année sans doute la plus marquante pour le cinéma français en terme de production.

L'après-guerre

La guerre est terminée, la France doit se relever. Le cinéma va pâtir pendant quelques temps des conséquences de la guerre ; pour pallier à ces problèmes économiques mais aussi de productions, le Centre National Cinématographique (C.N.C.) est créé en 1946.

Le cinéma américain, sous la houlette d'Hollywood, reconquière le marché cinématographique français. De nombreux réalisateurs cherche à contrer Hollywood et son cinéma de divertissement en proposant des œuvres intellectuelles s'adressant plus à la bourgeoisie. Ils s'inspirent largement de la littérature, c'est le temps des adaptations littéraires. Nous pouvons citer en exemple : *Le Journal d'un curé de campagne* de Robert Bresson adapté de l'œuvre de Bernanos (1950).

Le cinéma d'après-guerre fonctionne bien, le public est au rendez-vous. Le nombre de spectateurs en 1957 est par exemple de 440 millions. À la fin des années 1950, la France connaît un renouveau cinématographique avec le courant de la Nouvelle Vague.

Vers les années 1970, la démocratisation des postes de télévision dans les foyers français va modifier l'économie du cinéma. Au fur et à mesure du temps, les français se déplacent de moins en moins pour aller au cinéma. En 1984 l'arrivée de la chaîne privée *Canal +* va contribuer un peu plus à cette baisse de spectateurs.

Le cinéma change et évolue rapidement. Ce rappel historique nous montre que le cinéma et plus particulièrement l'industrie cinématographique ne connaît pas une croissance linéaire après la guerre. La télévision et la multiplication des chaînes vont modifier le rapport des français à l'écran. On va de moins en moins au cinéma. De nombreuses petites communes ferment leur cinéma au début des années 1980. L'arrivée de la chaîne *Canal+* en 1984 va également jouer en défaveur du cinéma. La photographie de plateau va pâtir de ces grands changements, mais elle va aussi évoluer considérablement durant cette période avec les évolutions techniques de la photographie mais aussi du cinéma.

Évolutions du cinéma et de la photographie

Bouleversements techniques de la photographie

D'un point de vue technique la photographie évolue rapidement après-guerre. Les appareils photographiques tels que le Leica et le Rolleiflex sont adoptés par nombre de photographes.

« Après la guerre en 1945 on a assisté à une éclosion de magazines et de journaux. Des reportages sur les tournages de films ont proliféré dans la presse. La race des reporters photographes équipés de Leica légers aux trente-six vues en 24x36 et quasiment silencieux a pris un essor inconnu jusqu'alors. Certains même ne sont pas loin de penser que ce serait l'utilisation de plus en plus fréquente des Leicas aux mains des photographes prestigieux qui aurait provoqué cette petite révolution. N'oublions pas le silence du Rollei aux 12 clichés 6x6. Une nouvelle perception photographique est née. Il était dans l'ordre des choses que le monde des plateaux reçoive de plein fouet cette nouvelle donne. »²¹

Quelques temps plus tard c'est l'apparition des appareils photographiques dit Reflex qui va modifier certaines pratiques de la photographie. Ils sont mis sur le marché en 1948, le premier est le

21 Georges Pierre, « Comme écrit sur le visage ... La photographie de plateau à l'exemple d'Emmanuel Lowenthal, » In *Emmanuel Lowenthal (1896-1959) : photographe de plateau = Standfotograf*, Paris, Éditions Goethe-Institut, 1999, p. 17.

Contax par Zeiss. Cependant ce sont les débuts marquants du Nikon F2 en 1958 qui vont démocratiser l'utilisation des appareils reflex.

Les photographes de plateau sont équipées de Leica et de Rolleiflex, qui sont des appareils un peu moins bruyants que les reflex. Mais la technologie grandissante des reflex va vite s'imposer comme les appareils de photographe de plateau dans les années 1970.

La couleur au cinéma est une des notions à prendre en compte dans les bouleversements de l'après-guerre. Celle-ci existe depuis les débuts du cinéma. Au début les films étaient peints à la main. C'est vers les années des années 1970 que le grand tournant opère où les films sont dorénavant en grande majorité faits en couleur. Cependant la photographie de plateau mettra un peu plus de temps à passer à la couleur. Les films sur grand écran sont en couleurs, leurs visuels sont en noir et blanc. Il faudra attendre les années 1980 pour que la photographie passe en couleurs. Nous pouvons citer l'ouvrage de René Prédal datant de 1985, qui souligne cette idée : « *Le deuxième problème est celui de l'absence de couleurs d'un grand nombre de photos de plateau ou photogramme.* »²²

Le Blimp, changement des pratiques

Le Blimp ou sound blimp est un caisson insonorisant qui sert aux appareils photographiques pour atténuer leur bruit, par exemple lors du déclenchement dans le cas des appareils reflex. Ce procédé fut inventé aux États-Unis dans les années 1960 par Irving Jacobson. Il sert avant tout à la photographie de plateau pour le cinéma, le théâtre, les concerts mais aussi pour la photographie d'animaux très sensibles au bruit. Un photographe de plateau américain, Bob Willoughby, revendique également l'invention du Blimp.

Nous ne pouvons affirmer avec précision qui fut réellement l'inventeur de ce procédé. Dans le cas présent il semblerait plus certain que ce soit Irving Jacobson car la marque Jacobson est toujours présente sur le marché et est une référence en matière de Blimp photographique.

Sa commercialisation se situe dans les années 1970 aux États-Unis, elle fut plus tardive en France, où c'est vers les années 1980 que les photographes de plateau commencent à se munir d'un caisson pour leurs appareils photographiques. En 1985, Alain Venisse, photographe de plateau est in-

²² René Prédal, *La Photo de cinéma, suivi d'un dictionnaire de cent chefs opérateurs*, Paris, Éditions du Cerf, 1985, p. 27-28.

interviewé dans *La Revue Cinéma* où il parle de l'arrivée du Blimp comme d'une nouveauté : « *Il reste enfin une dernière solution : depuis relativement peu de temps on fabrique des caissons étanches pour les appareils photos.* »²³

Les agences

Dans les années 1980, l'économie du cinéma est en berne. On baisse les budgets des films. Dans cette logique le poste de photographe de plateau est l'un des premiers touchés, comme celui-ci n'est pas essentiel à la réalisation d'un film. Devant un tel revirement de la profession, nombre de photographes de plateau se tournent vers les agences comme une des dernières solutions pour travailler. « *La situation peut se résumer ainsi : dès lors que les productions ont négligé les photographes de plateau, ceux-ci n'ont eu que pour solution que d'entrer en agence.* »²⁴

Les productions de cinéma accueillent cette initiative avec intérêt. Cela leur coûte moins cher d'employer un photographe venant d'une agence. Le coût du matériel de la production d'images est imputé à l'agence et non à la production comme cela était le cas précédemment.

*« En premier lieu, c'est l'agence qui paie les frais technique donc la production se trouve déchargée d'une partie des frais liés au poste de photographe de plateau. Ensuite, la production n'a plus à payer de charges sociales, seulement le prix des photographies choisies. Le photographe d'agence doit normalement toucher une somme forfaitaire de la production se traduisant en achat d'images. Enfin, et c'est probablement le plus important, le photographe de plateau est souvent considéré comme un intrus ou un gêneur. Le technicien de production est présent tous les jours ; le photographe d'agence peut choisir ses jours de présence et ne venir qu'à certains moments du tournage. »*²⁵

La problématique de la photographie de plateau provenant uniquement des agences est le manque de temps des photographes. Leur expression propre en est réduite. Il faut produire des images pour la production et pour l'agence ; et celles-ci vont être employées presque uniquement pour la presse. À la fin des années 1980 les agences connaissent un âge d'or, mais leurs chutes progressives vont sans doute permettre aux photographes de plateau de revenir sur les tournages comme techniciens. Mais il y a aussi une autre raison qui peut être avancée qui est que la présence quasi nulle d'un photo-

23 Alain Venisse, Propos recueillis par Chantal de Bédache, *La Revue Cinéma*, janvier 1985 n° 401, p. 17.

24 Barbara Le Maître, *Photographe de plateau : un métier en mutation*, Paris, Mémoire La Sorbonne Paris 1, 1994, p. 67.

25 Ibid p. 63.

graphe sur un tournage ne donne pas satisfaction en termes de visuels. Par exemple en ce qui concerne l'affiche : si la production fait le choix de faire l'affiche avec des photographies elle aura accès à moins d'images, donc son choix s'en trouvera réduit. En poursuivant cette logique on se retrouve dans le même cas de figure pour la promotion du film. Si la production possède un nombre restreint de photographies de plateau, elle peut se trouver dans une situation délicate où les visuels ne correspondent pas à l'ambiance qu'elle souhaite mettre en avant lors du lancement « publicitaire » du film.

Ces bouleversements économiques dans le milieu du cinéma poussent certains photographes de plateau à monter une association pour essayer de sortir de cette situation. Son président sera Georges Pierre.

Association de Photographes de films

Nous n'avons que peu d'information sur cette association. Elle a été créée et présidée par Georges Pierre, un photographe de plateau. Elle regroupait de nombreux photographes de plateau. Face à une certaine précarité dans les années 1980, les photographes de plateau décident de créer cette association pour avoir plus de poids face aux productions.

Georges Pierre se lance également dans le regroupement de tous les photographes de plateau sur les films français. Il cherche à protéger ses confrères en cas de litige avec les productions de cinéma.

Même si des bouleversements importants s'effectuent dans ce demi-siècle, nous allons constater par la suite que les usages de la photographie de plateau perdurent dans le temps. Le cinéma, médium de l'image, ne peut se passer de visuels.

L'utilisation de la photographie de plateau

La photographie de plateau évolue au fil du temps. Elle garde les mêmes utilisations qu'en ce début de siècle mais de nouvelles méthodes vont par la suite émerger. Il est important de noter qu'au lendemain de la seconde guerre mondiale les images de films sont toujours présentes dans les halls de cinéma et dans la presse. Elles conservent également un rôle patrimonial qui va se confirmer quelques années plus tard avec la création de la Bibliothèque du film.

Au cours des années qui vont suivre, la photographie de plateau va acquérir d'autres fonctions. Une des plus notables est l'utilisation de photomontages dans la réalisation d'affiches de films. De plus,

elle sortira doucement de l'ombre, elle obtiendra une certaine reconnaissance à travers des articles et des ouvrages qui lui sont consacrés.

Les affiches

Le cinéma à ses débuts utilise des illustrations pour faire des affiches. Œuvres uniques faites à partir de dessins ou d'illustrations, elles sont toutes dans un style propre. On n'utilise pas de photographies pour créer ces visuels forts qui sont l'œuvre de maître en la matière comme Paul Colin. Cependant les images du film sont des outils pour l'affichiste, elles servent de modèles pour certaines illustrations. Il faudra attendre de nombreuses années pour que la photographie de plateau ait une utilisation propre pour les affiches de cinéma.

De nos jours, elles sont principalement créées grâce aux images provenant des films. Cet usage de la photographie de plateau remonte aux années 1950. C'est après la seconde guerre mondiale que cette pratique va se démocratiser. Le courant de la Nouvelle Vague en France va largement contribuer à l'essor des affiches faites à partir d'images de films.

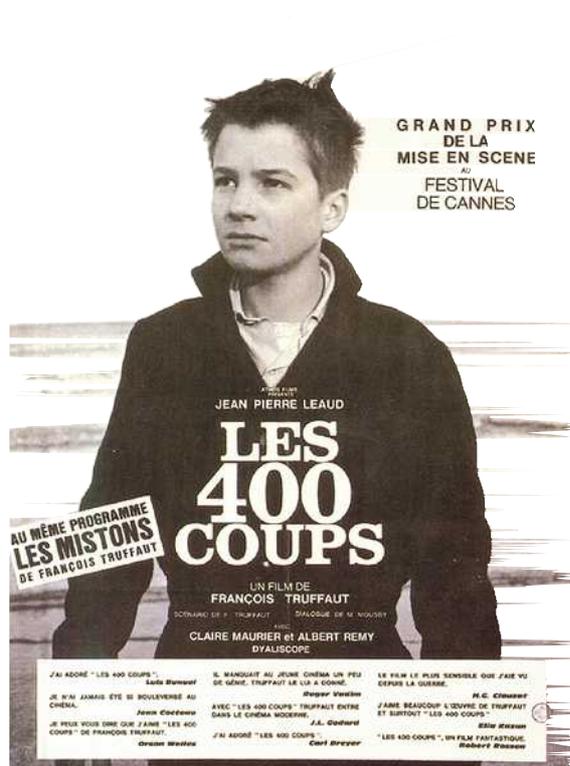


Illustration 3: Affiche *Les 400 coups* de François Truffaut, faite avec une photographie.



Illustration 4: Affiche *Les 400 coups* de François Truffaut, faite avec une illustration.

« L'intervention de la photographie dans la technique d'imprimerie à la fin des années 1950 parachève cette évolution sans pour autant que l'affichiste disparaisse dans la tradition française. Ainsi le support publicitaire se rapproche de son objet, le film, jusqu'à se fondre avec lui, d'autant plus en France qu'à l'étranger l'affichage demeure un support publicitaire plus important. Ainsi les deux inventions françaises que sont le cinéma et l'affiche continuent d'avancer de concert à travers l'affiche de cinéma « à la française ». »²⁶

L'un des premiers affichistes à utiliser le photomontage est René Ferracci. Il crée des affiches mêlant plusieurs photographies, ou illustrations et photographies. L'utilisation de la photographie de plateau dans la confection des affiches de cinéma va continuer jusqu'à nos jours. Nombreuses sont les affiches qui utilisent ce médium pour créer des visuels forts. On peut noter qu'au fur à mesure des années, l'utilisation de la photographie de plateau pour les affiches va se démocratiser.

La photographie de plateau est avant tout une image de film, servant à sa promotion mais son rôle patrimonial lancé dans les années 1930 par Henri Langlois va perdurer dans le temps. Henri Langlois réalise dans les années 1970 le musée du cinéma, où l'image de film aura sa place pour documenter le cinéma passé.

Le rôle patrimoniale

Dans la continuité de son travail, après avoir créé la Cinémathèque française comme nous l'avons vu précédemment, Henri Langlois, souhaite mettre en place un musée, le Musée du Cinéma. Celui-ci serait l'aboutissement de son projet, après la conservation des œuvres cinématographiques, il cherche à pouvoir les montrer au plus grand nombre. Après des années de négociations, il réussit enfin à mettre à bien son intention et en 1972 le Musée du cinéma voit le jour. Celui-ci est situé au Palais Chaillot. Il est constitué de différentes salles qui sont un voyage chronologique du cinéma. Nombreux sont les « non-films » telles que les photographies de plateau à être exposées dans le musée. Ce sont les traces d'un film, de l'histoire cinématographique.

26 Jean-Louis Capitaine, « L'art de l'affiche de cinéma à la française », In *La Cinémathèque*, article sur le site internet de la Cinémathèque française : <http://www.cinematheque.fr/fr/musee-collections/actualite-collections/actualite-patrimoniale/art-affiche-cinema-franc.html>

« Les trouvailles formelles et techniques sont habilement mêlées aux témoignages industriels et artistiques. Machines, objets, affiches, photos et costumes sont assemblés selon un principe scénographique qui a influencé tous les autres musées du cinéma du monde. »²⁷

La conservation du patrimoine cinématographique est dorénavant établie et nombreuses sont les cinémathèques et les archives du film qui gardent les documents attenants au cinéma. Grâce au musée du cinéma les œuvres sont dorénavant montrées au public. Dans une démarche similaire d'ouverture au public la Bibliothèque du film est créée en 1992. Cette bibliothèque plus communément appelée BIFI est faite à l'initiative du CNC, des Archives françaises du film, de la Cinémathèque française et de la Femis. Elle est chargée de conserver les documents « non-films » de ces différentes institutions. Cette bibliothèque est aussi faite pour ouvrir le cinéma au grand public et faire que les documents soient accessibles par tous. C'est en 1996 que la BIFI va ouvrir ses portes au grand public. Elle est avant tout destinée aux chercheurs du cinéma, aux professionnels, aux cinéphiles et aux amateurs passionnés du 7^{ème} Art.

Ces deux institutions qui voient le jour à 20 ans d'intervalle sont essentielles dans la conservation des photographies de plateau, mais surtout dans l'exposition au grand public. Pour que le patrimoine existe, il est important de le montrer. Les photographies de plateau sont dorénavant exposées dans le musée du cinéma, comme des témoins du passé, ou consultables à la BIFI pour assouvir la curiosité des cinéphiles, pour être un support à la recherche, etc.

La photographie de plateau a maintenant sa place dans un musée grâce à Henri Langlois, mais elle reste cependant peu connue, que se soit dans le milieu du cinéma ou bien encore de la photographie. C'est vers la fin des années 1970 que l'on va commencer à publier quelques écrits sur la photographie de plateau.

Prise en considération de la photographie de plateau

La photographie de plateau reste une pratique peu connue que ce soit dans le milieu du cinéma mais également dans le milieu de la photographie. Rares sont les articles, les textes, les ouvrages ou les expositions mettant en avant ce domaine. Pourtant dans les années 1970 et 1980, on commence à

²⁷ Dominique Païni, propos recueillis par Thierry Lefebvre, « Une seconde naissance », In *Guide du musée du cinéma*, Paris, Éditions Maeght, 1995, p. 4.

voir une légère émergence des écrits sur ce sujet. La photographie reste cependant peu fournie en terme de textes et d'ouvrages. On peut citer en exemple des parutions dans des revues spécialisées dans le cinéma, comme dans *Les cahiers du cinéma*, qui ont publié un hors-série consacré à la photographie de plateau. Celui-ci date de 1978. Les auteurs, grâce à différents points de vue, cherchent à rendre compte de cette pratique photographique et non à en faire la publicité. Alain Bergala qui signe le texte de présentation de ce numéro souligne l'idée avancée : « *La photo de film – le petit objet au nom de quoi il va être parlé dans ce numéro spécial – semble n'avoir jamais mérité l'attention d'un travail un peu soutenu ni le souci d'une écriture. Alors qu'il est tout à fait légitime d'écrire aujourd'hui son amour du cinéma [...] écrire sur la photo de film a encore une allure de micro-perversion, comme si la relation à ce petit objet était un peu parasitaire par rapport à l'amour pleinier du cinéma, comme s'il s'agissait de quelque chose de trop tenu pour qu'il vaille la peine d'en découdre avec l'écriture, ou encore comme si l'on entraînait, par cet infinitésimal, dans l'ordre de l'intime et de l'inavouable.* »²⁸

Nous pouvons également citer en exemple des textes parus dans *La Revue du Cinéma*²⁹ et *La Revue du 7^{me} Art*³⁰ datant respectivement de janvier 1985 et mars 1987.

Nous pouvons constater que cet intérêt est plus présent dans le milieu cinématographique. Les revues citées ci-dessus sont des revues consacrées au cinéma et non à la photographie. Peut-être que tout simplement la photographie de film parle plus aux passionnés de cinéma. Quelques exceptions figurent dans le milieu de la photographie. Nous pouvons citer en exemple : *Image du Cinéma, Photographie de Plateau* de Pierre Zucca datant de 1980 ; *Roger Corbeau, portraits de cinéma*, Édition du Regard en 1982 ; *Album de tournages/Claude-Raimond Dityvon* avec un texte d'Alain Philippon, livre publié en 1985 ; *Raymond Voinquel photographies 1930-1988*, publié aux Éditions Nathan Image en 1988.

Cette considération peut se retrouver également dans des expositions consacrées à des photographes de plateau, par exemple en juin 1985 à la Bibliothèque du Cinéma, mais aussi l'exposition sur le travail de Roger Corbeau durant la 39^{ème} édition du Festival de Cannes (mai 1986) à la Fondation Rollei.

Comme nous venons de le voir, quelques livres illustrent le travail de photographe de plateau. Ces ouvrages concernent en partie des photographes du passé tel que Roger Corbeau mais aussi des

28 Alain Bergala, « Présentation », *Les Cahiers du Cinéma hors-série n°2*, décembre 1978, p. 2.

29 Chantal de Béchade, « Alain Venisse photographe de plateau », *La Revue du Cinéma*, janvier 1985, n° 401, p. 16-17.

30 Rodolphe Rutman, « Photographes de plateau », *La Revue du 7^{me} Art*, mars 1987, n° 3, p. 34-36.

photographes contemporains à cette époque. La question qui peut se poser alors est : qui sont les grands figures de la photographie de plateau en cette fin de siècle ?

Les grandes figures de la photographie de plateau (1960-1990)



Illustration 5: *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard 1959, photographie de plateau de Raymond Cauchetier.

l'homme est ainsi. »³².

Il est l'un des plus connus. Ses photographies ont largement été réutilisées pour les ouvrages concernant la Nouvelle Vague. Pour illustrer ces propos, nous pouvons voir en exemple l'image du film de Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*.

D'autres photographes connaîtront un succès, certes moindre que Raymond Cauchetier mais leurs travaux seront publiés comme nous avons pu le voir précédemment avec les exemples de Pierre Zucca et de Claude-Raimond Dytivon.

31 Marc Vernet, *Photos de cinéma autour de la nouvelle vague 1958-1968*, Paris, Éditions Images France, 2007 p. 9.

32 Ibid, p. 7.



Illustration 6 Jean-Paul Belmondo dans *Pierrot le fou*, de Jean-Luc Godard, 1965, photographie de plateau de Georges Pierre. Source Cinéma-thèque française.

Une autre figure très importante de la photographie de plateau durant cette période est Georges Pierre. Ce photographe de plateau débute son activité en 1960 sur le film d'Alain Resnais, *L'Année dernière à Marienbad*. Il travaille également avec des cinéastes de la Nouvelle Vague, par exemple avec Jean-Luc Godard (voir illustration ci-contre). Au-delà d'être un grand photographe de plateau, Georges Pierre qui a plus d'une centaine de films à son actif, s'implique également dans la « reconnaissance » de sa profession.

Il s'inscrit dans une démarche similaire à celle de Pierre Zucca en publiant des textes sur la photographie de plateau. Nous pouvons citer en exemple ses textes signés dans l'ouvrage consacré au photographe Emmanuel Lowentahl. De plus, il est un défenseur du métier, à travers plusieurs actions comme la création d'une association et le répertoire de tous les photographes en activité dans le milieu des années 1980.

« Georges Pierre est également le fondateur de l'Association des Photographes de Films, chargée de la défense des intérêts matériels et moraux des photographes de cinéma. C'est dans ce cadre qu'il engagea le combat pour la reconnaissance du statut d'auteur au photographe de plateau. »³³

33 Ciné-Ressources, Fiches de personnalités, Georges Pierre photographe de plateau et interprète <http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=27422>

QU'EST-CE QUE LA PHOTOGRAPHIE DE PLATEAU DE NOS JOURS ?

Cette question est le cœur de notre problématique. Pour mieux cerner ce qu'est la photographie de plateau à l'heure actuelle, il est essentiel de s'interroger sur cette pratique en prenant en compte l'arrivée du numérique, mais aussi d'articuler les recherches sur le métier de photographe de plateau. Nous allons tenter de définir cette pratique à travers différents axes qui forment la photographie de plateau actuelle. Nous allons nous interroger sur le photogramme et son incidence sur ce domaine, et également sur le rôle de la photographie de plateau.

Il est essentiel pour répondre à ces différentes interrogations de se questionner également sur l'évolution du cinéma. La photographie de plateau n'existe pas sans films. Nous allons aborder de manière générale l'actualité cinématographique française pour ainsi mieux saisir la réalité de ce domaine si particulier de la photographie. Le cinéma français se porte bien à l'heure actuelle. Le nombre d'entrées en salle connaît une croissance qui fait rêver. Le système des financements de film français est en bonne santé grâce notamment à de nouveaux organismes tels les Sofica³⁴.

« En effet, le nombre de films que l'on appelle « d'initiative française »-- à savoir produits avec 100% d'argent français ou coproductions à majorité française- s'est maintenu autour de 100 pendant 40 ans (des années 1950 aux années 1980). Or il est maintenant autour de 180, et parallèlement, les sommes correspondantes investies dans la production française ont augmenté de près de 250% : il y a donc beaucoup plus de films et ils coûtent de plus en plus cher. De nombreux commanditaires et des nouveaux producteurs sont en effet attirés par la diversification des sources de financements, l'augmentation des prix des places et le besoin des chaînes câblées, les sorties DVD, aides des régions, SOFICA ou crédits d'impôts s'ajoutant aux traditionnels apports produc-

34 SOFICA :Les sociétés pour le financement de l'industrie cinématographique et de l'audiovisuel (SOFICA) constituent un instrument de financement destiné à la collecte de fonds privés consacrés exclusivement au financement de la production cinématographique et audiovisuelle. Les particuliers ayant souscrit des parts de SOFICA peuvent bénéficier d'une réduction d'impôt sur le revenu du montant souscrit à condition de conserver leurs parts 5 ans. En contrepartie de leurs interventions, les SOFICA bénéficient de droits à recettes sur les différents supports d'exploitation des œuvres dans lesquelles elles investissent. Source CNC

teurs, pré-achats des distributeurs, coproduction des chaînes hertziennes et CNC (avance sur recettes/fonds de soutien.). »³⁵

Une autre notion qu'il est important de prendre en compte est l'arrivée du numérique, que se soit pour la photographie ou pour le cinéma. Les années 2000 sont un tournant technologique pour ces deux médiums où le numérique prend possession du marché. Cela sera plus tardif pour le cinéma. Il faudra attendre 2010 pour que le nombre de films tournés en numérique soit supérieur au nombre de films faits en pellicule.

«Long Métrage : Le support de tournage 35mm minoritaire face à la percée des caméras numériques. Le support de tournage film 35mm n'est plus majoritaire au 1er trimestre 2011 puisque 36% des projets sont tournés sur ce support (71% au 1er trimestre 2010). Les caméras numériques grand capteur deviennent majoritaires avec 54% des projets au 1er trimestre 2011 (15% au 1er trimestre 2010). Ce chiffre confirme le véritable engouement des productions autour de la nouvelle caméra numérique Alexa constaté dès le dernier trimestre 2010.»³⁶

Aujourd'hui, les photographes sont pour la plupart équipés d'appareils photographiques numériques et les films sont tournés majoritairement avec des caméras numériques comme la RED ou bien encore encore l'Alexa d'Arri. Cette globalisation du numérique a-t-elle des conséquences sur la photographie de plateau et sur sa pratique?

La photographie de plateau actuelle

Il s'agit ici de définir la photographie de plateau. Et également ceux qui la font ; mais aussi de voir l'influence du numérique sur cette pratique. Comme nous avons pu le voir précédemment le numérique est maintenant bien établi, que se soit dans la photographie mais aussi dans le cinéma. Est ce que cela a eu une incidence sur la photographie de plateau ?

35 René Prédal, « Où va le cinéma français ? » In *Le cinéma français depuis 2000, un renouvellement incessant*, Paris, Éditions Armand Colin Cinéma, 2008, p. 14.

36 Stéphane Bedin, « État des lieux du déploiement numérique lors (...) » paru le 27 mai 2011, consulté le 28 avril 2014, <http://www.ficam.fr/infos-de-l-observatoire/deploiement-numerique/public-63/article/etat-des-lieux-du-deploiement>

L'arrivée du numérique, quelles sont les conséquences pour la photographie de plateau ?

Une des conséquences premières est une production plus importante d'images, et cette constatation s'applique en générale à la photographie. Le photographe Arnaud Borrel voit cela comme un atout mais également comme un problème pour la profession : « *Cela a changé deux ou trois choses. On fait dix fois plus d'images, on travaille bien dans les basses lumières. Cela ne nous tire pas vers le haut. Je pense qu'il y a une perte de qualité, il y a moins de réflexions. Avec l'arrivée du numérique, beaucoup de personnes se sont dit que la photographie était facile et que n'importe qui pouvait en faire. Il y a plein de gens qui se sont lancés.* »³⁷ Un autre point soulevé par ce photographe de plateau est que la photographie numérique à ses débuts a été perçue comme « facile » et beaucoup de personnes se sont mises à cette pratique. Jérôme Prébois, lui aussi photographe de plateau, rejoint cette idée : « *Cela a beaucoup changé depuis 20 ans et pourquoi? Maintenant n'importe qui fait des photographies de plateau.* »³⁸ Cette réalité a été plus marquée au début du numérique et les producteurs se sont vite rendus compte que la photographie numérique n'était pas « facile » et que les photographes de plateau avaient toujours leur légitimité à travailler sur les plateaux de films.

La photographie numérique à ses début remet en cause le statut du photographe de plateau, et après quelques heurts, celle-ci semble avoir retrouvé sa place sur les plateaux comme au temps de l'argentique. Le numérique a également des conséquences sur le coût des images. Celui-ci semble modifier la perception financière des producteurs surtout en ce qui concerne la post-production.

D'un point de vue économique

Une des premières remarques que nous pouvons faire est que la photographie numérique est moins coûteuse que la photographie argentique. Pour les productions de cinéma cela représente la pellicule et le laboratoire qui ne rentrent plus dans leur frais. Mais un autre problème se pose alors pour les photographe de plateau : la post-production. Celle-ci est rarement payée par les producteurs, et en terme de temps, elle représente une part importante de leur travail. Rares sont les photographes qui se font payer leur travail de "retouche" mais cela arrive comme nous le témoigne Jérôme Prébois :

37 Arnaud Borrel, Entretien, voir Annexe p. 121.

38 Jérôme Prébois, Entretien, voir Annexe p. 125.

« Je retouche tout, toutes mes photographies passent par Photoshop. Le problème c'est qu'on n'est pas payé pour ça. Maintenant j'y arrive un peu. Pour une journée de prise de vue, je me fais payer une demi-journée de postproduction. »³⁹

L'idée même que le numérique est moins onéreux se retrouve aussi chez les photographes de plateau. Pour Roger Arpajou, l'arrivée du numérique n'a pas modifié sa façon de travailler mais lui a permis de tester de nouvelles approches sans que l'aspect financier n'entre en jeu : « *Ma méthode de travail n'a pas changée, le numérique est un support comme un autre le but étant de capter une émotion un instant décisif. La seule différence pour moi mis à part le rendu photographique c'est de pouvoir essayer des choses sans avoir de contraintes économiques.* »⁴⁰

Le numérique n'a pas modifié la façon dont opèrent les photographes de plateau lors des prises des vues : cela leur a apporté une plus grande liberté. Cette liberté se retrouve surtout dans le choix des images.

Une plus grande liberté

À la question : Avez-vous perçu un changement dans la photographie de plateau avec l'arrivée du numérique ? La réponse de Roger Arpajou est assez édifiante : « *Le photographe peut reprendre le contrôle de ses images.* »⁴¹ Le sentiment d'avoir le choix est souvent un atout du numérique. Le photographe par le tri fait en amont sur ces images peut présenter les photographies de plateau qu'il préfère. Jérôme Prébois souligne bien cette idée : « *Le numérique m'a apporté plus de liberté. Par exemple sur le choix des photographies, je peux faire une sélection avant d'envoyer les images à la production.* »⁴² En argentique, le photographe devait remettre l'ensemble des négatifs, des planches-contact et parfois des tirages de lecture. Et même si celui-ci faisait un choix d'images sur les planches-contact, les images finales étaient rarement celles voulues par le photographe.

Dans certains autres cas de figure le numérique permet de réaliser d'autres images. Pour Jean-Claude Moireau cela concerne les photographies de tournage. « *Du temps de l'argentique, j'en faisais très*

39 Ibid.

40 Roger Arpajou, Entretien, voir Annexe p. 127.

41 Ibid.

42 Jérôme Prébois, Entretien, voir Annexe p. 125.

*peu de photographies de tournage une ou deux par ci par là pour finir une pellicule la plupart du temps, le numérique m'a permis ça. Comme j'ai le blimp toujours installé, je fais des photographies du metteur en scène qui dirige les acteurs par exemple, ... »*⁴³ Nous pouvons penser que ce sentiment de liberté est en fait souvent lié à l'aspect financier. Pourquoi aujourd'hui ce photographe de plateau réalise plus d'images sur le tournage qu'auparavant en argentique ? L'idée qui peut être avancée est que Jean-Claude Moireau se sent détaché des contraintes économiques qui étaient plus tangibles à l'époque de l'argentique.

Une autre idée qui peut-être avancée est que le photographe a plus de temps. Reprenons l'exemple de Jean-Claude Moireau. Peut-être aujourd'hui fait-il d'avantage de photographies de tournage, car il a plus le temps. Ceci peut s'expliquer par le fait qu'il est moins sollicité par les autres membres de l'équipe du film. La nécessité d'avoir des images sur un film est très importante car ces images qui ne sont ni des photographies de plateau, ni de tournage, sont des outils pour les techniciens. Par exemple, il n'était pas rare sur un film que le photographe de plateau prenne des images d'une scène pour la scripte pour les raccords avec les plans suivants ; de même pour l'équipe de décoration. Maintenant chaque technicien ayant besoin de photographies comme outil dans son travail ne passe plus par le photographe de plateau mais les réalise lui-même à l'aide de son téléphone ou d'un appareil photographique numérique.

Sur les plateaux de films

Comme nous venons de le voir, la photographie de plateau a peu changé. Mais si nous désignons l'ensemble des images de cinéma, le numérique a apporté des modifications, le plus souvent liées aux « images-outil » pour les techniciens des films. Pour les photographes de plateau cela change la façon de travailler sur un plateau et surtout leur relationnel avec l'équipe. Ils ont moins d'interactions avec les autres membres de l'équipe. Cependant le rôle principal du photographe de plateau est de photographier un film. Il est intéressant de comprendre l'acte photographique lié à la photographie de plateau. De manière plus générale : en quoi consiste l'action de photographier un film ?

43 Jean-Claude Moireau, Entretien, voir Annexe p. 117.

Photographier un film : acte de trahison ?

L'acte de photographier un film comprend la réalisation de plusieurs types d'images : le plateau, le tournage, et les photographies dites de travail. Elles sont comme nous l'avons vu auparavant des outils à la création du film. Aujourd'hui, cet acte se résume aux photographies de plateau et de tournages. L'image de tournage se concentre sur la préparation du film, sur l'envers du décor. Elle dévoile les « secrets » de fabrication d'un film. Ce type de photographie n'est pas le cœur de notre problématique mais il est important de comprendre qu'elle fait partie des pratiques liées à la photographie de plateau. De plus, souvent à tort on désigne sous l'appellation photographie de plateau toutes images provenant du film. Aujourd'hui le public voit de moins en moins des images de tournage, elles sont moins de moins exploitées. Les photographes en réalisent toujours mais elles sont davantage destinées pour la production en tant qu' « image souvenir » que pour des publications dans la presse ou pour faire des visuels sur le film. « *Les metteurs en scène moins connus qu'avant. Ils sont moins médiatiques.* »⁴⁴ Arnaud Borrel avance l'idée que les metteurs en scène sont moins médiatiques de nos jours. Le public semble s'intéresser plus à des visuels mettant en scène les acteurs qu'à des images montrant le tournage en construction.

L'acte de photographier le tournage d'un film ressemble dans sa construction à du reportage photographique « *...il y a aussi un aspect journalistique, une fonction reportage en ce qui concerne les photos de tournage* »⁴⁵. Contrairement à la photographie de plateau qui est un champ à part de la photographie, l'acte photographique lié à cette pratique est complexe. Il est souvent expliqué et défini comme l'image du film qui se doit d'être une copie qualitative du film. Copie du cadre, de l'éclairage, ou du jeu des acteurs. Mais en plus de cela, elle doit synthétiser une scène en mouvement par une image fixe, « *Le plus est de donner avec des images fixes l'esprit du film (l'émotion, la lumière, le mouvement.* »⁴⁶. Pour tendre ou prétendre à être l'image du film, cette photographie se doit de provoquer une envie : l'envie de voir ce qui cache derrière cette fixité. « *...c'est ce qui suscite le désir de voir un film, ce qui fait rêver avant le visionnement*

44 Entretien Arnaud Borrel, voir Annexe p. 121.

45 Entretien Jérôme Prébois, voir Annexe p. 125.

46 Entretien Roger Arpajou, voir Annexe p. 127.

*mais aussi après je pense . »*⁴⁷ Mais cette copie fixe qui se veut être l'exactitude d'une œuvre en mouvement est une contradiction, ou bien encore une illusion, par le fait même qu'une image fixe ne peut retranscrire le mouvement. « *C'est une illusion de ressembler à l'image du film. »*⁴⁸ Mais alors, comment se définit l'acte de photographier un plateau de cinéma ? Le photographe Pierre Zucca nous donne ici une réponse par le biais de la « trahison photographique » : « *Au lieu d'appauvrir, elle doit au contraire enrichir visuellement dans l'instant ce que le film propose par le biais de la durée, du son, du montage. D'où ce que nous appelions la trahison de la photographie. »*⁴⁹

L'idée avancée, est de « trahir le film » par l'image pour respecter son essence : « *Et puis, la frustration devenant insupportable, l'échec à communiquer le sens où l'émotion s'imposant comme une évidence, j'ai commencé à faire ce qui m'apparaissait comme un scandale : déplacer, arrêter les gestes, ordonner les regards, mettre en évidence ou en contradiction, créer des rapports, styliser en fait – pas toujours, mais chaque fois qu'un instantané était impuissant à communiquer ce que je comprenais ou éprouvais. Accepter de mettre en cause moi-même, de prendre le risque de trahir pour une chance de ne pas trahir. »*⁵⁰ « *Il doit trahir le film pour restituer son sens, pour ne pas couvrir le risque de trahir le sens en respectant le film. Et c'est en même temps le seul garant de respect pour le film. Respecter le film équivaut en effet à respecter son sens. Respecter son sens équivaut à communiquer le sens de ce qu'il exprime, par ses personnages, par son cadrage, par sa couleur, par son style. »*⁵¹ François Truffaut rejoint Pierre Zucca sur le concept de trahison. : « *Styliser et faire communiquer l'idée d'une scène, d'une situation et de rapport des personnages et non le plan lui-même. Trahir l'espace scénique pour ne pas trahir l'idée de la scène. Catalyser en une image ce qui est exprimé en plusieurs minutes. »*⁵² La photographie de plateau devient alors un acte infidèle à l'image du film. Elle ne copie plus le film : elle le modifie. Cet acte veut instaurer une distance, une différence avec l'œuvre originelle, ceci non dans le but d'amener un autre point de vue mais de s'en approcher le plus le possible. C'est là tout le paradoxe de cette « trahison ». On instaure des modifications que se soit l'angle, le cadre, ou bien encore le jeu des acteurs pour se retrouver au plus près du film.

47 Entretien Jean-Claude Moireau, voir Annexe p. 117.

48 Entretien Jérôme Prébois, voir Annexe p. 125.

49 Pierre Zucca, « Signe de vie et de mort. », *Les Cahiers du Cinéma hors-série n°2*, décembre 1978, p. 4.

50 Pierre Zucca, *Image du cinéma, Photographie de Plateau*, Paris, Éditions Alain Moreau, 1980, p. 11.

51 Pierre Zucca « Signe de vie et de mort. », *Les Cahiers du Cinéma hors-série n°2*, décembre 1978, p. 6.

52 François Truffaut, « Comme écrit sur un visage ... La photographie de plateau à l'exemple d'Emmanuel Lowenthal. », In *Emmanuel Lowenthal (1896-1959) : photographe de plateau = Standfotograph*, Paris, Éditions Goethe-Institut, 1999, p. 19.

Mais cet acte n'est rien sans ceux qui font la photographie de plateau. Même si nous l'avons déjà un peu abordé auparavant, il est essentiel de saisir la réalité du métier de photographe de plateau pour bien saisir les enjeux de cette pratique.

Le métier de photographe de plateau

Le photographe de plateau a pour mission de réaliser des prises de vue dans le but de promouvoir le film. Il est employé par la société de production du film. Aujourd'hui, nous pouvons compter une vingtaine de photographes de plateau en France, voir la liste en Annexe page 138.

Les photographes de plateau, définition

« Le photographe : exécute, en accord avec le réalisateur, le producteur et le directeur de la photographie, les photos du film, tant pour la production qu'en vue de l'exploitation. Il est le seul responsable de leurs qualités artistiques et techniques, et tient la comptabilité des négatifs et des épreuves tirées. »⁵³

« Exécute, en accord avec le réalisateur, le directeur de la photographie et le producteur, les photos du film pour la production en vue de l'exploitation et de la promotion du film. Il est responsable de leur qualité technique et assure la compatibilité des supports photographiques. »⁵⁴

Ces définitions sont issues des Conventions Nationales Collectives de la Production Cinématographique. Elles datent de 1950 et de 2012. Ceci nous montre que dans la globalité ces définitions sont similaires mis à part pour les supports en vue des évolutions techniques de la photographie. Un autre point qu'il est important de souligner est la notion artistique qui n'est plus de rigueur à l'heure actuelle.

Par la suite, il est essentiel de voir quel statut possède le photographe de plateau. Il est de rigueur dans le milieu du cinéma que le photographe soit vu comme un technicien du film.

53 Convention collective nationale des techniciens de la production cinématographique du 30 avril 1950, voir Annexe p.153.

54 Convention collective nationale de la production cinématographique du 19 janvier 2012, voir Annexe p. 180.

Contrat et droits d'auteur

Dans la plupart des cas, le photographe de plateau est un salarié du film. De ce fait il est considéré comme un intermittent du spectacle. Cependant, certains photographes sont payés en note d'auteur, ils sont des photographes indépendants. Nous allons voir dans un premier temps comment fonctionne le régime intermittent pour un photographe de plateau et par la suite le cas des photographes indépendants.

Un « intermittent du spectacle ce n'est pas un métier : un intermittent du spectacle est avant tout un musicien, un comédien, un technicien du son etc. qui travaille sous contrat de travail à durée déterminée. Ces salariés peuvent bénéficier d'une allocation d'assurance chômage spécifique, sur les périodes durant lesquelles ils ne sont pas sous contrat de travail, lorsque leur situation répond aux conditions posées par les annexes 8 et/ou 10 de la convention d'assurance-chômage. »⁵⁵

Le photographe de plateau est donc un technicien au service du film au même titre que le cadreur, un machiniste, etc. Il est donc de ce fait un salarié de la production. Son salaire est un cachet, calculé sur le taux horaire.

« Salaire : photographe de plateau cinéma 1 166,15 €. Les salaires minima sont garantis sur une base de 39 heures : 35 heures au salaire horaire de base plus 4 heures majorées de 25 %. Le montant de ces salaires hebdomadaires minima garantis sera réévalué au 1er janvier 2012, conformément à l'article 10, chapitre III».⁵⁶

Le problème qui se pose parfois est la complexité entre intermittence et droit d'auteur liée à la pratique de la photographie. Le photographe salarié est aussi un auteur. « *Ce n'est pas parce que le photographe a réalisé une prise de vue en tant que salarié dans le cadre d'un contrat de travail qu'il perd ses droits d'auteur, intérimaires et stagiaires compris.* »⁵⁷ Dans la plupart des cas, le photographe de plateau n'est plus dépositaire des images données à la production mais le reste de ses images lui appartient, comme nous l'explique le producteur Jean Bréhat : « *Aujourd'hui avec le numérique, on récupère les fichiers Raw et le photo-*

55 Source Pole Emploi <http://www.pole-emploi.fr/actualites/intermittent-du-spectacle-quelle-definition--@/suarticle.jsp?id=79624>

56 Convention collective nationale de la production cinématographique du 19 janvier 2012, voir Annexe p. 157.

57 Dominique Le Foulher, « Statut et droit d'auteur », In *Le Guide 2010 du Photographe professionnel*, Hericy, Éditions du Puits Fleuri, Hericy, 2009, pp. 341-342.

*graphe les conserve également. S'il veut faire un livre, les utiliser, il a le droit sauf pour les images que l'on a utilisé pour la promotion du film. »*⁵⁸

De plus, certains photographes cherchent à être payés comme intermittents mais également avec des notes d'auteur, ce qui est contraire aux accords de l'intermittence du spectacle. « *On ne peut pas être salarié et auteur. »*⁵⁹ Il est aussi essentiel de comprendre que nombreux sont les photographes payés en tant qu'intermittent et l'idée d'être engagé en tant que photographe indépendant est perçue comme une menace pour la profession. Pour bien saisir le réel de cette profession, il faut voir comment se déroule l'activité du photographe sur le plateau.

Sur le plateau

La présence sur le tournage

Le photographe ne vient pas tous les jours sur les plateaux. Les jours de présence sont vus en amont par la production. Nombreux sont les photographes de plateau qui voudraient être présents sur toute la durée du tournage. Cette raison s'explique de différentes manières. La première étant l'impossibilité d'avoir toutes les ambiances du film et par conséquent un nombre de visuels restreint pour la communication ; de plus le choix des jours n'est parfois pas forcément l'idéal en terme de rendu d'images. Une autre des raisons invoquées par les photographes est la cohésion avec l'équipe : celle-ci s'en trouve amoindrie. Le photographe n'a en effet plus le sentiment n'appartenir à un film, et cela joue sur la façon de prendre des photographies. Que ce soit avec les acteurs ou bien avec les techniciens, sa présence en dent de scie complique sa relation avec les différents interlocuteurs du film.

*« Sur les gros budgets le photographe est présent tous les jours et c'est ma vision des choses. Cela permet de se fondre dans l'équipe, de se faire oublier et d'obtenir ainsi de meilleures images. Et cela permet aussi de créer un climat de confiance avec les comédiens. Le fait de venir ponctuellement oblige à faire des impasses qui nuiront à la promotion du film. »*⁶⁰

« Avant on faisait les films en entiers maintenant on les fait en pointillés. Au lieu de s'imprégner, on vient en intermittence, ce n'est pas le même travail. C'est problématique, on n'est plus dans

58 Entretien Jean Bréhat, voir Annexe p. 130.

59 Ibid.

60 Entretien Roger Arpajou, voir Annexe p. 127.

L'histoire, on ne fait plus vraiment parti de l'équipe, il faut à chaque reprendre ses marques avec l'équipe. Très peu de film, n'est présent sur tout le tournage. En moyenne je suis 25 jours sur 50. »⁶¹

Cette présence échelonnée sur quelques jours du tournage a également une conséquence autre que le relationnel : elle implique un salaire beaucoup moins important pour les photographes de plateau. Ils font en général le même nombre de film mais avec un salaire baissé de moitié dans la plupart des cas. Ceci renforce la fragilité du métier.

L'équipement



Illustration 7: Blimp de marque Jacobson

La photographie de plateau ne nécessite pas un équipement particulier, mise à part l'utilisation du Blimp : le caisson insonorisant. Celui-ci permet au photographe de réaliser des images durant le tournage sans importuner le preneur son. Mais cela n'est pas systématique. Cela dépend en partie du metteur en scène et des acteurs car certains ne souhaitent pas que des images soient faites durant les scènes.

61 Entretien d'Arnaud Borrel, voir Annexe p. 121.



Illustration 8: Blimp de marque Aquatech

Le Blimp est le plus souvent de marque *Jacobson* et *Aquatech*. Cela coûte en moyenne 1000 Dollars pour le caisson contenant l'appareil et environ 300 Dollars pour les embouts pour les objectifs photographiques. Donc un photographe de plateau doit déboursier 2000 Dollars pour s'équiper d'un Blimp, ce qui équivaut à 1450 €.

Le choix des images

Le numérique a apporté une certaine liberté aux photographes de plateau. Cette liberté est surtout présente dans le choix des images. Contrairement à l'argentique où le photographe devait donner tous ses négatifs et ses planches contact, il peut à ce jour réaliser un tri sur ses photographies. Nombreuses sont les productions à vouloir les images au fur et à mesure du tournage. C'est même essentiel pour la communication du film d'avoir des images en amont. Nous pouvons citer en exemple Jean Bréhat, producteur pour la société 3B Productions : « *On a établi une discipline de travail au fur et à mesure des années, de plus en plus strict, surtout avec le passage au numériques Maintenant c'est des journées à 400, 500 photos. Je ne veux voir que 20 photos par jour. Au photographe de plateau de faire le tri en amont.* »⁶²

Le choix des images finales est fait non par le photographe mais par plusieurs acteurs, comme les comédiens qui ont droit de regard sur leurs images, la production, le distributeur et quelquefois l'attaché de presse. Au final le nombre de photographie choisies dépend largement de la production et des sommes engagées pour le film. Si c'est une « grosse » production, le nombre de visuels sera plus conséquent, comme nous l'explique Jessica Forde au sujet du film *Malavita* de Luc Besson. « *Quand on est sur un gros film tel que Malavita de Luc Besson, il faut un jeu de 300 photos. Un jeu 300 photos pour le marché français, les américains vont utiliser d'autres photos. La communication change selon les films. Je me souviens pour Immortel toujours chez Europacorp, on avait un jeu de 60 photos pour la France et un autre jeu de 60 de photos pour l'Allemagne.* »⁶³

Le rôle du producteur et du distributeur sont essentiels en ce qui concerne la photographie de plateau. Nous avons évoqué brièvement ces deux postes. Il est important aussi de voir leur point de vue

62 Entretien avec Jean Bréhat, voir Annexe p. 130.

63 Entretien avec Jessica Forde, voir Annexe p. 112.

par rapport à cette pratique. Pour ce faire nous avons rencontré le producteur Jean Bréhat qui travaille pour la société 3B Production et Bruno Perez, chargé de la distribution chez Europacorp.

La photographie de plateau du point de vue de la production et de la distribution

La production qui emploie le photographe de plateau a des attentes bien précises en ce qui concerne la photographie de plateau : « *La photo de plateau c'est très important, c'est le seul moyen de communication. Tout le monde s'accroche au photo, un film fonctionne grâce à ses photos. Par exemple, un film comme Frances A, l'affiche est superbe et donne envie d'aller voir le film. La photo est géniale.* »⁶⁴ « *On s'est rendu compte que sans photo, vous n'avez pas de film, vous pouvez ni communiquer, vous ne pouvez pas montrer de photos aux journalistes, ni aux distributeurs, donc vous êtes morts.* »⁶⁵ Jean Bréhat souligne l'idée que la photographie de plateau est le seul moyen de communication autour du film. Pour lui c'est un aspect primordial du film. « *La photo c'est fondamentale. Le réalisateur comprend très vite la nécessité d'avoir un photographe. C'est une question de bon sens, si tu veux faire la promotion de ton film il te faut des images. Sur le plateau, parfois c'est compliqué avec le temps, mais je pousse à prendre deux minutes pour faire une photo.* »⁶⁶

Le discours de ce producteur est intéressant et appuie la légitimité de la photographie de plateau. Nous ne pouvons cependant prendre cette parole comme universelle. Jean Bréhat a été le seul producteur à vouloir s'entretenir avec nous. En vue des témoignages des photographes, peut-être ce producteur fait-il figure d'exception, car il veut un photographe sur toute la durée du film, et de ce que nous avons pu voir, c'est de plus en plus rare à l'heure actuelle. « *C'était une très grande leçon pour nous, pas de film sans photographe de plateau. C'est impensable. Le film suivant, on était un peu fauché, donc sur 6,7 semaines de tournages, on a pris un photographe de plateau deux semaines puis les scènes qu'on pensait formidables au final ne le sont pas, les scènes que l'on ne pensait pas formidables le sont, la photo qui nous semblait être celle de l'affiche pas du tout, etc. En réalité, vous êtes soumis aux aléas du tournage et donc vous vous retrouvez systématiquement devant un mauvais choix. A partir du troisième du film, on a décidé d'avoir un photographe durant tout le tournage du film.* »⁶⁷

64 Entretien avec Jean Bréhat, voir Annexe p. 130.

65 Ibid.

66 Ibid.

67 Ibid.

La photographie est donc nécessaire pour la production si elle veut vendre son film et communiquer autour de lui. Cette photographie s'inscrit dans un champ commercial mais elle peut parfois sortir de ce cadre établi et donner lieu à la publication d'ouvrages et/ou d'exposition. Cependant, il ne faut ôter le rôle publicitaire de ces ouvrages et/ou exposition qui sont une forme moins conventionnelle pour faire de la communication autour d'une œuvre filmique. « *Si le film a du succès oui. Nous avons fait des livres avec le film Mesrine, aussi le film Indigènes et également une exposition.* »⁶⁸

Il est essentiel de voir aussi le point de vue du distributeur pour bien comprendre la photographie de plateau et ses attentes. Nous avons rencontré Bruno Perez, Chef de projet marketing pour la société Europacorp où il s'occupe de la distribution des films. L'idée première qui ressort de cette entrevue est que la photographie de plateau est un outil pour communiquer autour d'un film.

*« Les photographies de plateau sont souvent nos premiers visuels pour communiquer autour du film. [...] Les photographies sont des matériaux qui viennent illustrer, cela nous sert à positionner le film. Avec le synopsis et les photographies, on véhicule l'ambiance, l'idée du film. Les images servent à illustrer les propos, le casting, en gros elle définit les messages. »*⁶⁹

La photographie de plateau sous le regard de la production et de la distribution est un outil pour « vendre » le film. Elle sert à communiquer et à promouvoir autour d'une œuvre filmique. Le producteur Jean Bréhat est attaché à la photographie de plateau et ne veut pas s'en passer. Mais de nombreuses productions, sous prétexte d'économie, utilisent de plus en plus des photogrammes comme visuel pour leurs films. L'arrivée des caméras numériques de plus en plus qualitatives vont-elles pousser encore plus de sociétés de productions à se tourner vers ce support pour promouvoir leurs films ?

68 Ibid.

69 Entretien avec Bruno Perez, voir Annexe p. 133.

Le photogramme numérique peut-il supplanter la photographie de plateau ?

Dans cette partie nous allons nous intéresser de près au photogramme. Nous allons voir ce qu'est le photogramme au cinéma : quel est son histoire et peut-il remplacer la photographie de plateau ?

La définition du photogramme est la suivante : « *L'un des vingt-quatre instantanés inscrits sur une pellicule photographique en une seconde. Agrandissement photographique obtenu à partir de l'un d'entre eux.* »⁷⁰ . Cette définition concerne les photogrammes spécifiques au cinéma. Nous pouvons également expliquer ce terme par les propos suivants : « *Aujourd'hui, le mot désigne la plus petite partie de la pellicule filmique, les petits cadre dont le défilement dans l'appareil donne l'illusion du mouvement. Par extension : photographie obtenue par agrandissement d'une image du film lui-même, idéalement le négatif, à défaut une copie positive. Compte tenu de la taille réduite de ces images, les photogrammes présentent souvent un grain visible, souvent renforcé – dans le cas fréquent où l'on part d'une copie – par un contraste excessif. En projection, le grain est beaucoup moins visible, en raison de la succession rapide des images. Aussi recourt-on aux photogrammes que faute d'autre matériau. Presque toujours les photographies qui paraissent tirées du film ont en fait été réalisées par le photographe de plateau* »⁷¹ Le photogramme propre au cinéma est donc une image du film, soit un fragment des 24 images par seconde qui le constituent. Celui-ci fait partie d'un ensemble ; il existe rarement seul. Dans notre cas présent il arrive que par manque de photographies de plateau, on utilise alors le photogramme comme visuel pour le film dont il découle. Que cela soit de manière tangible avec une pellicule ou de manière immatériel avec le numérique, le photogramme est exploité comme une photographie, remplaçant alors la photographie de plateau.

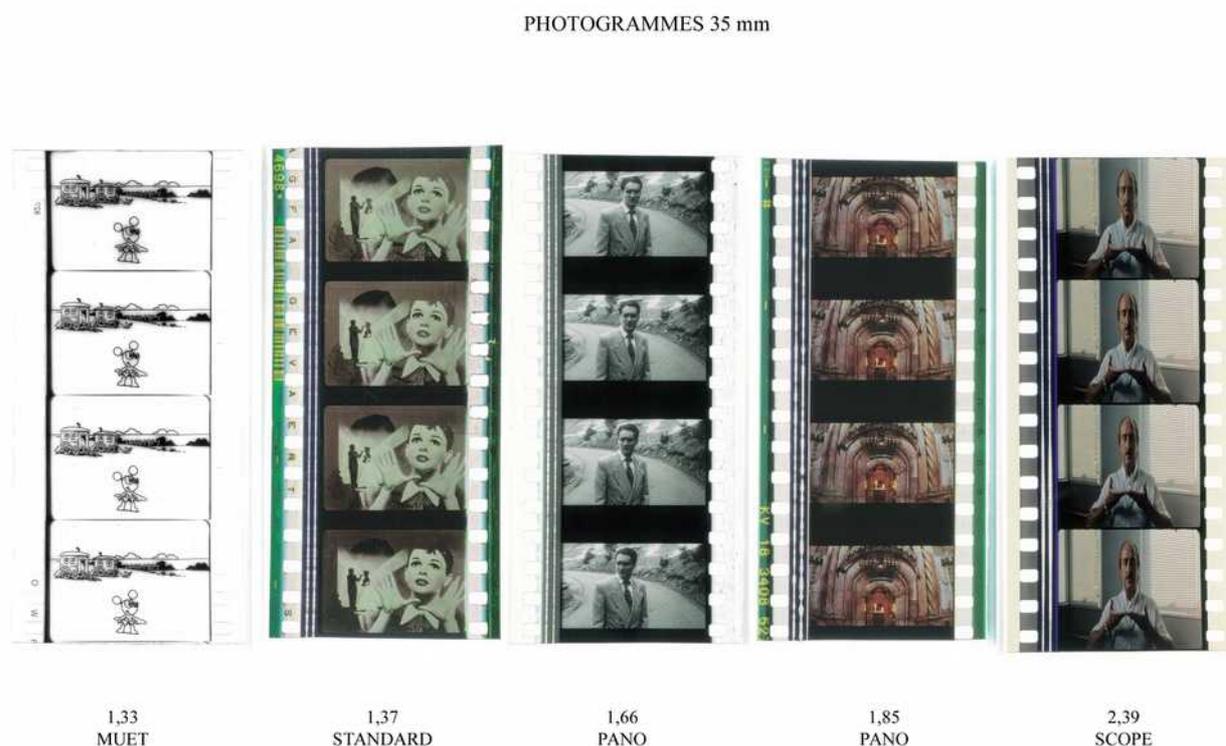
Dans cette partie nous allons nous consacrer essentiellement au photogramme numérique. Depuis quelques années le cinéma français connaît des bouleversements au niveau des caméras. De plus en plus de films sont tournés avec des caméras numériques. Le basculement de l'argentique au numérique s'est opéré rapidement. Aujourd'hui, plus de la moitié des films sont faits avec des caméras nu-

70 Dictionnaire Larousse, définition du mot « photogramme ».

71 Dictionnaire mondial du cinéma, définition de mot « photogramme », Paris, Éditions Larousse documents et essais, 2011

mériques. Les nouvelles caméras ont des capteurs de plus en plus résolus, ceci peut-il avoir une action sur l'utilisation des photogrammes ? Dans un premier temps, il est important de rappeler l'utilisation des photogrammes en argentique pour voir par la suite si les photogrammes issus des caméras numérique peuvent prétendre à remplacer la photographie de plateau.

Le photogramme en argentique



Jean Baptiste Hennion - décembre 2003

Illustration 9: Différents formats pellicules. Source Jean-Baptiste Hennion. 2003.

Le photogramme argentique pour un film « standard » en 35 mm a un format de 1,66 (format panoramique européen) et de 1,85 (format panoramique américain). Ceci équivaut à une dimension de 20,96x12,62 mm pour le ratio de 1,66 et de 20,96x11,33 mm pour le ratio de 1,85 . De nos jours le format dit « super 35 » est privilégié, il a un ratio de 1,79, soit 21x11,73 mm. Ces formats pellicule 35 mm sont donc nettement inférieur à la taille d'une pellicule photographique qui mesure 24x36 mm. C'est l'une des raisons généralement évoquées dans le choix entre photographie de plateau et photogramme. Une plus grande image sera plus qualitative surtout quand on souhaite faire des tirages

par la suite. De plus, le photogramme découle d'une série d'images qui constituent le film, prises avec un temps de pose à $1/48^{\text{ème}}$ de seconde dans la plupart des cas. Ceci donne souvent un flou quand l'image est extraite, alors que dans le film avec le défilement des photogrammes, le flou n'est pas perçu. De plus, dans la définition ci-dessus, il est question du grain assez présent sur le photogramme, qui est également moins visible dans le défilement des images. Ceci contribue à rendre le photogramme cinématographique de moins bonne qualité que la photographie de plateau.

De plus, le photogramme est issu soit d'une copie du film, soit du négatif original, mais dans les deux cas, il arrive bien souvent qu'il soit légèrement rayé, en raison du défilement de la pellicule dans la caméra ou devant un projecteur. Celui-ci était donc rarement utilisé comme visuel du film, car sa qualité inférieure à la photographie argentique ne permettait pas une exploitation du support aussi conséquente qu'avec la photographie de plateau. Le numérique a-t-il pu résoudre ces nombreux problèmes qualitatifs pour faire du photogramme un support aussi viable que la photographie de plateau ?

Le photogramme en numérique

*« Faire des tirages depuis un négatif ou même depuis un disque dur, la qualité est mauvaise, ce n'est pas le bon cadrage, en tout cas cela ne marche pas. »*⁷² Pour Jean Bréhat producteur, le photogramme numérique ne répond pas aux attentes d'une image qualitative pour être utilisé comme visuel d'un film. Pourtant on pourrait penser que celui-ci soit supérieur en numérique qu'en argentique, mais cela n'enlève pas des problèmes liés au cinéma comme la vitesse d'obturation qui est toujours dans la plupart des cas de $1/48^{\text{ème}}$ de seconde. *« La caméra argentique ou numérique dispose de 24 images/seconde et du mouvement pour raconter alors que le photographe doit faire la synthèse de la situation avec une image. Il y a aussi un obstacle technique car la caméra étant au $1/50^{\text{ème}}$ de seconde le sujet en mouvement est flou. »*⁷³ Le photographe Roger Arpajou, rejoint cette idée.

72 Entretien Jean Bréhat, voir Annexe p. 130.

73 Entretien Roger Arpajou, voir Annexe p. 127.

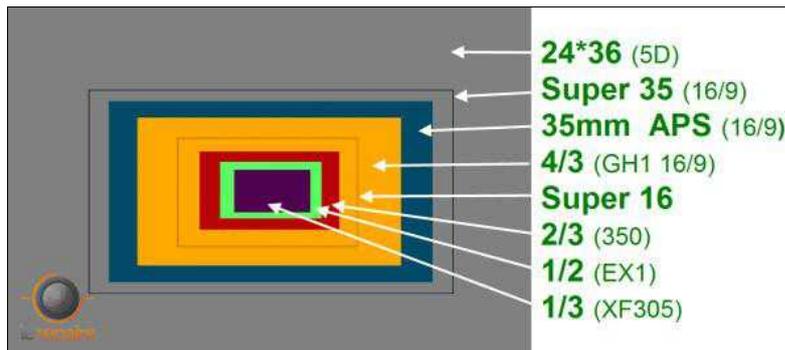


Illustration 10: Taille de différents capteurs selon les formats.

qui équivaut à 13,37x23,16 mm, contrairement aux appareils photographiques numérique plein format qui ont un capteur de 24x36 mm. Cependant le problème qui se posait en argentique avec les rayures éventuelles provenant du négatif ou des copies du film ne se pose plus dorénavant.

Une des notions qu'il faut aussi prendre en compte en numérique est la résolution des capteurs. Elle est de plus en plus grande, si nous prenons toujours en exemple le cas de la caméra Alexa Studio de Arri, son capteur a une résolution de 2880 x 1620 dans le cas du Arriraw (fichiers bruts caméra) pour le 16/9.⁷⁴ Quant au nombre de pixels du capteur il est de 3,5 millions, ce qui comparait au capteur d'appareil photographique est beaucoup moins, par exemple l'appareil Canon 5D Mark III a un capteur de 22,3 millions de pixels. Ceci a une incidence sur les photogrammes qui sont en théorie toujours de qualité inférieure aux photographies de plateau.

Mais en pratique la question se pose toujours, comme le souligne Jean-Claude Moireau : « *C'est vrai qu'aujourd'hui la question se pose avec les nouvelles caméras numériques. C'est pour ça qu'il ne faut pas se contenter de faire une copie, une réplique d'un plan, Il faut aller plus loin. Cela m'est déjà arrivé qu'on utilise un photogramme sur un film où je travaillais, parce que je n'étais pas présent ce jour-là. Et aussi beaucoup de productions pensent que nous ne sommes pas essentiels et utiles au film.* »⁷⁵

Nous allons donc réaliser un test comparatif de photogramme et de photographie de plateau, pour voir si dans le cas présent le photogramme peut prétendre à être une image de film aussi qualitative que la photographie de plateau.

⁷⁴ Ces données proviennent du site du constructeur caméra.

http://www.arri.com/camera/alexalcameras/camera_details/alexaxt-studio/subsection/technical_data/

⁷⁵ Entretien Jean-Claude Moireau, voir Annexe p. 117.

La photographie de plateau peut-elle être remplacée par un photogramme numérique ?

Pour bien saisir les tenants et aboutissants de cette partie, nous avons effectué un test. Ce test s'articule autour de la comparaison d'un photogramme et d'une photographie de plateau issus d'une même scène d'un film.

Pour ce faire nous avons réalisé une photographie de plateau en numérique. Nous avons utilisé l'appareil le Canon 5D Mark II et une optique un 24-70 mm ouverture à 2,8. Quant aux photogrammes, ils proviennent d'une caméra Arri, l'Alexa Studio⁷⁶.

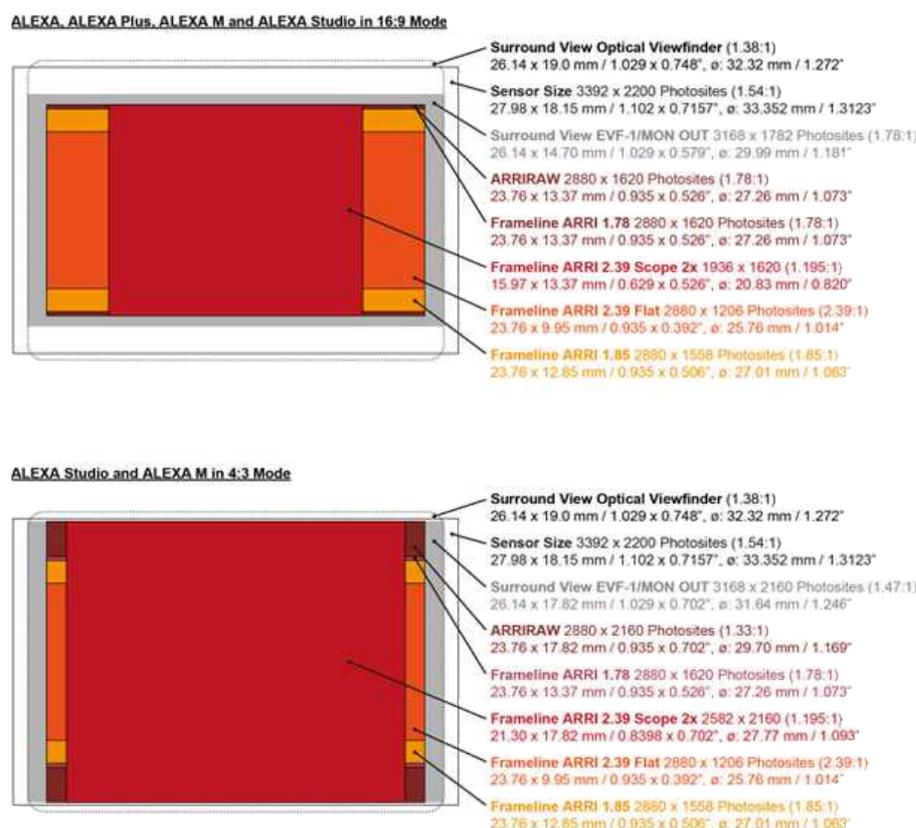


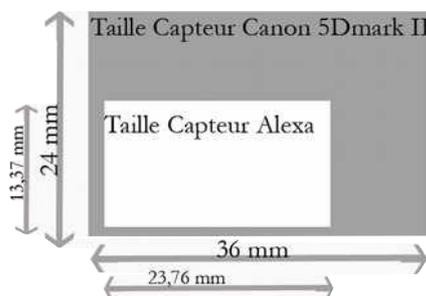
Illustration 11: La taille des pixels pour les capteurs de l'Alexa Studio et l'Alexa M de chez Arri, Source Arri 2014

Pour que ce comparatif fonctionne, plusieurs facteurs ont été pris en compte. La température de couleur doit être la même pour les deux images : pour ce test elle est à 3200 Kelvins. De même pour la sensibilité, qui est ici à 400 ISO. De plus, nous avons placé les deux dispositifs au même en-

⁷⁶ Les caractéristiques techniques de cette caméra se trouve en Annexe p. 194.

droit, pour avoir le même cadre. Un autre facteur également important est d'avoir la même focale, nous avons fait des calculs d'équivalence de focale.

Illustration 12: Différence de taille entre les capteurs



de l'appareil photographique Canon 5D Mark II et la caméra Alexa Studio d'Arry.

Pour réaliser ce calcul, nous devons connaître la taille des capteurs pour l'appareil photographique numérique et pour la caméra numérique. Le Canon 5D Mark II a un capteur de dimension 23,9x35,8 mm, quant à la caméra Alexa Studio elle possède un capteur de dimension 13,37x23,96 mm. Comme les deux formats de capteurs ne sont pas homothétiques 3/2 pour l'appareil photo et 16/9 pour la caméra, nous allons

nous baser sur la dimension horizontale de ceux-ci pour effectuer le calcul de conversion de focale. Le calcul pour avoir la même focale est le suivant : $35,8/23,76 = 1,5$

Ce qui nous donne un coefficient multiplicateur de 1,5 pour avoir l'équivalence de focale. Par exemple quand la focale caméra est de 32 mm pour le sujet en mouvement, l'appareil photographique aura donc une focale de 42 mm.

Nous avons opté pour la meilleure résolution pour les fichiers photographiques, nous avons opté pour du RAW, ce qui équivaut à une résolution de 5616x3744 pixels, quant à celle de la caméra, elle est de 2880x1620 pixels.

Après la réalisation des images, nous avons fait des exports des photogrammes via un logiciel de montage cinéma, en optant pour une sortie d'image de qualité maximale. Nous avons ensuite comparé ces deux images dans le logiciel Photoshop d'Adobe. Ce comparatif s'est concentré sur la taille de l'image, sa résolution, et son histogramme.⁷⁷

⁷⁷ Des captures d'écrans de ces tests se trouvent Annexe p. 137.

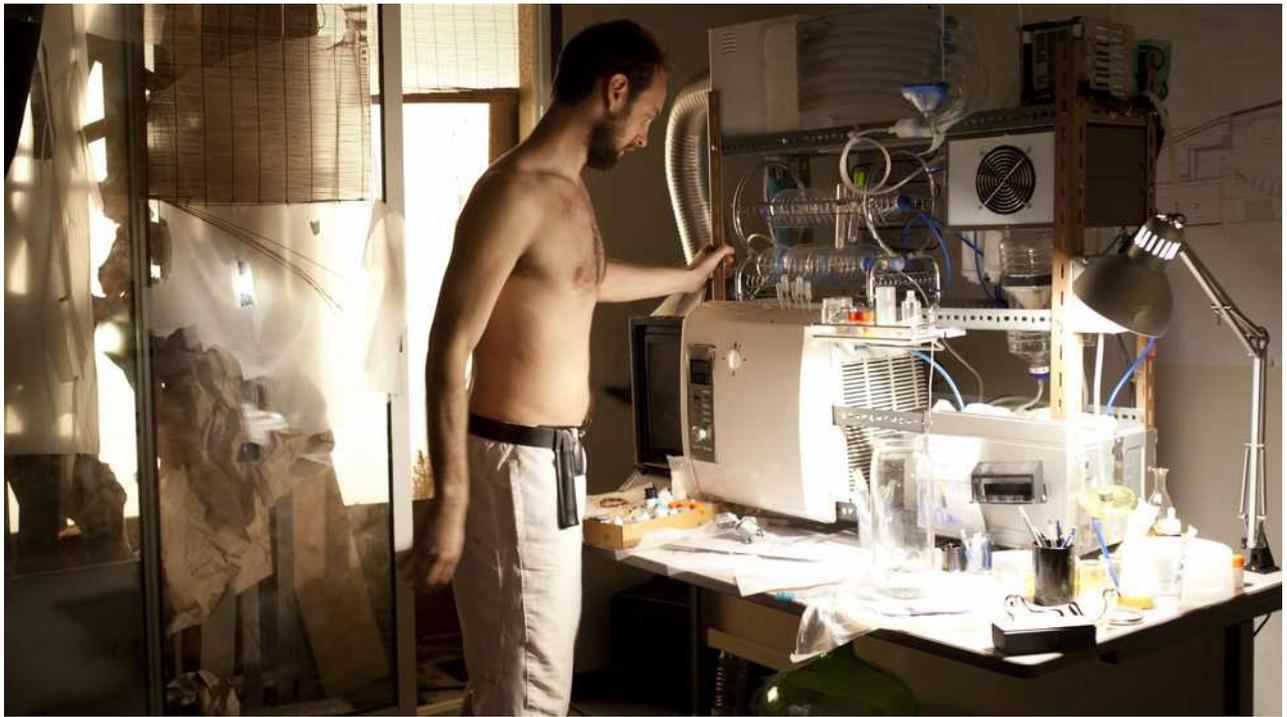


Illustration 13: Photographie de plateau réalisée au Canon 5D Mark II avec une focale de 48 mm

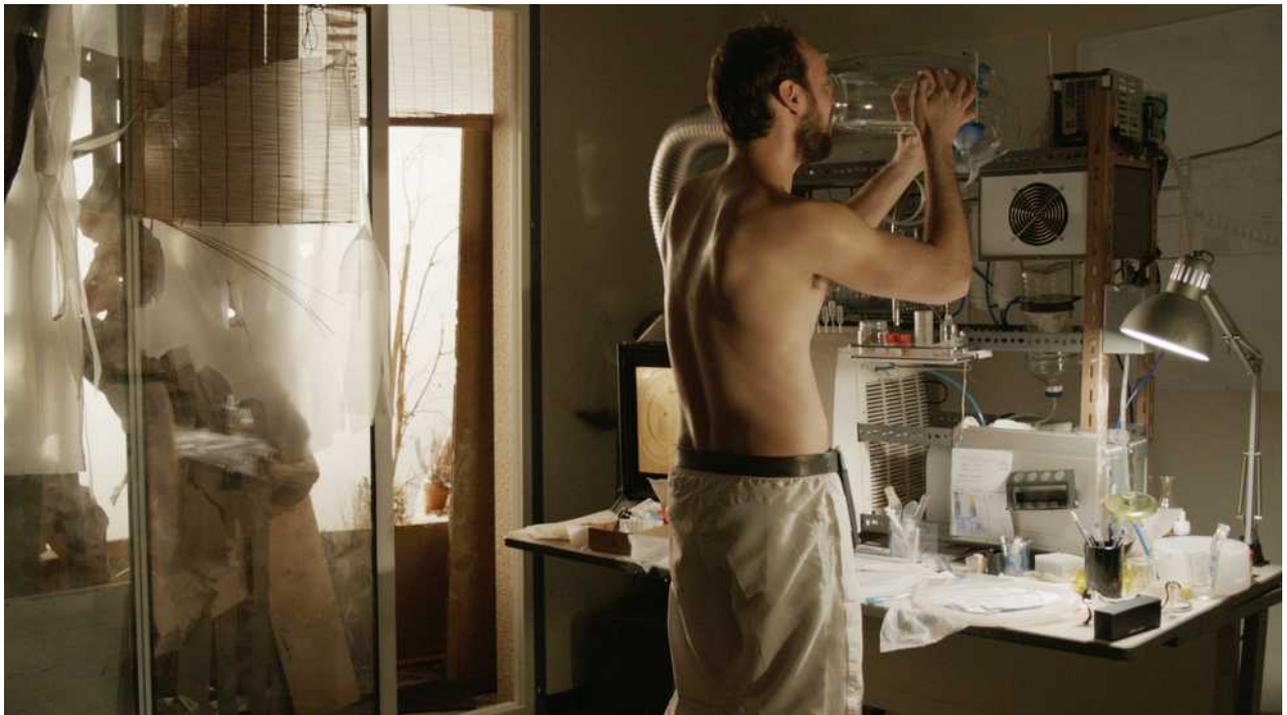


Illustration 14: Photogramme caméra Arry Alexa Studio, focale 32 mm.



Illustration 15: Visuel du photogramme à 100%.



Illustration 16: Visuel de la photographie de plateau à 100%

Nous pouvons voir qu'à l'heure actuelle la résolution des photogramme est nettement inférieure aux photographies de plateau. Les deux illustrations ci-contre montrent les deux images à 100% sur le logiciel Photoshop d'Adobe. Le constat est flagrant : la résolution de la photographie de plateau et la taille de l'image sont nettement supérieures à celui du photogramme. L'utilisation actuelle de la photographie de plateau que se soit avec les affiches ou bien encore les sites internet, nécessitent des images avec une qualité optimale pour avoir une meilleure définition des supports promotionnels.

Quel est le rôle de la photographie de plateau à l'heure actuelle ?

L'idée même que la photographie de plateau n'a qu'un rôle promotionnel semble encore plus accentuée de nos jours. On lui confère un statut commercial, et cette notion est essentielle à cette activité. Elle fait la « publicité » des films, même si le mot publicité peut sembler péjoratif, c'est bien de cela dont il s'agit.

Ce rôle commercial fait partie intégrante de la photographie de plateau, et dès ses débuts elle acquiert la mission de donner envie de voir les films, de faire leurs promotions. Cette idée qu'elle joue un rôle commercial est toujours et encore plus d'actualité de nos jours. Pour accentuer cette idée même de « commerce », on parle de plus en plus de marketing pour le cinéma. De nombreux ouvrages sur ce sujet ont été publiés ces dernières années comme le livre d'Hélène Laurichesse, *Quel marketing pour le cinéma ?*. L'idée même de marketing se retrouve dans les postes de la distribution du cinéma français. La rencontre avec le chef de projet marketing pour la société Europacorp nous permet de voir que la notion de marketing devient essentielle pour le cinéma.

Le marketing en général est défini en ces termes : « Ensemble des actions qui ont pour objet de connaître, de prévoir et, éventuellement, de stimuler les besoins des consommateurs à l'égard des biens et des services et d'adapter la production et la commercialisation aux besoins ainsi précisés. »⁷⁸ Mais qu'en est-il pour le cinéma? Il possède une ambivalence propre et oscille entre création artistique et produit de l'industrie. Le 7^{ème} Art est pour une part importante industriel. Le marketing s'applique essentiellement dans la démarche industrielle des films, en prônant leur rentabilité. « L'histoire de l'art nous rappelle pourtant à quel point l'œuvre artistique est souvent une œuvre de commande et celle du cinéma nous montre combien sa dimension commerciale et industrielle est largement associée à son origine. Dès le passage du cinéma forain au cinéma en salle, dans la première décennie du vingtième siècle, la distribution s'organise et s'appuie sur la communication. »⁷⁹

On parle de plus en plus de nos jours de marketing en ce qui concerne le cinéma. De nombreux ouvrages sont publiés sur ce sujet. La question qui se pose alors est : en quoi consiste le marke-

78 Définition du mot « Marketing », Dictionnaire Larousse.

79 Hélène Laurichesse, *Quel marketing pour le cinéma?*, Paris, Éditions CNRS, 2006 p. 2.

ting au cinéma ? Et dans la suite logique : quel rôle joue la photographie de plateau dans ce marketing ?

Qu'est-ce que le marketing au cinéma ? Ou quelle est la dimension commerciale des films ?

Pour bien cerner les tenants et aboutissants de la photographie de plateau, il est aussi essentiel de comprendre le fonctionnement du cinéma, surtout d'un point de vue financier. Un film possède plusieurs aspects, qu'ils soient artistiques, culturels mais aussi commerciaux. Le cinéma se doit d'être rentable au niveau de la production et de la distribution. Par la rentabilité, on doit comprendre qu'une société de production doit rentrer dans ses frais voire même faire des bénéfices, et il en est de même pour les distributeurs. Pour ce faire, le film doit être vu dans les salles de cinéma par le plus de spectateurs possibles, par la suite être acheté par des chaînes de télévision pour la diffusion télévisuelle, et dans un troisième temps et souvent final, l'achat de supports de visionnage (DVD, Blue Ray, plateforme d'achat de films, etc.).

Cette notion commerciale n'apparaît pas uniquement lorsque le film est fini. Il doit pour ce faire être financé. Cet apport de fonds se situe en amont ou même lors du tournage. C'est le producteur qui doit accomplir la recherche de financement.

L'économie du cinéma est basée sur un modèle assez propre au 7^{ème} Art. Nous ne pouvons rentrer dans les détails pour ce mémoire car ceci n'est pas le sujet. Mais il est important de noter que le modèle français est assez unique. Le CNC, avec de nombreuses aides, cherche à promouvoir et financer une partie du cinéma, et par exemple en place l'avance sur recette. Il est aussi important de rappeler que de nombreuses chaînes privées ou publiques donnent des fonds à la création de films. C'est peut-être pour ces nombreuses raisons que la notion de marketing pour le cinéma va apparaître tardivement en France. C'est vers les années 2000 que l'on va commencer à en parler. Le marketing en France prend exemple sur le modèle américain.

« ...la position dominante du cinéma américain repose moins sur sa position décomplexée vis-à-vis des pratiques marketings que sur une parfaite adéquation entre des productions filmiques destinées à un public planétaire et les moyens marketings mis en œuvre. Des alternatives à ce modèle existent, les recherches en marketing culturel les envisagent, sans toutefois trouver un écho profes-

sionnel très favorable. Car la pression concurrentielle n'est guère propice à une prise de risque stratégique. Si les années 2000 traduisent en France une professionnalisation du marketing, c'est avant tout en réaction à une logique de marché croissante, qui, en légitimant la nécessité d'un écoulement de la production à travers la recherche de publics (spectateurs des salles, acheteurs ou loueurs de vidéogrammes, consommateurs de programmes à domicile), ne laisse guère d'autres choix aux distributeurs. »⁸⁰

Le marketing en France comporte deux grands axes : la dimension propre à un film, qui se traduit par son financement, son lancement auprès du public et des professionnels ; et le marché cinématographique dans sa globalité, qui consiste à l'ensemble des films et des salles de cinéma.

Nous allons parler de l'aspect commercial des films et du cinéma dans sa globalité. Cependant nous ne pouvons faire l'impasse sur la notion de marketing qui influe de plus en plus sur l'aspect commercial et promotionnel des films. Dans un premier temps, nous allons nous concentrer sur le premier axe que nous avons vu ci-dessus et voir quel rôle joue la photographie de plateau dans cette démarche commerciale.

Le rôle de la photographie de plateau dans l'approche commerciale d'un film

Le financement d'un film

Un film doit avoir des financements, et il arrive souvent que ces fonds se trouvent durant le tournage. Il n'est pas rare comme l'explique Jessica Forde⁸¹ que des photographies de plateau soient envoyées pour démarcher de nouveaux « clients ». Elles sont les seuls visuels d'un film en construction. Elles servent à montrer la qualité, les acteurs, l'image du film. Rares sont les producteurs qui envoient des séquences de films. La photographie de plateau est donc le moyen de montrer la « patte » du film.

C'est l'une des fonctions premières de la photographie : servir de « carte de visite » à un film en construction.

80 Hélène Laurichesse, *Quel marketing pour le cinéma ?*, Paris, Éditions CNRS, 2006, p. 3.

81 Jessica Forde, Entretien, Annexe p. 112.

Le lancement d'un film

Le lancement d'un film est une fonction attribuée aux distributeurs de cinéma. C'est à eux que revient la tâche de promouvoir le film. Il se peut que ce soit la même société que la production. Il est fréquent qu'une société de cinéma soit productrice et distributrice d'un même film.

Le film une fois fini, doit être « lancé ». C'est là que la plus part des photographies de plateau sont exploitées. « *Le lancement d'un film va s'opérer à travers des choix stratégiques : évaluation du potentiel du projet ou du film (marketing de production), choix du positionnement et de segmentation en fonction d'un budget défini (marketing de distribution). La segmentation permet de déterminer à quel type de public s'adresse le film de façon à choisir ultérieurement les médias et les supports que fréquente ledit public cible. Le positionnement permettra de concevoir le contenu du message publicitaire : la bande-annonce, l'affiche, le discours tenus autour du film. À partir de là s'effectuent des choix opérationnels : élaboration du média planning (autour de quatre principaux médias : affichage, radio, presse et cinéma), choix des supports au niveau publicitaire, organisation du planning des avant-premières, des interviews et des passages télévisés au niveau promotionnel.* »⁸² Lors de la rencontre avec Bruno Perez, chef de projet marketing de la société Europacorp, nous avons vu que les notions de « public cible », de « positionnement » sont concrètes dans la distribution et le lancement d'un film. Le film est devenu un produit, et doit donc à ce titre avoir une « campagne publicitaire » adéquate. On ne cherche plus à montrer au plus grand nombre mais à une certaine tranche de spectateurs. Il faut cibler, et cela se définit de manière simple à travers ces interrogations : Qui ? Comment ? Où ? Et dans cette même optique les choix des visuels sont mûrement réfléchis. « *Les photographies de plateau sont souvent nos premiers visuels pour communiquer autour du film. Pour la première image qui sort pour un film, il faut positionner le film grâce à elle. Nous négocions souvent une exclusivité avec la presse. Il faut savoir à quel public on s'adresse, puis définir un message, « une promesse ». Il faut aussi cibler le support de ce public, quels magazines, journaux par exemple, là où le public consomme.* »⁸³

Les acteurs de la campagne de lancement sont nombreux. Certes le distributeur a un rôle fondamental mais d'autres « personnes » entrent en jeu. Nous pouvons citer les attachés de presse, les agences de publicité et de communication et les sociétés d'études. Pour mieux comprendre ce qu'est l'action de chacun dans le lancement d'un film, nous allons résumer cela en quatre parties distinctes.

82 Hélène Laurichesse, *Quel marketing pour le cinéma ?*, Paris, Éditions CNRS, 2006, p. 51.

83 Bruno Perez, Entretien, Annexe p. 133.

Le distributeur

Il s'occupe de la sortie du film en salle de cinéma. Il gère la mise en relation du film avec les exploitants de salle de cinéma et le public. Il est le point de relais entre la production et l'exploitation du film. C'est lui qui va être en charge des actions commerciales et/ou marketing autour du film. Le distributeur travaille en étroite collaboration avec le producteur, le réalisateur, mais aussi l'agence de communication et l'attaché de presse.

L'attaché de presse

C'est un intermédiaire entre le film et les médias. Pour ce faire, il réalise des documents et/ou événements pour promouvoir le film et solliciter les médias. L'une des premières missions de l'attaché de presse est de confectionner un dossier de presse. Celui-ci comprend un synopsis du film, la liste des acteurs, suivie par la liste des techniciens, parfois une biographie du réalisateur et des acteurs principaux, et tout cela est appuyé par de nombreuses photographies, le plus souvent issues du tournage. « *Il s'élabore à partir de la projection du film, des photos, de la bande-annonce, du dossier de presse d'origine s'il s'agit d'un film étranger. Il doit rendre compte de l'esprit du film dans les choix esthétiques mais sera plus ou moins luxueux (couverture, qualité du papier, nombre de pages) en fonctions des moyens affectés.* »⁸⁴ Un dossier de presse se trouve en Annexe page 139.

Les agences de publicité et de communication

*« ...ces agences, lorsqu'elles sont partenaires externes et ponctuels, ont le plus souvent un rôle exécutif : le producteur et le distributeur leur laissent peu d'initiatives sur le choix du positionnement du film et de segmentation du public. »*⁸⁵

Cette citation d'Hélène Laurichesse nous montre que les agences de publicité et de communication sont employées pour la plupart du temps par la société de distribution. Elles peuvent avoir comme rôle la création de visuels pour les films, l'achat d'espace, les opérations de partenariats et d'événementiels, etc.

84 Hélène Laurichesse, *Quel marketing pour le cinéma ?*, Paris, Éditions CNRS, 2006, p. 56.

85 Ibid, p. 54.

Les sociétés d'études

Les sociétés d'études jouent un rôle important dans le marketing pour le cinéma. Elles ont pour mission d'évaluer le film, que ce soit à sa conception, durant sa création ou bien encore lorsque le film est terminé. Par exemple pour mener à bien ces études, elles réalisent des projections test, elles évaluent les supports de communication, elles déterminent aussi le public type par rapport au film, etc. Nous pouvons citer en exemple la société Médiamétrie, Cinétude, ou bien encore l'Observatoire de la satisfaction.

Le lancement d'un film est fait par différents acteurs. Pour ce faire ils ont besoin de visuels du film qui sont pour la plupart issus des photographies de tournages. Sans photographies de tournage, le lancement d'un film est compromis, il faut montrer des images pour promouvoir un médium où l'image est capitale. Dans cette optique de promotion visuelle des films, il est nécessaire d'avoir des outils de communication.

Les outils de communication au sein de la promotion d'un film

« Les outils de communication s'articulent autour du titre du film, de la conception d'affiche, de la bande-annonce, de spot radio, de site internet, du making off. »⁸⁶

Nous allons dans cette partie nous concentrer sur les moyens de communication qui utilisent des photographies de plateau. Les autres moyens mis en œuvre ne sont pas moins importants mais il semble superflu de nous concentrer sur les spots radios par exemple.

L'affiche

L'affiche au cinéma de nos jours est faite le plus souvent à partir de photographies. Elles peuvent provenir d'une prise de vue réalisée à cet escient, ou bien encore de photographies de plateau. « Concrètement l'affiche va se réaliser à partir de photos ou de dessins. S'il s'agit d'une photo, les créatifs travaillent à partir des photos de tournages, d'un photogramme, d'un mélange des deux ou encore d'un shooting qui conduit à organiser une prise de vue hors tournage avec les acteurs. »⁸⁷L'affiche est essentielle dans la promotion et la « publicité » d'un film, elle est le plus souvent le premier élément de communication autour de ce-

86 Hélène Laurichesse, *Quel marketing pour le cinéma ?*, Paris, Éditions CNRS, 2006, p.75.

87 Ibid, p. 76.

lui-ci. Il est donc très important de la soigner, et on réalise le plus souvent plusieurs essais d'affiches. Il est aussi fréquent de faire une affiche en amont du lancement du film, et de la changer une fois le film fini.

L'affiche est donc un des premiers impacts visuels donné au spectateur. Elle se retrouve dans les cinémas, mais aussi sur différents lieux d'affichages comme les panneaux publicitaires (métros, abribus, etc.). Il est aussi important de noter que pour le marché étranger, il n'est pas rare que cela ne soit pas les mêmes affiches. La sensibilité à l'image possède des facteurs culturels. On ne fera pas une même affiche en France que pour d'autres pays.



Illustration 17: Affiche du film *Guillaume et les garçons à table*, France.
Source UniFrance.



Illustration 18: Affiche du film *Guillaume et les garçons à table*, Israël.-
Source UniFrance.



Illustration 19: Affiche du film *Guillaume et les garçons à table*, Italie.-
Source UniFrance.

Les sites internet

La promotion des films sur Internet devient de plus en plus marquante. Rares sont les films qui n'ont pas leur site. Il est donc essentiel d'avoir des visuels, que ce soit pour l'ossature du site internet, mais aussi pour montrer des images du film. Les films suivants sont des exemples de film ayant un site internet : *Casse-tête chinois* de Cédric Klapisch (<http://www.cassetechinois-lefilm.fr/>), *Parlez-moi de la pluie* d'Agnès Jaoui (<http://www.parlezmoidelapluie-lefilm.com/>), *Mon âme pour toi guérie* de François Dupeyron (<http://www.moname-lefilm.com/>).

La promotion des films est également faite sur des sites dédiés au cinéma. Prenons un exemple grand public, *Allociné*, où les distributeurs peuvent acheter des espaces publicitaires ou faire des partenariats pour créer une plus grande visibilité autour de leurs films.

La presse

La presse française est assez riche en matière de cinéma. Nous pouvons citer en premier lieu les revues spécialisées telles que *Les Cahiers du Cinéma*, *Positif*. Mais aussi des magazines plus grand public comme *Première*, *Studio Ciné Live*. Il en existe également des plus généralistes, tels que *Télérama* et *Les Inrockuptibles*, qui sont axés sur la culture et qui consacrent une part importante de leur éditorial au cinéma. Nous pouvons entre autre prendre en compte des magazines qui se consacrent à un genre du cinéma bien défini, avec *MadMovies* qui est un exemple pour le cinéma fantastique.

La presse d'aujourd'hui se retrouve sur Internet, et nombreux sont les webzines consacrés au cinéma. Nous pouvons citer en référence : *Le film français*, *Cinéville*, *1Kult*, *Fondu Enchaîné*, etc.

La présence de la photographie de plateau dans la presse française est donc toujours d'actualité. Les revues publient largement des images de plateau mais très peu de photographies de tournage. Nous avons étudié 4 magazines pour faire ce constat : *Les Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Studio* et *Première*. Ils sont tous du mois d'avril 2014. Par exemple *Les Cahiers du Cinéma* ne possède pas d'images de tournage, quant à *Positif* il y en a très peu, nous pouvons citer une photographie d'Alain Resnais par Arnaud Borrel sur le film *Aimer, Boire et Chanter*. Un autre point important est que ces deux revues créditent la plupart des photographies voire toutes en ce qui concerne les Cahiers du Cinéma ; contrairement au magazine *Première* et *Studio* qui ne le font sur aucune image. Elles aussi sont dans le même schéma pour les photographies de tournage. Elles en publient très peu, et souvent que pour des blockbusters américains.

La place de la photographie de plateau dans la promotion

Dans cette partie nous allons nous concentrer sur le rôle de la photographie de plateau dans la publicité liée au cinéma. Il sera question de voir quelle est la représentation des visuels photographiques dans la promotion du cinéma. La partie précédente était un moyen de voir le rôle de la photo-

graphie de plateau sur la publicité d'un film. Ici, nous essaierons de voir de manière plus générale l'impact des visuels photographiques sur les campagnes publicitaires cinématographiques.

Les coûts publicitaires

Les financements publicitaires sont de plus en plus conséquents. « *Les investissements publicitaires bruts représentent en moyenne 5% du devis des films français en 2004, contre 3% en 2000. Cette évolution illustre la progression plus rapide des dépenses de promotion que celle des coûts de production.* »⁸⁸

Tableau 5 – Coût du matériel publicitaire	
Matériel	Montant en euros
Affiche	Entre 10 000 et 15 000
Spot radio	Entre 2 000 et 7 000
Site internet	Entre 3 000 et 6 000
Bande-annonce	Entre 15 000 et 19 000
Teaser	Autour de 3 000
Making of	Entre 10 000 et 15 000
Test matériel	Entre 3 000 et 10 000

Illustration 20: Hélène Laurichesse, « Tableau 5- Coût du matériel publicitaire », In *Quel marketing pour le cinéma ?*, Paris, Éditions CNRS, 2006, p. 85.

Le coût du matériel publicitaire : ces chiffres sont une moyenne sur ce que la distribution alloue pour créer les éléments publicitaires pour la campagne d'un film. Ce qu'il est important de noter, c'est que l'affiche et le site internet qui utilisent des photographies de plateau (pour la plupart) sont de l'ordre d'un budget autour de 20 000 €. Sur un film qui peut avoir coûté des milliers voire des millions d'euros, cette somme reste tout à fait abordable. Même si elle ne comprend pas le coût des affiches. Cette somme est pour la création et non la mise en place de celles-ci (impression, achat d'espace, etc.).

Comme nous avons pu le voir précédemment, la plupart des affiches sont faites avec des photographies issues des images de plateau. Pour mieux comprendre la réalité du marché, nous allons nous concentrer sur les campagnes d'affichages cinématographiques.

L'affichage cinématographique en France.

88 Centre National Cinématographique, *La promotion du film CNC, analyse en données brutes*, Paris, 2006, p. 4.

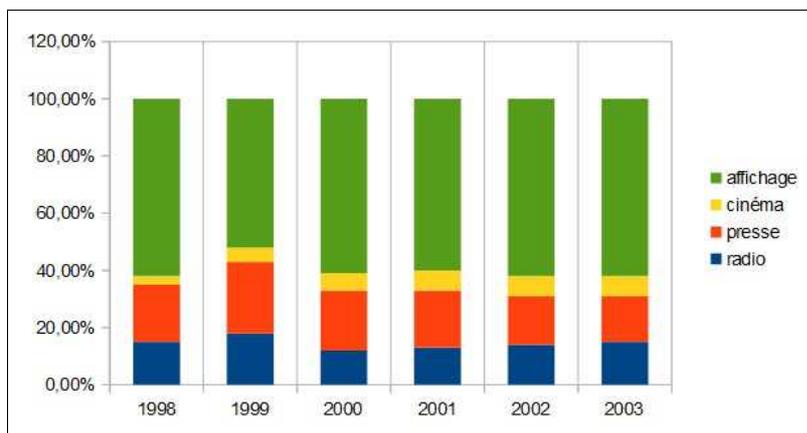


Illustration 21 : Hélène Laurichesse, « Graphique 15- Répartition des investissements entre médias (France) en pourcentage », In *Quel marketing pour le cinéma ?*, Paris,   ditions CNRS, 2006, p. 88.

permet de souligner cette idée que l'affiche est toujours d'actualité. Son pourcentage aurait pu largement diminuer avec la croissance d'internet mais rien ne semble indiquer que cela est joué sur ce modèle publicitaire. « *Il faut savoir que si la France est sans doute le pays au monde où l'affichage cinéma est le plus développé, il n'empêche qu'il n'y a aucune commune mesure entre les moyens publicitaires mis en place pour un film et ceux que déploient les firmes commerciales pour lancer une voiture ou une lessive.* »⁸⁹

Pour mieux saisir la réalité du marché, il est essentiel d'analyser combien coûtent les campagnes d'affichages.

*« Ainsi une affiche qui sera basée sur une photo existante du film sans retouche nécessaire, pourra être réalisée par un maquettiste, et ne demandera pas de longues heures de travail. Le budget oscil- lera entre 2000 et 5000   . En revanche, une illustration originale, réalisée à la main par un affi- chiste de talent pourra atteindre 20 000  . C'est le prix à payer pour l'utilisation d'une véritable œuvre d'art originale. »*⁹⁰

Une idée intéressante avancée par Jean-François Camilleri est que les affiches faites à partir de photo- graphie, et tout nous laisse à penser que cela concerne des photographie de plateau, est beaucoup moins onéreuse qu'une affiche crée à partir d'une illustration. C'est peut-être un des facteurs qui joue sur la suprématie des affiches faites avec des photographie. Un autre point important à noter est que le

89 Michel Pascal, « L'affiche », In *Profession cinéma*, Paris,   ditions Jean-Claude Lattès, 1987, p. 158.

90 Jean-François Camilleri, « La création et le mix marketing », In *Marketing du cinéma*, Paris,   ditions Dixit, 2006, p. 103.

coût de la campagne d'affichage représente 10% du budget alloué à la publicité d'un film. Ceci représente donc une part importante de la communication autour d'un film. « *Au total, le budget consacré à la conception et à l'impression d'une affiche pourra atteindre 200000 € sur les gros films et peut se limiter à 15000 € pour les sorties sur un nombre réduit de copies. C'est en moyenne 10% du budget de communication.* »⁹¹

L'affiche reste et est toujours d'actualité. La photographie de plateau semble avoir toujours une place importante dans sa réalisation, ce qui augmente d'autant plus sa légitimité au sein de la communication et de la promotion du cinéma. Comme nous avons pu le voir précédemment, Internet n'a pas joué en défaveur des affiches. Internet va cependant continuer à accroître son positionnement comme support à la communication autour des films et du cinéma en général.

Internet

Internet, que cela soit des sites dédiés au film et des sites tels qu'*Allociné*, nécessitent des images

Tableau 3 – La nature des informations proposées sur les sites.	
Nature des informations	%
Synopsis	91,9
Photos	89,9
Bande- annonce	66,5
Fiche artistique	60,2
Fiche technique	60,6
Filmographie acteurs	52,2
Filmographie réalisateurs	47,2
Af che	47,5
Date de sortie	40,6
Liens	40,6
Interview	36,6
Extrait	34,2
Jeux	28,6
Caractérisation Personnages	22,4
Critiques Presse	19,3
Making of	14,3
Festivals, prix	13,8
Partenaires	9,9
Teaser	4,3
Scénario	0,6

de films. « *Même si les budgets consacrés à Internet restent particulièrement faibles, ce support tend à devenir un média de communication à part entière dans la promotion de la sortie des films en salles. La promotion des films français sur Internet a rattrapé son retard en 2004. Ainsi, les distributeurs de films français y consacrent 71,8K€ en moyenne par film contre 77,0 pour un film américain.* »⁹² Les chiffres que nous avons, datent de 2004. Tout peut nous laisser penser qu'en 10 ans il doit y avoir une nette augmentation du support Internet. La photographie de plateau semble en adéquation

Illustration 22 : Hélène Laurichesse, « Tableau 3- La nature des informations proposées sur les sites. », In *Quel marketing pour le cinéma ?*, Paris, Éditions CNRS, 2006, p. 81.

91 Ibid p. 104.

92 Centre National Cinématographique, *La promotion du film CNC, analyse en données brutes*, Paris, 2006, p. 3.

avec les sites internet, comme nous pouvons le voir dans le tableau ci-contre avec le pourcentage de photos présente dans les sites internet.

Les différentes évolutions des support de communication ne laissent pas envisager un oubli de cette pratique. La légitimité de la photographie de plateau en tant que support promotionnel ne semble pas être entravée par les évolutions de la communication et de la publicité liées au cinéma.

Après avoir vu le rôle « commercial » de la photographie de plateau concernant la sortie d'un film, avec toutes les actions qui en découlent, il ne faut pas oublier pour autant le rôle patrimonial de l'image de cinéma. Comme nous avons pu le voir précédemment, à travers l'histoire de la photographie et plus particulièrement de la Cinémathèque française, celle-ci lui confère le statut de « non-film ». Quelle est la politique actuelle de cette institution concernant les non-films et plus précisément des photographies.

La photographie de plateau, témoin du patrimoine cinématographique.

La Cinémathèque française a connu des changements importants depuis ces dernières années, nous pouvons citer en exemple son déménagement ainsi que de son musée à Bercy en 2005, mais aussi son changement des statuts en 2003 : « *Les statuts de l'association, modifiés lors de l'Assemblée Générale extraordinaire du 22 septembre 2003, ont permis la mise place d'un comité financier, instance paritaire entre la Cinémathèque et l'État. Il est présidé par le président de la Cinémathèque française. Il émet des avis sur les aspects financiers et économiques de la vie de association.* »⁹³ Mais un des bouleversement opérés récemment qui nous intéresse le plus dans le cadre de nos recherches sur la photographie de plateau est la fusion de la Cinémathèque française avec la Bibliothèque du film réalisée en 2007 lors du déménagement de la Cinémathèque.

La fusion de la Cinémathèque et de la Bibliothèque du film

Comme nous avons pu le voir précédemment, la Bibliothèque du film dit BIFI, s'occupe de la gestion des documents « non-film ». La fusion de ces deux grandes institutions permet d'enrichir et de mettre en commun les fonds de la Cinémathèque française et de la BIFI, mais aussi de pouvoir offrir au public un plus grand nombre de documents consultables, comme l'explique Serge Toubira, directeur général de la Cinémathèque dans la revue *les Cahiers du Cinéma* : « *On montre, on expose, on restaure,*

⁹³ Brochure interne de la Cinémathèque française, p. 33.

on fait du catalogage, on indexe, on enrichit les collections films et non-films. Depuis la fusion avec la BIFI en 2007, les enrichissements se sont décuplés à la Cinémathèque. On a dans nos stocks d'archives des éléments liés à l'histoire du cinéma, sur le plan technique, économique, esthétique, des objets, des maquettes, des costumes, des décors, des appareils. »⁹⁴

Grâce à cette fusion, le nombre de documents a considérablement augmenté. On compte environ 500 000 photographies de plateau. Ce qui fait de la Cinémathèque l'un des lieux les plus riches au monde en terme d'images de films, et nous pouvons prendre en compte également le nombre important d'affiches de films qui sont parfois issues de photographies de plateau. *« On y trouve aujourd'hui 20 000 affiches de films numérisées, du pré-cinéma à nos jours, 12 000 maquettes et dessins originaux qui présentent le travail des décorateurs et des costumiers, à travers des styles et des procédés divers, 19 200 revues de presses numérisées sur les films sortis en France, 500 000 photographies [...] »⁹⁵*

Cette fusion a également permis de créer une direction du patrimoine qui gère les archives des œuvres cinématographiques, comprenant les films comme les « non-film ». *« Depuis la fusion de la Cinémathèque française et de la Bibliothèque du film, une direction du Patrimoine a été créée, avec pour mission de réaffirmer l'importance des archives films et non-film. »⁹⁶*

La Direction du Patrimoine de la Cinémathèque

Il est important de bien comprendre l'action de cette direction. Nous allons tenter de mieux cerner sa politique générale et de voir plus particulièrement comment elle gère les archives des photographies de plateau. La Direction du Patrimoine est aussi arrivée pour répondre à des attentes suite à l'utilisation du numérique dans le stockage des données mais aussi dans leur exploitation.

« En se dotant en 2007, pour la première fois de son histoire, d'une Direction du patrimoine, la Cinémathèque entend affirmer son engagement au service du patrimoine cinématographique, au moment de la grande mutation numérique qui risque de rendre obsolète, en quelques années, plus d'un siècle d'histoire des technologies d'enregistrement et de diffusion des images cinématographiques. Dans ces conditions, la conservations et la valorisation adéquates des collections qui té-

94 Serge Toubira, « L'Héritage de Langlois, La Cinémathèque au présent. », *les Cahiers du Cinéma* n° 699, Avril 2014, p. 85.

95 Brochure interne de la Cinémathèque française, p. 17.

96 Ibid, p. 12.

moignent de ce siècle passé, constituent un enjeu culturel et scientifique majeur pour les générations futures. »⁹⁷

Ce pôle du patrimoine de la Cinémathèque a un réel enjeu : elle veut perdurer l'action d'Henri Langlois qui était de conserver, restaurer, mais surtout rendre accessible le cinéma et tous les documents qui s'y réfèrent au plus grand nombre. C'est donc dans cette optique que la Cinémathèque souhaite avant tout mettre en place une politique d'archivage qui soit pérenne dans le temps et qui permette de mettre à disposition encore plus de documents sur le 7^{ème} Art.

« La Direction du patrimoine, au sein de la Cinémathèque française, a pour mission, à travers les différentes activités de ses services, de réaffirmer l'importance historique de nos archives films et non-film. Cette réaffirmation s'incarne dans la poursuite de nos campagnes d'inventaire et de catalogage, la mise à disposition des collections, l'amélioration de nos méthodes de conservation, l'édition de catalogues raisonnés, l'organisation de colloques, expositions, projections, restaurations, numérisations, la consultation via Internet, les relations avec les archives internationales, etc. »⁹⁸

Dans cette partie, nous ne parlons pas de manière précise de la photographie de plateau, mais elle s'inscrit dans la politique et la mission de la direction du patrimoine de la Cinémathèque française. Avec environ 500 000 photographies, la Cinémathèque a une réelle volonté d'avoir un fonds photographique riche. Celui-ci comporte plusieurs catégories qui sont : les photographies de plateau, les photographies de tournage, les photographies de promotion, les photogrammes, les photographies de repérages, mais aussi des dossiers comprenant des photographies de personnalités et également des photographies sur le pré-cinéma.

Le fond photographique de la Cinémathèque et de la BIFI ne cesse d'augmenter à travers le temps. Pour ce faire ils ont mis en place une politique d'enrichissements des collections, et celle-ci se fait par dotation ou par achat dans certains cas.

La politique d'enrichissement des collections.

« L'enrichissement des collections de la Cinémathèque française s'opère par don, dépôt volontaire ou, exceptionnellement, par achat. Tout don ou dépôt donne lieu à la signature d'une convention

97 Brochure interne de la Cinémathèque française, *Charte du patrimoine de la Cinémathèque française*, p. 5

98 Ibid.

entre la Cinémathèque française et le donateur ou déposant. La convention diffère selon que le donateur ou déposant est ou non ayant-droit des éléments qu'il confie à la Cinémathèque. Les conventions de dépôts sont régies par les articles 1915 et suivants du Code Civil. »⁹⁹

Dans sa volonté de laisser une « trace » du cinéma aux générations futures, elle continue de regrouper de nombreux documents. « *La Cinémathèque française poursuit aujourd'hui une politique d'acquisition dont le but est d'enrichir les collections non-film qui constituent une mémoire du cinéma français et international sur le plan culturel, historique, esthétique, technique et scientifique pour les générations actuelles comme futures. »¹⁰⁰*

En ce qui concerne les images de film, ce dont dépend également les photographies de plateau, la Cinémathèque a mis en place un enrichissement systématique lors de la sortie de nouveaux films en France : elle récupère une copie des documents servant à la promotion de ces films. « *Le matériel promotionnel des nouveaux films lors de leur sortie en France (affiches, photos, dossiers de presse). »¹⁰¹*

Pour le reste des acquisitions, La Cinémathèque française fonctionne essentiellement avec des dons. « *Le don est le moyen privilégié d'enrichissement des collections non-film. Le donateur doit donc avoir la propriété matérielle de l'élément cédé. Il se peut qu'il en ait aussi la propriété intellectuelle. Dans ce cas, une convention est conclue avec la Cinémathèque française, précisant l'étendue des droits cédés avec l'objet. »¹⁰²* Nous pouvons voir un exemple récent de donation à la Cinémathèque avec le fond de la photographe de plateau Nathalie Eno.¹⁰³ En 2009, elle donne un grand nombre de ses images, ce qui représente environ 30 ans de travail sur les plateaux de cinéma. « *Ce fonds, qui représentait 21 cartons et 20 boîtes lorsqu'il est entré à la Cinémathèque, est aujourd'hui pour partie consultable à l'Iconothèque. Le travail de tri, d'identification, de classement, de conditionnement et de numérisation dont il fait l'objet a débuté en 2010 et n'est pas terminé mais, à ce jour, les photos de plus de 96 films et personnalités des années 1980 à 2010 peuvent être consultées et étudiées au travers de ces archives photographiques soit plus de 17 000 documents. »¹⁰⁴* Lors de notre visite au service Département photo-

99 Brochure interne de la Cinémathèque française, « La politique d'enrichissement des collections », *Charte du patrimoine de la Cinémathèque française*, p. 7.

100 Ibid, p. 10.

101 Ibid, p. 10.

102 Ibid, p. 11.

103 Le site internet de la Cinémathèque française à une page consacrée à sa récente acquisition des photographies de Nathalie Eno, un texte signé Arzura Flornoy-Gilot et Pascal Lambic nous explique comment se déroule l'acquisition de ce fond photographique. Le fond Nathalie Eno : <http://www.cinematheque.fr/fr/musee-collections/actualite-collections/restauration-numerisatio/fonds-nathalie-eno.html>

graphique de la Cinémathèque, nous avons eu l'occasion de rencontrer la personne en charge du fond photographique de Nathalie Eno. Il nous expliquait qu'une grande part de subjectivité entrait en compte dans le choix des images, surtout lorsqu'il s'agit de négatifs où plusieurs images ont été faites d'une même scène. Le service ne peut réaliser des numérisations de toutes les images, cela serait un investissement de temps et d'argent trop considérables, il faut donc faire un choix. La politique actuelle est d'avoir une image par scène de films, mis à part si les axes photographiques sont différents. « *Nous avons mis en place un certain nombre de critères objectifs et parfois subjectifs qui nous permettent de sélectionner des documents à la fois représentatifs du travail de Nathalie Eno et de ses archives. Les photos sont donc classées par scènes tournées puis nous choisissons quelques images en évitant les redondances, il s'agit de «l'édition».* »¹⁰⁵

Grâce à cet exemple, nous pouvons voir que la photographie de plateau a une place importante dans l'acquisition de nouveaux documents liés au cinéma. Acquérir, conserver et/ou restaurer de nouveaux documents est essentiel pour le patrimoine cinématographique mais il est aussi fondamental de les diffuser. Des services comme celui de l'Iconothèque sont importants dans la politique de la Cinémathèque qui est de rendre accessible ces documents au public.

La diffusion

*« La politique de diffusion doit prendre en considération la nécessité de valoriser les collections conservées, de satisfaire les besoins d'un public diversifié et les contraintes de mise à disposition liées au collections. »*¹⁰⁶

La politique de diffusion de la Cinémathèque française passe par plusieurs actions qui sont par exemple les expositions au sein du Musée de la Cinémathèque, également la mise en place d'expositions virtuelles consultables sur son site internet. « *Valoriser les collections et le travail effectué sur elles par des opérations de programmation, d'exposition et d'édition.* »¹⁰⁷Dans cette démarche, il est important aussi de noter que la Cinémathèque française cherche à montrer ses collections dans une dimension internationale

104 Azura Flornoy-Gilot, Pascal Lambic, « Le fond Nathalie Eno », *La Cinémathèque française*, consulté le 3 janvier 2014 <http://www.cinematheque.fr/fr/musee-collections/actualite-collections/restauration-numerisatio/fonds-nathalie-eno.html>

105 Ibid.

106 Brochure interne de la Cinémathèque française, « La politique de diffusion », *Charte du patrimoine de la Cinémathèque française*, p. 27.

107 Ibid.

en réalisant des prêts d'œuvres à des institutions étrangères dans le cadre d'expositions. De plus, dans une optique similaire, elle crée des partenariats avec d'autres institutions comme les Archives du CNC, d'autres cinémathèques mais aussi avec la Bibliothèque Nationale de France (BNF).

La politique de diffusion de la Cinémathèque française ne se cantonne pas uniquement aux expositions. Elle a mis en place un pôle de recherche. Pour reprendre l'exemple du fonds de Nathalie Eno, Azura Flornoy-Gilot et Pascal Lambic soulignent cette idée dans le texte de présentation du *Le fonds Nathalie Eno*, « *Il est aussi un formidable terrain d'étude pour de jeunes chercheurs qui s'intéresseraient à la sociologie des métiers de la communication, à l'impact des nouvelles technologies sur les métiers traditionnels de la photographie, à l'évolution des métiers du cinéma ou encore à l'image des stars véhiculées au travers des portraits. Il pourrait aussi être mis en relation avec d'autres fonds de photographes plus anciens comme Roger Corbeau, Roger Forster, Vincent Rossell ou Georges Pierre.* »¹⁰⁸

Il faut également prendre en compte les systèmes employés pour diffuser les informations autour des collections, par exemple avec la mise en place d'un catalogue en ligne, *Cinéressource*. Celui-ci facilite la recherche autour des collections regroupant les films et les « non-film ». Grâce à ce catalogue en ligne, nous pouvons avoir accès à la liste des œuvres présentes à la Cinémathèque française.

Dans la politique de diffusion, il faut noter l'importance de la Bibliothèque du film. La BIFI a pour rôle de permettre la consultation des collections. Dans le cas de la photographie de plateau, nous pouvons prendre en exemple le service l'Iconothèque de la BIFI, qui gère les documents photographiques dont les photographies de plateau. « *L'iconothèque permet de consulter, sur rendez-vous, les documents photographiques. La reproduction de ces documents, ainsi que des affiches et des dessins numérisés, sur support argentinique ou numérique, est possible après établissement d'un devis.* »¹⁰⁹ La mise en place également d'une banque d'images numériques, *Cinémage* consultable en ligne, permet de mettre à disposition le fond photographique à des professionnels. « *...l'iconothèque en ligne de la Cinémathèque française réservée aux professionnels, propose un accès aux collections d'images numérisées. 50 000 photographies, 20 000 affiches et 12 000 dessins sont numérisés, consultables et téléchargeables en ligne après inscription sur le site.* »¹¹⁰

108 Azura Flornoy-Gilot, Pascal Lambic, « Le fond Nathalie Eno », *La Cinémathèque française*, consulté le 3 janvier 2014 <http://www.cinematheque.fr/fr/musee-collections/actualite-collections/restauration-numerisatio/fonds-nathalie-eno.html>

109 Site internet de La Cinémathèque française, « L'iconothèque » *La Cinémathèque française*. <http://www.cinematheque.fr/fr/bibliotheque-film/services-sur-place/iconotheque.html>

110 Site internet de la banque d'images de la Cinémathèque française. *Cinémage, l'iconothèque en ligne de la Cinémathèque*. <http://www.cinematheque.fr/fr/bibliotheque-film/information-distance/cinemage.html>

L'AVENIR DE LA PHOTOGRAPHIE DE PLATEAU

Les évolutions de la photographie de plateau sont complexes à déterminer. Plusieurs facteurs sont à prendre en compte, ils sont liés pour la plupart au cinéma et plus particulièrement à son économie. Sans film, la photographie de plateau n'existe pas. Il faut donc penser l'avenir du cinéma français pour mieux comprendre les évolutions de la photographie de plateau. Il est aussi essentiel de centrer une part des recherches sur le rôle patrimonial de cette pratique. L'image de plateau d'aujourd'hui est la trace du cinéma actuelle que nous laissons aux générations futures. Nous avons pu voir que la Cinémathèque œuvrait continuellement pour agrandir ses collections, il en sera de même demain, mais le problème qui se pose est : est-ce que le numérique et la conservation du patrimoine sont en adéquation ? Il sera aussi question de statuer sur différentes solutions pour l'avenir de la photographie de plateau telles que la création d'une association de photographes de plateau et une approche plus personnelle sur une autre façon de penser la photographie de plateau.

Suppositions sur l'évolution de cette pratique

L'avenir du cinéma français

Si les budgets du film sont trop restreints, le poste de photographe est l'un des premiers à être supprimé lors de la réalisation d'un film car il n'est pas essentielle à la création d'une œuvre. Cette particularité de ce métier rend complexe le rapport qu'entretiennent les photographes avec les productions cinématographiques. Par conséquent la photographie de plateau est intimement liée à l'économie du cinéma.

En ce qui concerne le futur cinématographique, nous ne pouvons faire d'estimations sur une durée longue. Cependant, nous constatons que la fréquentation des salles de cinéma pour l'année 2014 continue de croître. Les chiffres du CNC sont assez probants :

« Selon les dernières estimations de la direction des études, des statistiques et de la prospective, la fréquentation cinématographique atteint 19,13 millions d'entrées au mois d'avril 2014, soit une progression de 15,4 % par rapport à avril 2013. 75,67 millions d'entrées ont été réalisées au

cours des 4 premiers mois de l'année, soit 17,0 % de plus que sur la période janvier-avril 2013. Sur les 12 derniers mois écoulés, les entrées dans les salles sont estimées à 204,60 millions, soit une progression de 3,8 % par rapport au 12 mois précédents. La part de marché des films français est estimée à 46,6 % sur les 4 premiers mois de l'année (40,9 % en janvier-avril 2013. »

Une bonne fréquentation des salles de cinéma est un des facteurs pour voir si le marché du cinéma se porte bien. Ces chiffres laissent à penser que le cinéma est dans une bonne conjoncture car le public est au rendez-vous.

Détail des coûts de distribution des films d'initiative française (M€)						
	2007	2008	2009	2010	2011	2012
achats d'espaces						
affichage	23,99	27,64	28,98	22,78	26,31	24,89
cinéma	6,53	8,67	8,78	8,57	10,04	9,90
internet	2,57	3,23	3,45	3,42	4,47	4,79
presse	5,90	7,04	6,38	5,57	5,10	5,52
radio	1,94	1,70	2,60	1,35	1,26	1,02
télévision	0,63	0,67	0,75	0,48	0,97	1,23
autres achats d'espaces	6,67	-	-	0,42	1,89	1,24
matériel publicitaire						
création d'affiches	2,20	2,60	2,83	2,69	2,62	2,31
frais techniques affiches (impression...)						
création film annonce	-	-	-	0,13	0,62	0,70
création site internet	0,46	0,85	0,78	0,71	0,71	0,64
photos exploitation	0,35	0,20	0,08	0,04	0,09	0,22
divers matériel publicitaire	3,52	1,26	1,96	3,35	4,58	5,18

Illustration 23 Détail des coûts de distribution de films d'initiative française. Source CNC, voir Annexe p. 149.

Le cinéma français se porte bien, et semble continuer sur cette lancée. La photographie de plateau dans la distribution paraît avoir toujours sa place, que se soit via les affiches, les images d'exploitation et également via les sites internet. Si on se base sur ces chiffres, la photographie de plateau n'a pas de réelles inquiétudes à avoir. Mais il est essentiel de voir l'avenir de cette situation avec le point de vue des photographes de plateau pour entrevoir avec plus de réalisme le futur de la photographie de plateau.

Vue par les photographes de plateau

Les photographes de plateau voient l'avenir de cette pratique de différentes manières. Pour Roger Arpajou les inquiétudes pour le futur de sa profession sont d'ordre économique. « *Seules les diminutions des budgets peuvent fragiliser les photographes de plateau. En effet ces derniers sont les premiers à faire les frais*

des restrictions. »¹¹¹ Mais comme nous venons de le voir précédemment, ceci n'est pas d'actualité dans un futur proche.

Quant à la photographe de plateau Jessica Forde, elle craint que la profession ne soit de plus en plus mal payée, et que par conséquent de moins en moins de photographes ne vivent de ce métier :

« Je pense qu'il faut remettre en place une carte professionnelle. Je pense vraiment qu'il y a eu une période dorée pour le cinéma, les photographes travaillaient sur la durée et ils étaient bien payés. Au jour d'aujourd'hui tu ne peux pas t'acheter un appartement quand tu es photographe de plateau. Il n'y a plus cette transmission, cette expérience qu'on avait en argentique. »¹¹²

Les photographes de plateau voient leurs avenir sous un jour assez incertain, et comme nous l'avons vu précédemment ils sont de moins en moins présents sur les tournages et donc par conséquent moins bien payés. Arnaud Borrel a cru que cette conjoncture allait changer car certains distributeurs se plaignaient du manque de photographie de plateau pour la promotion des films, mais il ne voit pas évoluer la situation vers un retour sur toute la durée du tournage.

« On est dans un virage, dans un tournant. Au début j'ai cru qu'on allait revenir à un photographe, un film, durant tout le tournage. A chaque fois que l'on fait un film, les distributeurs hurlent qu'il n'y a pas assez de photographies. Mais je fais des films avec UGC par exemple qui est producteur et distributeur. Je ne viens pas quand même tous les jours. Ils ont un double langage. »¹¹³

Il reste cependant une lueur d'espoir, car sans image pour communiquer autour d'un film, la promotion ne peut se faire. De plus si on reprend le texte du CNC sur la promotion des films, le constat est que plus il y a de publicité autour d'un film, plus celui-ci engendra des entrées en salles.

« L'analyse de l'impact de la publicité sur les entrées réalisées par les films montre que tous les films ayant rencontré un succès en salles ont fait l'objet d'une exposition publicitaire. Cette proportion se réduit à mesure que les entrées diminuent. En 2004, les films n'ayant pas bénéficié d'une campagne publicitaire ont tous réalisé moins de 50 000 entrées en salles. »¹¹⁴

111 Entretien Roger Arpajou, voir Annexe p. 127.

112 Entretien Jessica Forde, voir Annexe p. 112.

113 Entretien Arnaud Borrel, voir Annexe p. 121.

114 Centre National Cinématographique, *La promotion du film CNC, analyse en données brutes*, Paris, 2006 p 6.

C'est sur cette réalité du marché cinématographique français qu'il faut défendre la photographie de plateau pour prouver son utilité et sa légitimité dans le cinéma.

Un autre point qu'il est peut-être essentiel de voir pour saisir les évolutions de la photographie de plateau est celui d'une homogénéisation du cinéma français. Le cinéma se répète et semble renouveler ses recettes jusqu'à l'écœurement du public.

Le regard du photographe compromis par un cinéma «commercial »

« C'est aussi à la date où, enrichi par la diffusion des téléphones portables/caméra, France Télécom ouvre une filiale de coproduction que ses premières orientations ne semblent pas non plus porter vers le film d'auteur à budget moyen. Pascale Ferran a donc raison de dénoncer les dérives mercantiles des mesures d'accompagnement de la création cinématographique française qui, loin de privilégier la naissance et la diffusion des « œuvres » d'art, favorisent inversement la production et la diffusion sans risque, ni esthétique ni financier, de « films » sans valeur ni ambition, conçus pour alimenter le flux audiovisuel et non les salles de cinéma. »¹¹⁵

Ce constat « amer » sur le cinéma français nous interroge sur la qualité des photographies de plateau. Si les films sont amenés à se ressembler de plus en plus, il en sera de même pour les images des films. Par voie de conséquence, la photographie de plateau devient une image d'un cinéma de plus en plus fade, qui multiplie les mêmes films. Certes quelques exceptions figurent dans les œuvres cinématographiques, mais ces films sont souvent des surprises, et on les qualifie pour la plupart de cinéma d'auteur.

Le cinéma dit d'« auteur » est en mauvaise posture. Les financements sont de plus en plus durs à trouver. Dans les films qui ont les moyens, qui sont les « grosses » productions, que l'on peut citer en exemple pour l'année 2013 : *Les profs* de Pierre-François Martin-Laval. Ce film a les moyens de payer un photographe de plateau sur toute la durée du tournage et de ce fait de faire une communication autour du film. Quant aux films qui sortent des sentiers battus : ils n'ont pas un budget nécessaire pour avoir un photographe durant tout le tournage, voire même pas du tout de photographe. Ceci peut être une des raisons qui font que la photographie de plateau se répète et qu'elle semble ne plus nous faire rêver.

115 René Prédal, « Où va le cinéma français ? », In *Le cinéma français depuis 2000, un renouvellement incessant*, Paris, Éditions Armand Colin Cinéma, 2008, p. 11.

Il est loin le temps des Raymond Voinquel et Roger Corbeau, mais aussi des Raymond Cauchetier. Ces photographes réalisaient des images personnelles, avec une facture propre. Donnant au spectateur des images différentes, par leurs photographies, ils se réinventaient un film, ils trahissaient l'œuvre originelle pour ne pas la dénaturer. C'est là tout le paradoxe qu'ils ont su capter. Pour rendre hommage au film, pour garder intact son esprit, ils devaient le trahir pour s'en rapprocher d'autant plus. Aujourd'hui, dans une démarche commerciale, il faut ne pas s'aventurer à avoir un regard trop personnel. Et de plus on imagine mal sur un plateau le photographe commander au chef-opérateur de modifier sa lumière pour une prise de vue ; ou bien encore de demander à l'assistant réalisateur dix voire vingt minutes après une prise pour réaliser une image : le photographe s'exposerait à être mis à la porte sur le champ.

La photographie de plateau peut paraître dans une impasse, et l'évolution de cette pratique et du cinéma ne semble pas pouvoir se modifier dans les temps à venir. Il faudrait pour ce faire changer une part importante du marché cinématographique et plus particulièrement dans son mode de financement. Cela est complexe à défendre, car ce n'est pas la profession du photographe de plateau qui est en danger mais le regard de l'auteur qui semble s'aseptiser au fil du temps.

Une des peurs que nous pouvons avoir est : quelle image du cinéma français allons-nous laisser aux générations futures ? Mais plus important encore allons-nous laisser une trace de ce patrimoine ? Le numérique pose depuis quelques temps le problème de la perte des documents, qui dans notre cas représenterait la perte du patrimoine cinématographique français.

Le patrimoine cinématographique, la peur de l'oubli

La question de la perte du patrimoine cinématographique est d'actualité et d'autant plus maintenant que la majorité des films sont tournés en numérique. Cette peur est légitime, car les films et surtout leurs supports ne sont pas forcément pérennes dans le temps. Les formats de film changent rapidement au cours du temps. Plusieurs journalistes s'intéressent de près à ce problème. Un article du Monde paru le 17 avril 2014 titre *Le 7^{ème} Art va-t-il perdre sa mémoire ?*¹¹⁶ Ce questionnement est tout à fait légitime, et de même la Cinémathèque française s'interroge elle aussi sur cette problématique. Un colloque intitulé : *Révolution numérique, et si le cinéma perdait la mémoire ?*¹¹⁷ a été réalisé en octobre 2011. Le site internet de la Cinémathèque propose toujours le compte-rendu de ce colloque internationale. Cette question qui se pose alors pour les films, semble aussi d'actualité pour les « non-film ».

Les institutions, l'exemple de la Cinémathèque française

La politique de la Cinémathèque française prône la conservation des documents pour les générations futures. Elle a mis en place plusieurs actions pour que le cinéma garde une mémoire, que ce soit par le biais de nouvelles acquisitions par exemple :

*« Mais nous conservons aussi également des pièces très récentes : les cinéastes, producteurs, distributeurs, techniciens continuent aujourd'hui à déposer ou à donner leurs films ou archives à la Cinémathèque française, ce qui permet à celle-ci de demeurer une institution vivante, à la fois en charge de la mémoire du passé et des archives du futur. »*¹¹⁸

116 Samuel Blumenfeld, « Le 7^{ème} art va-t-il perdre sa mémoire », *Le Monde Culture*, avril 2014 http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/04/17/le-spectre-de-l-ecran-noir_4403493_3246.html

Cet article expose la problématique du numérique dans la conservation des films. Ceci nous montre que ce problème est toujours d'actualité et que l'on cherche toujours des solutions par rapport au support numérique lié à l'archivage.

117 Ce colloque a été fait en 2011 à l'initiative de la Cinémathèque française et du Centre National Cinématographique, des laboratoires ont également participé à ce colloque, comme le Studio Éclair et Kodak. Le compte-rendu est en ligne sur le site de la Cinémathèque française : <http://www.cinematheque.fr/fr/musee-collections/actualite-collections/actualite-patrimoniale/compte-rendu-colloque-numerique.html>

Ce colloque a été fait au début du virage du tout numérique du cinéma, il est important de noter que rapidement les institutions se sont regroupées pour exposer le problème de la mémoire liée au numérique : « Ce changement protéiforme dépasse aussi largement la sphère cinématographique et pose la question des mutations socioculturelles en cours. C'est notre rapport à l'image, à notre mémoire et à notre patrimoine culturel dans la société actuelle qu'il faut désormais repenser. »

118 Brochure interne de la Cinémathèque française, Charte du patrimoine de la Cinémathèque française, p. 4.

Au delà d'enrichir les collections, la Cinémathèque française cherche à trouver les meilleures solutions pour les archives des films ou des « non-film ». Ceci est complexe avec les œuvres numériques, c'est à dire numérisées ou dans un format original en numérique, car les formats numériques évoluent constamment. Le changement des supports étant difficile à prévoir, seul un suivi régulier des données permet d'en assurer l'archivage.

« Les questions de conservation nécessitent une veille constante sur les évolutions techniques et scientifiques. Dans ce cadre, les personnels de la Cinémathèque française s'informent auprès des institutions qui développent des connaissances et des techniques permettant d'améliorer les conditions de conservation des documents ainsi que les méthodes de duplication. »¹¹⁹

Cette institution se veut être la mémoire du cinéma, la peur de l'oubli ou de la perte de notre patrimoine cinématographique n'est pas liée à la Cinémathèque française. Elle semble être même la réponse à cette peur, mais pour autant la question de l'oubli reste présente : *« Si ce problème est correctement abordé dans quelques organismes publics spécialisés, il est très largement ignoré du grand public ainsi que de la majorité des institutions ou entreprises. Une importante quantité d'informations personnelles, médicales, scientifiques, techniques, administratives, etc., est ainsi en réel danger de disparition. »¹²⁰*

Les photographes de plateau

Nous avons pu voir précédemment qu'en terme d'institution, la Cinémathèque française se voulait à jour en ce qui concerne la conservation des images. La crainte d'avoir une perte d'informations sur le cinéma et plus particulièrement un manque de photographie de plateau est plus tournée vers les photographes et les sociétés de productions détenteurs des images. Peu de photographes prennent le temps de se poser la question du don de photographies à une institution telle que la Cinémathèque. L'idée même de future et de conservation du patrimoine cinématographique ne semblent pas ancrée dans la démarche des photographes de plateau d'hier et d'aujourd'hui. Mais ceux d'hier avaient un support réel, matériel : le négatif. Celui-ci pouvait se transmettre des années après la réalisation des photographies de plateau. Mais aujourd'hui, avec les images numériques, le problème de la conservation des photographies est plus complexe.

119 Brochure interne de la Cinémathèque française, « La numérisation des collections », In *Charte du patrimoine de la Cinémathèque française*, p. 24.

120 Jean-Charles Hourcade, Franck Laloë et Eric Spitz, *Longévité de l'information numérique. Les données que nous voulons garder vont-elles s'effacer ?* Paris, Éditions EDP Sciences, 2010, quatrième de couverture.

Cette problématique est liée à la photographie en générale. Aujourd'hui, nous ne pouvons voir les conséquences de la conservation du numérique à long terme pour les particuliers, ici il s'agit des photographes de plateau. L'arrivée du numérique est trop récente pour que ce problème soit vraiment soulevé. Cependant depuis quelques années, une légère sensibilisation à cette problématique de la conservation des images numériques commencent à apparaître. Nous pouvons citer en exemple l'ouvrage de Jean-Charles Hourcade, Franck Laloë et Eric Spitz, *Longévité de l'information numérique. Les données que nous voulons garder vont-elles s'effacer ?* Ils soulèvent ce point dans leur ouvrage : « ...nos sociétés produisent des masses croissantes d'information, alors même que la durée de vie des supports numériques disponibles pour la conserver n'a jamais été aussi courte. Le stockage ou la sauvegarde à court terme ne soulèvent pas de question particulière, mais archiver de cette façon sur des décennies ou un siècle pose tout autre problème, dans la mesure où les supports numériques n'ont qu'une durée de vie de 5 ou 10 ans environ. »¹²¹

De plus, nous avons pu constater que cette l'idée de conservation des images en vue de garder actif le patrimoine cinématographique, n'est pas tout au cœur des problématiques envisagées par les photographes de plateau. « Avant on avait une trace physique, les négatifs sont là. Par exemple, j'ai tous mes négatifs même s'il ne m'appartienne pas tous, je les ai en ma possession. Je ne sais pas, je garde tous mes fichiers numériques. »¹²². À la question pensez-vous les donner à la Cinémathèque française, Arnaud Borrel nous répond : « Non, je ne pense pas. Je ne préfère pas me concentrer sur la photographie de demain. »¹²³

Il est donc important d'essayer de trouver des solutions pour sensibiliser les photographes de plateau au patrimoine cinématographique, et montrer qu'ils sont acteurs de la mémoire du cinéma. Il est essentiel après avoir envisagé un futur à la photographie de plateau, de considérer des solutions pour l'avenir de cette pratique.

121 Ibid.

122 Entretien Arnaud Borrel, voir Annexe p. 121.

123 Ibid.

Tentatives de solutions pour l'avenir de la photographie de plateau.

La photographie de plateau peut sembler parfois en mauvaise posture, cependant elle ne peut prétendre à disparaître rapidement du cinéma. La nécessité d'avoir des images sur un film est toujours de vigueur et ceci aussi pour les temps à venir. Mais, il ne faut pas pour autant ne pas trouver des solutions pour son avenir, que cela soit proche ou lointain. Une des solutions envisagées très récemment est la création d'une association regroupant de nombreux photographes de plateau.

L'association PFA, Photographes de Films Associés.

En vue d'avoir plus de poids et aussi de faire connaître cette profession, de nombreux photographes de plateau se sont regroupés sous une association, PFA, Photographes de Films Associés. Cette association a été créée très récemment, en février 2013. Elle a été faite à l'initiative de photographes de plateau et comprend 19 membres, qui sont tous photographes de plateau. Le rôle de cette structure est :

« L'association PFA a pour but de mettre en avant la spécificité de ce métier. De promouvoir l'originalité, le professionnalisme et le sens artistique de chacun de ses membres. De partager, en se regroupant, expériences et savoir. D'assurer la pérennité du métier et sa place dans le processus de création, de diffusion et de mémoire. »¹²⁴

La présidente de l'association est Jessica Forde, elle-même photographe de plateau, lors de notre rencontre, elle nous expliquait plus en détail en quoi consistait P.F.A. : *« Revaloriser le métier de photographe de plateau, faire des points parce qu'on est seul par rapport au équipe de cinéma et cela peut nous arriver de ne pas se rencontrer pendant 15 ans. On a fait cette association aussi pour les négociations, avec les directeurs de productions par exemple, et aussi faire des points entre nous pour clarifier des situations. . Des questions sur la bijout par exemple, certains la facturent, d'autres pas ... mais aussi sur le droit d'auteur. »¹²⁵*

124 Page de présentation du site internet de l'association Photographes de Films Associés.
<http://www.pfa-photo.com/#!presentation/c22xn>

125 Entretien Jessica Forde, voir Annexe p. 112.

Un des points soulevés par Jessica Forde est le problème de communication entre les photographes de plateau ; et l'idée est de se mettre d'accord entre eux pour avoir par la suite plus de poids face aux productions cinématographiques. Jérôme Prébois, membre de l'association, rejoint Jessica Forde sur l'idée d'avoir plus de poids et d'être plus présent sur le marché du cinéma. Il soulève également l'idée d'être présent aux différentes commissions pour les conventions collectives du cinéma et il regrette la création tardive de l'association, qui fait qu'ils n'ont pu être là pour la nouvelle convention collective,

« On est là pour avoir un peu plus de poids. Mais on a fait l'association trop tard à mon avis. Car on n'était pas présent pour la nouvelle convention collective qui s'est fait l'année dernière. On aurait pu peut-être négocier de nouvelles clauses sur les contrats. »¹²⁶

Il est important de comprendre que sans association, les photographes de plateau ne peuvent prendre part aux discussions concernant les conventions collectives du cinéma. Cette association était donc nécessaire pour être plus actif et avoir la parole dans le cinéma français.

Un autre point essentiel de cette association est de faire connaître la photographie de plateau, pour Jean-Claude Moireau c'est le rôle primordial de P.F.A. : *« Faire connaître la photographie de plateau. Il y a une méconnaissance, sur cette profession et sur son utilité, et parfois même dans le milieu du cinéma. La ligne directrice est de faire connaître, montrer notre travail, nous rencontrer et donner une plus-value au métier de photographe de plateau. »¹²⁷*

Les nombreuses démarches et volontés de cette association peuvent être une solution pour revaloriser la profession et faire connaître la photographie de plateau à un plus grand nombre. Un autre point qui se doit d'être essentiel pour cette association, est le rôle patrimoniale de cette pratique. L'association PFA, envisage la question de la mémoire : *« D'assurer la pérennité du métier et sa place dans le processus de création, de diffusion et de mémoire. »¹²⁸* Nous avons vu précédemment que la photographie de plateau avait une place importante dans la mémoire du cinéma français, et que la question de l'oubli de ce patrimoine est d'actualité. Une des solutions qui pourrait être envisagée, grâce et par l'association est de sensibiliser les photographes de plateau au rôle qu'ils ont à jouer dans la conservation du patrimoine

126 Entretien Jérôme Prébois, voir Annexe p. 125.

127 Entretien Jean-Claude Moireau, voir Annexe p. 117.

128 Page de présentation du site internet de l'association Photographes de Films Associés.<http://www.pfa-photo.com/#!presentation/c22xn>

cinématographique. Il serait judicieux de construire une réelle politique sur les enjeux du patrimoine. L'association pourrait par exemple créer un partenariat avec la Cinémathèque française pour saisir le fonctionnement de cette institution et par la suite être active dans la création de la mémoire du cinéma français.

La photographie de plateau en parallèle avec d'autres services

Une des solutions qui peut être envisagée à l'avenir est la pluralité de services proposés par le photographe de plateau. Ceci fait écho aux nouvelles fonctions des appareils photographiques numériques qui font également des vidéos. Cette supposition est liée de manière plus générale à l'activité même de photographe. Celui-ci peut être amené en plus d'être un professionnel de l'image fixe, un acteur de l'image animée. De nos jours, nombreux sont les photographes qui proposent de réaliser des photographies et des vidéos en parallèle. Ceci se retrouve également dans la formation de photographe, et il est question ici de notre formation à l'ENS Louis-Lumière en section photographie qui nous a ouvert au champ de la vidéo, et je pense que cela va s'accroître avec le temps.

Cette interrogation est donc légitime pour les photographes de plateau : vont-ils dans un futur proche proposer en plus des images fixes, des vidéos ? Mais en quoi ces vidéos peuvent-elles être utiles pour le film ? Elles s'inscriront dans l'un des mêmes champs que la photographie de plateau, c'est-à-dire le rôle promotionnel. De plus, nous savons déjà que des vidéos promotionnelles existent, le plus souvent sous l'appellation de vidéos making-of.

Le photographe de plateau peut-il alors réaliser en parallèle des vidéos qui pourront être associées au making-of ? Il sera alors à même de proposer plusieurs services, mais ceci peut être à double tranchant. Car cette concentration de services appuie dans le sens de la production qui cherche à faire de plus en plus d'économie, au lieu de payer deux techniciens pour deux activités bien différentes : des photographies de plateau et des vidéos de making-of. Il se retrouvera alors avec une seule personne chargée de faire ces deux services. De plus, nous pouvons nous poser la question : est-ce que cela peut entacher la qualité de l'une ou des deux activités ? Et nous pouvons également craindre que la photographie de plateau soit alors reliée au second plan, et que par voie de conséquence elle perde de sa valeur.

Cette supposition reste en suspens et seul le temps nous dira si ce constat peut devenir une réalité, et quelles conséquences cela peut-il avoir sur la photographie de plateau. L'avenir de la photographie de plateau n'est pas simple à envisager mais ceci nous permet de nous interroger sur de nouvelles façons de penser cette pratique. Est-ce qu'une autre idée de la photographie de plateau peut faire sens, sans pour autant entraver sa fonction principale, à savoir faire la promotion d'un film ?

La photographie de plateau en rupture avec ses codes

Cette recherche est en lien avec la partie pratique du mémoire. Celle-ci s'articule autour d'une pratique différente de la photographie de plateau. Cette étude se porte avant tout sur la réalisation des images. Peut-on faire une image différente, loin des codes actuels ?

Comme nous avons pu le voir précédemment, les codes actuels dans la réalisation de photographie de plateau sont, du point de vue du matériel l'utilisation d'un appareil photographique numérique muni d'un blimp ; sur le plateau le photographe fait des images lors des scènes, des répétitions et quelques fois il prend trois minutes pour faire rejouer la scène. La notion de temps est très importante : le photographe se doit d'être réactif et il ne peut en aucun cas ralentir le tournage. Il n'est pas question de prendre dix minutes par scène pour réaliser une photographie car cela fait perdre beaucoup de temps en raison de plusieurs scènes sur une journée de tournage.

Fort de ce constat, l'idée est de rompre avec cette pratique qui joue sur la rapidité et l'instantanéité. Pour ce faire l'idée de travailler avec un dispositif autre semble le plus judicieux. La chambre photographique est alors apparue comme une évidence. Cet appareil, par son dispositif même, amène l'idée de la lenteur. Cette lenteur semble contraire à la politique de faire un film où la rapidité et l'efficacité sont de rigueur pour faire des photographies de plateau.



Illustration 25: Photogramme tiré de *Villa Amalia* photographié par Caroline Champetier© 2008 Rectangle Productions - Europacorp - Point Prod - France 2 Cinéma – TSR.



Illustration 24: Photographie réalisée dans le cadre de la Partie Pratique du Mémoire, Mathilde Galis ENS Louis-Lumière 2014.

De plus, la chambre photographique amène un autre cadrage, assez éloigné de celui en vigueur pour le cinéma. Ce photogramme et cette photographie faites à la chambre sont mises en parallèle pour montrer la différence évidente de cadre, ce qui implique une autre construction de l'image.

La réalisation des images

Pour ce travail les images ont été réalisées sur un court-métrage. Celui-ci se déroulait en studio avec un éclairage construit. Nous avons utilisé une chambre Sinar F avec une focale de 240 mm, $f : 5,6$ et des plan-films couleur Kodak Portra (400 ISO). L'idée était de travailler en couleur pour être en accord avec l'image du film. Si celui-ci avait été fait en noir et blanc, nous aurions donc travaillé en pellicule noir et blanc.

Des problèmes dans la création des images se sont posés, nous pouvons penser que les problèmes rencontrés peuvent être généralisés à la plupart des films d'aujourd'hui. Nous pouvons citer en premier le manque d'espace pour placer la chambre photographique sur le lieu du tournage, mais aussi la place prise par le dispositif une fois installé qui gêne souvent des membres de l'équipe comme l'ingénieur du son.

Les problèmes les plus cruciaux sont d'avantages d'ordre technique telle que la gestion de la température de couleur. Le lumière du film était équilibrée à 3200 Kelvins, alors que la température de couleur de la pellicule Portra 400 est dite « lumière du jour », ce qui équivaut à 5600 Kelvins. Pour palier à ce problème technique, deux options se distinguaient, la première étant l'utilisation d'un filtre Kodak Wratten 80 A pour passer d'une température de 5600 à 3200 Kelvins. Mais ce filtre avait pour conséquence de faire perdre deux diaphragmes à l'exposition. La deuxième option était la surexposition d'un diaphragme et de récupérer cette différence de température de couleur lors de la post-production. Cette solution d'avoir un diaphragme en plus lors de l'exposition est recommandée pour ne pas voir de bascules de couleurs dans les ombres, les parties sombres et les zones bleues de l'image. De plus le film se déroulait principalement en intérieur, jouant sur le pénombre et le clair-obscur. Par voie de conséquence, le manque d'éclairage pour réaliser les photographies nous ont incité à choisir la deuxième solution.

Un autre souci, lié à la lumière et à l'utilisation de la pellicule, fait que le temps de pose était généralement de $1/10^{\text{ème}}$ de seconde. Les photographies de plateau mettaient en scène généralement les acteurs, la problématique du flou de bougé était très présente.

De même, l'utilisation de la chambre photographique implique plusieurs notions à prendre en compte tel que l'anti-scheimpflug et le coefficient de tirage. Pour ce projet, le coefficient de tirage n'a pas été appliqué lors de la prise de vue, car nous n'avons pas réalisé des images avec un sujet proche de l'appareil. Ce coefficient s'applique pour les photographies faites à la chambre lorsque le sujet est rapproché ou lors de prise de vue « macro ». Celui-ci se calcule avec le grandissement : $Ct = (G + 1)^2$ où $G = \text{Taille de l'image} / \text{Taille de l'objet}$.

Quant à l'anti-scheimpflug, il correspond à la modification du plan classique de netteté. Il nous est amené de réaliser des bascules et des décentrement pour modifier le plan de netteté sur les images et aussi utiliser le plus de perspectives qu'offrent la chambre photographique.

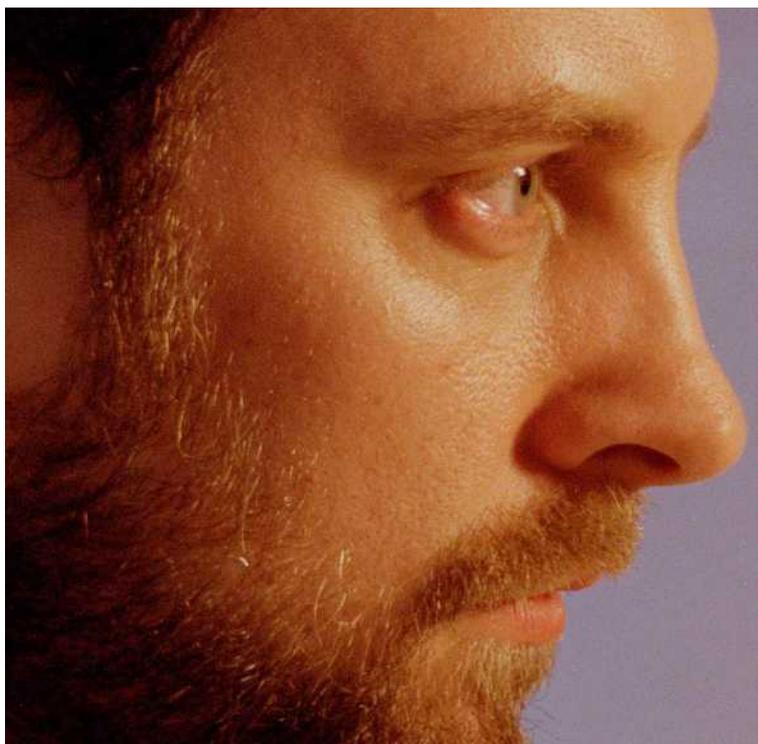


Illustration 26: Visuel à 100% d'une photographie de plateau réalisée à la chambre. Mathilde Galis.

Dans la continuité de pensée du plan de netteté, la mise au point se faisait sur des modèles en mouvement, et nous n'avions que très peu de temps pour faire ces images. Elles étaient prise généralement lors des répétitions. Les acteurs ne posaient pas lors de la réalisation des photographies de plateau.

Malgré un doute sur le rendu des photographies, car le risque de flou était envisageable vu le temps de pose utilisé ($1/5^{\text{ème}}$ ou $1/10^{\text{ème}}$ de seconde), celles-ci sont exploitables. Les images faites à la chambre se trouvent dans la Partie Pratique de mémoire à la page 104.

L'emploi de la chambre par son dispositif particulier et par l'usage de pellicule ne permet pas de faire des images sur toutes les scènes du films. Il faut donc favoriser les « images clés » du film pour ne pas s'éloigner de l'œuvre originale. Ce travail de réflexion se fait en amont lors de la lecture du scénario.

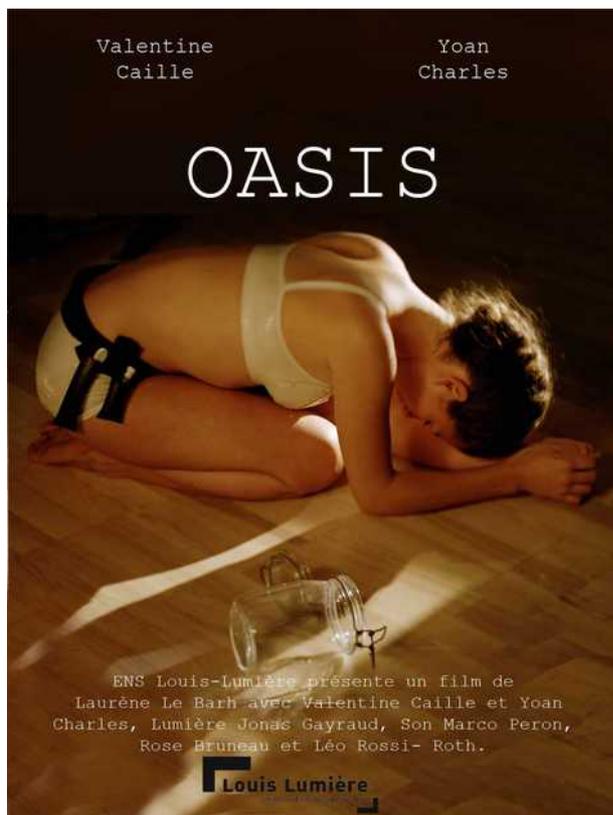
Dans la réalité d'un tournage, il est important de noter que cette recherche sur une autre pratique photographique est possible mais je pense qu'elle doit se faire en parallèle de prises de vue plus conventionnelles. Cette pratique serait un autre moyen d'expression, une plus-value dans le travail du photographe.

L'exploitation des images

La réalisation de ces images éloignée des pratiques actuelles, n'est pas faite pour une autre utilisation de la photographie de plateau, ces images se doivent d'être exploitées avec les supports courants.

Dans la politique actuelle de promotion des films, l'affiche est l'un des premiers supports publicitaire visibles. Comme nous avons pu le voir précédemment, la photographie de plateau sert à la réalisation des affiches de films. Nous avons donc décidé d'employer les images faites à la chambre pour en réaliser.

Le choix de l'image s'est porté sur photographie qui reprenait des codes du film, sans pour autant être surchargée « visuellement ». Il faut condenser les effets de sens et faire également écho au titre du film. Les affiches qui suivent sont des exemples, elles ne sont pas les produits définitifs.



Le deuxième choix de support promotionnel est le dossier de presse. Ce document est destiné principalement aux professionnels du cinéma tels que les distributeurs, les exploitants de salles, les diffuseurs télévisuelles et les journalistes.



Illustration 27: Photographie de plateau. Visuel utilisé pour la présentation du personnage.

Celui-ci permet d'exploiter un plus grand nombre de photographies de plateau. Elles sont mises en parallèle avec le texte. Le dossier de presse comprend généralement un synopsis ; une présentation du film, de son histoire ; un descriptif des personnages principaux ; une biographie sommaire des acteurs ; une note du réalisateur ; et la liste des techniciens. Dans l'idée de faire sens avec le texte, le choix des images est primordial. Par exemple pour la présentation des personnages, il faut des visuels qui les mettent en scène dans le contexte du film .

Le troisième support de communication est un site internet. De plus en plus de films font des sites internet pour promouvoir leur film. Ce support va se démocratiser d'avantage dans le future car celui-ci permet de toucher un plus grand nombre de publics (professionnels et/ ou « grand public »). Comme nous avons vu précédemment ce support utilise des photographies dans l'habillage ou pour les contenus de site. Son contenu texte est similaire à celui du dossier de presse.

CONCLUSION

Cette étude sur la photographie de plateau s'échelonne à travers le temps. De la naissance du cinéma à son futur incertain, cette pratique photographique se développe en parallèle du cinéma. Elle est intimement liée aux œuvres cinématographiques et à ses évolutions.

L'histoire de la photographie de plateau reste ponctuée de plusieurs interrogations, nous avons fait son étude et cependant le champs des recherches reste immense tant le sujet est vaste. Fort de ce constat, nous avons avancé des pistes sur les débuts de cette pratique. Nous savons que les photographes de plateau au début du cinéma n'étaient pas reconnus, qu'ils n'apparaissent pas dans les génériques de films, exempts de reconnaissance. La plupart d'entre-eux étaient les opérateurs caméra qui assuraient les prises de vue d'images animées et fixes tels que Pierre Trimbach.

C'est après la Première Guerre Mondiale que la photographie de plateau acquiert un statut réel, ceci est dû en partie à l'essor de la presse illustrée. Les photographes de plateau deviennent des techniciens à part entière, donnant l'opportunité à de grandes figures d'émerger telles que Roger Corbeau, Raymond Voinquel, etc. Son rôle est similaire à celui d'aujourd'hui, elle sert principalement à la promotion des films, exposée dans les vitrines de cinéma et dans la presse, elle suscite l'envie de découvrir les œuvres. C'est également vers cette période que la photographie de plateau va accéder à un autre statut, celui de document patrimonial et elle devient une partie de la mémoire du cinéma français. C'est avant tout grâce à Henri Langlois à qui l'on doit la création de la Cinémathèque française en 1936 que cette pratique devient « souvenir » du 7^{ème} Art.

Cette période pose les jalons de la photographie de plateau actuelle, car peu de changements sur ses rôles à jouer ont été opérés depuis. Certes la pratique photographique a changé dû aux évolutions techniques de la photographie et du cinéma, que se soit le matériel utilisé, ou bien encore avec l'arrivée de la couleur et bien entendu avec l'arrivée du numérique, mais ceci n'a pas modifié les enjeux de la photographie de plateau. Elle se veut et se doit d'être un visuel promotionnel, et avec le temps elle devient « une trace » du passé cinématographique.

La photographie de plateau actuelle existe, elle accomplit son rôle commercial. Elle se trouve parfois en mauvaise posture ceci étant dû à la volonté d'économies des producteurs de cinéma. Cela se

manifeste principalement par la présence en « dent de scie » du photographe de plateau sur le tournage. De plus dans cette même volonté d'économie, on aurait pu craindre que le photogramme soit la solution envisagée pour avoir des visuels promotionnels, mais le manque de qualité de ceux-ci comparés aux photographies de plateau n'en fait pas un concurrent direct. Cependant cette éventualité n'est pas à mettre de côté car les caméras numériques ne cessent d'évoluer.

Dans cette continuité d'évolution, les photographes de plateau cherchent des solutions pour valoriser leurs professions et « avoir plus de poids » face au marché du cinéma et plus particulièrement face aux producteurs. Cela se traduit par la création d'une association, PFA, qui peut être une des réponses pour l'avenir. Une des pistes également examinées est le rôle que pourrait jouer l'association sur le statut patrimonial de la photographie de plateau. Le numérique amène à s'interroger sur la question de l'oubli dû aux supports numériques. Les institutions comme la Cinémathèque française sont déjà sensibles à ces interrogations, mais il n'en est pas de même pour les photographes qui fournissent les images. Il semble nécessaire d'attirer l'attention sur le rôle de la photographie de plateau dans le patrimoine cinématographique français.

Une autre solution envisagée dans ce mémoire est un changement de pratique photographique. Peut-on penser une photographie différente des codes actuelles ? Cette recherche liée à la partie pratique de mémoire a été faite sur un film mais il faudrait continuer cette tentative sur d'autres œuvres pour voir si cela peut modifier l'impact de la photographie de film que se soit au sein du tournage mais également dans son exploitation. Je souhaite poursuivre cette recherche sur d'autres films.

BIBLIOGRAPHIE :

Sources primaires :

Les entretiens se trouvent en annexe.

- Entretien avec la photographe de plateau Jessica Forde, Paris le 6 janvier 2014.
- Entretien avec le photographe de plateau Jean-Claude Moireau, Montreuil le 13 janvier 2014.
- Entretien avec le photographe de plateau Arnaud Borrel, Saint-Ouen le 14 janvier 2014.
- Entretien avec le photographe de plateau Jérôme Prébois, Vitry sur Seine le 30 janvier 2014.
- Entretien avec le photographe de plateau Roger Arpajou, Paris le 14 février 2014.
- Entretien avec le producteur de la société 3B Productions Jean Bréhat, Paris le 24 février 2014.
- Entretien avec le chef de projet marketing de la société Europacorp Bruno Perez, Saint Denis le 26 février 2014.
- Entretien avec la responsable du département photographique de la Cinémathèque française Azura Flornoy-Gilot, Paris le 13 février 2014.

Sources secondaires :

Articles

- de Béchade, Chantal, « Alain Venisse photographe de plateau », *La Revue du Cinéma*, janvier 1985, n° 401, p. 16-17.
- Biette, Jean Claude, « Trois fois deux », *Cahiers du Cinéma*, décembre 1978, Hors-série n°2, p. 42-43.
- Bergala, Alain, « Présentation », *Cahiers du Cinéma*, décembre 1978, Hors-série n°2, p. 2.
- Blumenfel, Samuel, « Le 7ème Art va-t-il perdre sa mémoire ? », *Le Monde*, 17 avril 2014, le-monde.fr
- Jousse, Thierry, « Réinventer l'image », *Cahiers du Cinéma*, novembre 1994, n°485, p. 5.
- Paquot, Claudine, « La jeune femme, poitrine découverte », *Cahiers du Cinéma*, décembre 1978, Hors-série n°2, p. 8-9.

- Rutman, Rodolphe, « Photographes de plateau », *La Revue du 7^{ème} Art*, mars 1987, n° 3, p. 34-36.
- Toubiana, Serge, « L'Héritage de Langlois, La Cinémathèque au présent », *Cahiers du Cinéma*, avril 2014, n°699, p. 84-85.
- Zucca, Pierre, « Signe de mort et signe de vie », *Cahiers du Cinéma*, décembre 1978, Hors-série n°2, p. 2-7.

Monographies

- *Roger Corbeau, Portraits de cinéma*, textes de Michèle Morgan, Claude Chabrol, Jean Marais, Éditions du Regard, Paris, 1982, 183 p.
- *Emmanuel Lowenthal (1896 -1959) : photographe de plateau = Standfotograf*, Éditions Goethe-Institut, Paris, 1999, 71 p.
- Voinquel, Raymond, *Les acteurs du rêve*, Éditions du Patrimoine, Seuil, Paris, 1997, 210 p.
- *Raymond Voinquel photographies 1930-1988*, Éditions Nathan Image, Paris, 1988, 160 p.
- Zucca, Pierre, *Image du Cinéma, Photographie de Plateau*, Éditions Alain Moreau, Paris, 1980, 123 p.

Ouvrages

- Amar, Pierre-Jean, *Histoire de la photographie*, Éditions Flammarion, Paris, 2003, p. 3-38.
- Bajac, Quentin, *La photographie : du daguerréotype au numérique*, Chapitre 7 Naissance de la photographie moderne, Éditions Gallimard, Paris, 2010, p. 134-136.
- Barthes, Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, Paris, 1980, p. 89-93.
- Bey, Jean-Claude, *Landy Affiches Cinéma Théâtre Festivals*, Éditions d'Assalit, Toulouse, 1997, 144 p.
- Bonitzer, Pascal, *Le champ aveugle, Essais sur le réalisme au cinéma*, Éditions Cahiers du Cinéma, Paris, 1999, p. 29-33.
- Borhan, Pierre, *Corbeau, L'œil noir du cinéma français*, Éditions Assouline, Paris, 1995, 133 p.
- Bouqueret, Christian, « La diffusion, Presse et Photo, les hebdomadaires illustrés. », in *Des années blanches aux années noires, la nouvelle vision photographique en France 1920-1940*, Éditions Marval, Paris, 1997, 285 p.
- Camilleri, Jean-François, « La création et le mix marketing », In *Marketing du cinéma*, Éditions Dixit, Paris, 2006, pp. 101-107.

- Champion, Isabelle, Mannoni, Laurent, *Tournages Paris-Berlin-Hollywood 1910-1939*, Éditions Passage, Paris, 2010, 215 p.
- Centre National Cinématographique, *La promotion du film CNC, analyse en données brutes*, Paris, 2006, 10 p.
- Delmeulle, Frédéric, Dubreil, Stéphane, Lefebvre, Thierry, *Du réel au simulacre. Cinéma, photographie et histoire*, Éditions L' Harmattan, 1993, p. 7-15.
- Denoyelle, Françoise, *Spectacles: de la scène à l'écran : Jacques-Henri Lartigue, Thérèse Le Prat, André Kertész....*, Éditions Marval : Mission du patrimoine cinématographique, Paris, 1994, 195 p.
- Gautrand, Jean-Claude, *Roger Pic : une vie d'histoire*, Éditions Marval, Paris, 2000, 293 p.
- Haver, Gianni, « Arts plastiques et presse people d'Andy Warhol à Paris Hilton », In *Photo de Presse*, Éditions Antipodes, Lausanne Suisse, 2009, p. 153-171.
- Hourcade, Jean-Charles, Laloë, Franck, Spitz, Eric, *Longévité de l'information numérique. Les données que nous voulons garder vont-elles s'effacer ?* Éditions EDP Sciences, Paris, 2010, 106 p.
- *L'image d'après, le cinéma dans l'imaginaire de la photographie*, Éditions Magnum Steidl/ La Cinémathèque française, 2007, 279 p.
- Laurichesse, Hélène, *Quel marketing pour le cinéma ?*, Éditions CNRS, Paris, 2006, 183 p.
- Lefebvre, Thierry, *Guide du musée du cinéma*, Éditions Maeght, Paris, 1995, 159 p.
- Le Fouler, Dominique, « Statuts et droit d'auteur », In *Le Guide 2010 du Photographe Professionnel*, Éditions du Puits Fleuri, Hericy, 2009, p. 341-342.
- Le Maître, Barbara, *Photographe de plateau : un métier en mutation*, Mémoire de Maîtrise, Université Panthéon-Sorbonne Paris 1, Paris, 1994, 107 p.
- Mereghetti, Paolo, *Cinéma : Box, le cinéma par les grands photographes*, Éditions du Chêne - Hachette Livre, 2012, 479 p.
- Mesguich, Félix, *Tours de manivelle, mémoire d'un chasseur d'images*, Éditions Grasset, Paris, 1933, 303 p.
- Moholy-Nagy, László, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Folio Essais, 1993, 317 p.
- Olmeta, Patrick, *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, Éditions CNRS, Paris, 2000, 238 p.
- Prédal, René, *La Photo de cinéma, suivi d'un dictionnaire de cent chefs opérateurs*, Chapitre la communication par l'image, Éditions du Cerf, Paris, 1985, p. 24-28.
- Prédal, René, « Où va le cinéma français ? », In *Le cinéma français depuis 2000, un renouvellement incessant*, Éditions Armand Colin, Paris, 2008, p. 12-15.
- Roger, Philippe, Serceau, Michel, *Les archives du cinéma et de la télévision*, Éditions Corlet – Télérama – INA, Condé-sur-Noireau, 2000, 278 p.

- Trimbach, Pierre, *Quand on tournait la manivelle... il y a 60 ans ... ou les mémoires d'un opérateur de la Belle époque*, Éditions CEFAG, Paris, 1970, 163 p.
- Vernet, Marc, *Photos de cinéma autour de la nouvelle vague 1959-1968*, Éditions Images France, Paris, 2007, 145 p.

Sites internet

- Arpajou, Roger, [en ligne], consulté le 8 janvier 2013, disponible sur : <http://www.arpajou-photographe-plateau.com/>
- Bautret, Gabriel, *Le Théâtre de la Photographie et de l'Image Charles Nègre* [en ligne], consulté le 10 mars 2014, disponible sur : <http://www.tpi-nice.org/expo/hollywood/>
- Bedin, Stéphane, « État des lieux du déploiement numérique lors (...) », [en ligne], publié le 27 mai 2011, consulté le 28 avril 2014, disponible sur : <http://www.ficam.fr/infos-de-l-observatoire/deploiement-numerique/public-63/article/etat-des-lieux-du-deploiement>
- Capitaine, Jean-Louis, « L'art de l'affiche de cinéma en France, In *La Cinémathèque*, [en ligne], consulté le 9 avril 2014, disponible sur : <http://www.cinematheque.fr/fr/musee-collections-actualite-patrimoniale/art-affiche-cinema-franc.html>
- Ciné-Club de Caen, *Cinéma et photographie*, [en ligne], consulté le 9 avril 2013, disponible sur : <http://www.cineclubdecaen.com/analyse/cinemaetphotographie.htm>
- Cinémathèque française, « L'iconothèque » *La Cinémathèque française*. [en ligne], consulté le 11 avril 2014, disponible sur : <http://www.cinematheque.fr/fr/bibliotheque-film/services-sur-place/iconotheque.html>
- Cinémathèque française. *Cinémage, l'iconothèque en ligne de la Cinémathèque*. [en ligne], consulté le 11 avril 2014, disponible sur : <http://www.cinematheque.fr/fr/bibliotheque-film/information-distance/cinimage.html>
- Ciné-Ressources, Fiches de personnalités, *Georges Pierre photographe de plateau et interprète*, [en ligne], consulté le 11 avril 2014, disponible sur : <http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=27422>
- Flornoy-Gilot, Azura, Lambic, Pascal, « Le fond Nathalie Eno », *La Cinémathèque française*, [en ligne], consulté le 3 janvier 2014 disponible sur : <http://www.cinematheque.fr/fr/musee-collections-actualite-collections/restauration-numerisatio/fonds-nathalie-eno.html>
- Lacombe, Brigitte, [en ligne], consulté le 10 octobre 2013, disponible sur : <http://www.brigitte-lacombe.com/index.php>
- Kaja, *La photographie de plateau : Emmanuel Lowenthal*, [en ligne], publié le 27 août 2010, consulté le 1 septembre 2013, disponible sur : <http://malaligne.blogspot.fr/2010/08/la-photographie-de-plateau-emmanuel.html>
- PFA, *Association Photographes de films associés* [en ligne], consulté le 2 mars 2014, disponible sur : <http://www.pfa-photo.com/>

- Pôle Emploi, *Définition Intermittent du spectacle*, [en ligne], consulté le 2 mars 2014, disponible sur : <http://www.pole-emploi.fr/actualites/intermittent-du-spectacle-quelle-definition--@/suarticle.jspz?id=79624>
- Stockton, Dossier sur la photographie de plateau, [en ligne], consulté le 15 octobre 2013, disponible sur : <http://kinobox.over-blog.com/article-ouverture-du-blog-cinematographique-kinobox-dossier-sur-la-photographie-de-plateau-1ere-partie--43711309.html>
- Verbrugge, Joëlle, *Silence on shoot !!*, [en ligne], publié le 31 mai 2011, consulté le 20 mai 2013, disponible sur : <http://blog.droit-et-photographie.com/silence-on-shoote/>

Documents :

- Brochure interne de la Cinémathèque française, *La Cinémathèque française*
- Brochure interne de la Cinémathèque française, *Charte du patrimoine de la Cinémathèque française*, 31 p.
- Centre National Cinématographique, *La promotion des films, analyse en données brutes*, Mars 2006.

Exposition

- Musée Nicéphore Niépce (Chalon-sur-Saône) : *Photographie et cinéma*, Exposition temporaire du 16 février au 19 mai 2013.

Colloque

- Gignac, Mélissa, *Révolution numérique, et si le cinéma perdait la mémoire ?*, Compte-rendu du colloque international (Paris, La Cinémathèque française, 13 et 14 octobre 2011)[en ligne], consulté le 21 Avril 2014, disponible sur le site internet : <http://www.cinematheque.fr/fr/musee-collections/actualite-collections/actualite-patrimoniale/compte-rendu-colloque-numerique.html>

Outil documentaire :

- *Le Petit Larousse illustré : 2007*, Paris, Larousse, juillet 2006, 1855 p.
- Dictionnaire mondial du cinéma, Édition Larousse documents et essais, Paris, 2011.

TABLE DES ILLUSTRATIONS :

Illustration 1: <i>Le Journal d'un curé de campagne</i> , de Robert Bresson 1951, photographie de plateau de Roger Corbeau. Source Cinémathèque française.....	22
Illustration 2: Fernandel, <i>Le Schounptz</i> de Marcel Pagnol, 1937, photographie de plateau de Roger Corbeau. Source Jeu de Paume.....	23
Illustration 3: Affiche <i>Les 400 coups</i> de François Truffaut, faite avec une photographie.....	31
Illustration 4: Affiche <i>Les 400 coups</i> de François Truffaut, faite avec une illustration.....	31
Illustration 5: <i>À bout de souffle</i> de Jean-Luc Godard 1959, photographie de plateau de Raymond Cauchetier.	35
Illustration 6 Jean-Paul Belmondo dans <i>Pierrot le fou</i> , de Jean-Luc Godard, 1965, photographie de plateau de Georges Pierre. Source Cinémathèque française.....	36
Illustration 7: Blimp de marque Jacobson.....	47
Illustration 8: Blimp de marque Aquatech.....	47
Illustration 9: Différents formats pellicules. Source Jean-Baptiste Hennion. 2003.	52
Illustration 10: Taille de différents capteurs selon les formats.	54
Illustration 11: La taille des pixels pour les capteurs de l'Alexa Studio et l'Alexa M de chez Arri, Source Arri 2014.....	55
Illustration 12: Différence de taille entre les capteurs de l'appareil photographique Canon 5D Mark II et la caméra Alexa Studio d'Arri.	56
Illustration 13: Photographie de plateau réalisée au Canon 5D Mark II avec une focale de 48 mm....	57
Illustration 14: Photogramme caméra Arri Alexa Studio, focale 32 mm.....	57
Illustration 15: Visuel du photogramme à 100%.	58

Illustration 16: Visuel de la photographie de plateau à 100%	58
Illustration 17: Affiche du film Guillaume et les garçons à table, France. Source UniFrance.....	65
Illustration 18: Affiche du film Guillaume et les garçons à table, Israël.Source UniFrance.....	65
Illustration 19: Affiche du film Guillaume et les garçons à table, Italie.Source UniFrance.....	65
Illustration 20: Hélène Laurichesse, « Tableau 5- Coût du matériel publicitaire », In <i>Quel marketing pour le cinéma ?</i> , Paris, Éditions CNRS, 2006, p. 85.	67
Illustration 21 : Hélène Laurichesse, « Graphique 15- Répartition des investissements entre médias (France) en pourcentage », In <i>Quel marketing pour le cinéma ?</i> , Paris, Éditions CNRS, 2006, p. 88..	68
Illustration 22 : Hélène Laurichesse, « Tableau 3- La nature des informations proposées sur les sites. », In <i>Quel marketing pour le cinéma ?</i> , Paris, Éditions CNRS, 2006, p. 81.....	69
Illustration 23 Détail des coûts de distribution de films d'initiative française. Source CNC, voir Annexe p. 149.....	77
Illustration 24: Photographie réalisée dans le cadre de la Partie Pratique du Mémoire, Mathilde Galis ENS Louis-Lumière 2014.....	87
Illustration 25: Photogramme tiré de <i>Villa Amalia</i> photographié par Caroline Champetier© 2008 Rectangle Productions - Europacorp - Point Prod - France 2 Cinéma – TSR.....	87
Illustration 26: Visuel à 100% d'une photographie de plateau réalisée à la chambre. Mathilde Galis..	89
Illustration 27: Photographie de plateau. Visuel utilisé pour la présentation du personnage.....	91

PRÉSENTATION DE LA PARTIE PRATIQUE :

La partie pratique de mémoire s'inscrit dans une recherche sur la photographie de plateau. L'idée première est de voir si une pratique photographique autre que celles actuelles peut être possible. En vue des constations faites dans la partie théorique, plusieurs pensées se dégagent comme celle d'une photographie de plateau de plus en plus « uniforme », et que le regard du photographe a de plus en plus de mal à s'imposer pour sortir des sentiers battus. La volonté dans ce travail, est de voir si une autre façon de faire des images de plateau est possible, tout en conservant l'essence de la photographie de plateau, c'est-à-dire, faire une image qui ne dénature pas l'œuvre originale et qui suscite l'envie de voir le film. Dans la suite de ce cheminement, l'utilisation de ces photographies de plateau s'inscrit dans les pratiques actuelles. Il est question ici, de faire des images exploitables par les différents moyens de communications en vigueur de nos jours.

Cette recherche se décline donc en deux axes, le premier étant la réalisation de photographies et le deuxième l'exploitation de ces mêmes images.

Les images provenant des films sont codifiées, surtout du point de vue de leur réalisation. Elles sont de nos jours toutes faites avec des appareils photographiques numériques munis d'un blimp pour insonoriser le dispositif de prise de vue. En vue de cette constatation, l'idée est de faire des photographies de plateau avec un procédé autre, qui se voulait presque aux antipodes des pratiques actuelles. Le choix s'est alors tourné vers la chambre photographique, cet appareil par son poids et sa maniabilité beaucoup plus réduite, implique plus une idée de lenteur. La lenteur est en opposition avec la façon dont sont faites les photographies de plateau de nos jours. De plus, le travail à la chambre photographique induit de réaliser des images en argentique, ce qui implique également une différence majeure comparée aux photographies numériques.

Cette recherche s'est articulée autour d'un même film, un court-métrage réalisé également dans le cadre de la partie pratique de mémoire d'étudiants de cinéma de l'ENS Louis-Lumière. Dans l'idée d'être un technicien à part entière du film, la présence sur tout le tournage était une nécessité, pour donner plus de légitimité au travail de photographe de plateau.

L'idée d'exploiter ces différentes photographies de plateau avec des supports promotionnelles actuelles, est de montrer que malgré une photographie de plateau non conventionnelle, elle peut être utilisée de la même manière que l'image de plateau « standard ».

L'exploitation des images s'articule autour de trois dispositifs promotionnels qui utilisent des photographies de plateau. Le premier est l'affiche de cinéma, comme nous avons pu le voir dans la partie théorique du mémoire, celle-ci est un des premiers moyens de communication voire le premier autour d'un film. Le choix de l'affiche est également très important car cet outil de promotion est axé « grand-public ». Contrairement au deuxième dispositif qui s'oriente plus pour les professionnels, celui-ci est le dossier de presse. Celui-ci mêle textes et photographies, il est utilisé dans la plupart des cas pour la presse, pour la participation à des festivals, et même pour les demandes d'achat pour les chaînes de télévision. Le troisième outil choisi comme support promotionnel est le site internet, celui-ci est de plus en plus présent. Il se destine aussi bien aux professionnels du cinéma qu'au « grand-public ».



LES ANNEXES

Biographie de Pierre Trimbach (1889-1970).....	106
Biographies des photographes de plateau.....	108
Entretien avec Jessica Forde, photographe de plateau (Paris, 6 janvier 2014).....	112
Entretien Jean-Claude Moireau, photographe de plateau (Montreuil, 13 janvier 2014).....	117
Entretien Arnaud Borrel, photographe de plateau (Saint-Ouen, 14 janvier 2014).....	121
Entretien avec Jérôme Prébois, photographe de plateau (Vitry/Seine, le 30 janvier 2014).....	125
Entretien avec Roger Arpajou, photographe de plateau (Paris, le 14 février 2014).....	127
Entretien avec Jean Bréhat, producteur pour la société 3B Productions. (Paris, le 24 février 2014).....	130
Entretien avec Bruno Perez, Chef de Projet Marketing Europacorp, (Saint Denis, le 26 février 2014)	133
Entretien avec Azura Flornoy-Gilot, responsable du département photographique de la BIFI (Paris, le 13 janvier 2014)	135
Comparatif Photogramme/Photographies de plateau Captures écrans, logiciel Photoshop (Adobe).....	137
Liste des photographes de plateau actuels.....	138
Exemple de Dossier de presse, Jacky au royaume des filles, de Riad Sattouf.....	139
Détails des coûts de distribution des films d'initiative française, Source CNC.....	149
Convention collective nationale des techniciens de la production cinématographique du 30 avril 1950.	150
Texte de la Convention collective du 19 janvier 2012 CONVENTION COLLECTIVE NATIONALE DE LA PRO- DUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE.....	157
Caractéristiques techniques de l'Alexa Studio d'Arry.....	194

Biographie de Pierre Trimbach (1889-1970)

Pierre Trimbach est un pionnier du cinéma français.

C'est une rencontre en 1908, qui va l'amener vers les plateaux de tournages quelques temps plus tard. Fin septembre 1908, la famille Trimbach reçoit des amis pour déjeuner, Monsieur Capellani, ami de longue date de Trimbach père et son fils, Albert. Un repas dominical, assez classique en somme, les hommes parlent entre eux durant le repas puis les fils bavardent tranquillement durant la promenade digestive. Albert Capellani, est un peu plus âgé que Pierre. Il travaille pour le cinéma, Pierre est fasciné par ce que lui raconte son nouvel ami. Au fil de la discussion et des échanges, Albert propose à Pierre de venir travailler avec lui à Paris. Jeune homme de 19 ans, peu enclin aux études, Pierre s'empresse de dire oui. Il s'ensuit une discussion longue entre les « pères » pour voir si la demande de Pierre est recevable. Albert promet de veiller sur Pierre. On ouvre une bouteille, c'est bon Pierre partira pour Paris, rejoindre Albert dans une semaine.

Les débuts à Paris, ou plus précisément à Vincennes, Pierre travaille pour Pathé. Il est technicien de laboratoire, il développe les films. En avril 1909, Albert Capellani, reçoit Pierre dans son bureau. Il travaille au théâtre de la Société d'Édition Cinématographique des Auteurs et des Gens de Lettres (S.C.A.G.L.), il propose à Pierre de devenir aide-opérateur sur des tournages. Pierre est ravi, il accepte sur le champ, son rêve de travailler sur les plateaux de tournages est à portée de main. Au fil des tournages et d'expériences, il devient opérateur en 1911.

De 1911 à 1914, Pierre Trimbach est opérateur pour la S.C.A.G.L., c'est un emploi fixe à l'année. Il vit son rêve de cinéma. Ce passionné, n'est pas qu'un simple opérateur de prises de vue, il travaille sur les avancées techniques de l'époque, comme les fondus enchaînés, les surimpressions, mais surtout sur l'éclairage artificiel en studio qui en est à ses tous débuts.

Après la guerre, il continue de travailler pour la S.C.A.G.L., et plus particulièrement pour le metteur en scène Pierre Decourcelle. En parallèle, il collabore avec Labrely, sur les études de ralenti et sur les accélérés au cinéma, mais aussi sur les problèmes de germination.

En 1926, il met fin à carrière d'opérateur de prise de vue. Il rentre à la société Kodak-Pathé, en charge de la publicité puis jusqu'à la fin de vie active il travaillera à des fonctions administratives au sein de cette société.

Biographies des photographes de plateau

Les photographes de plateau des années 1920

Roger Forster

Roger Forster débute sa carrière en tant que photographe à la fin des années 1920. Il est un des premiers photographes de plateau à être reconnu dans la profession. Il est également photographe de studio, il photographie essentiellement des acteurs de cinéma. Vers les années 1930, Raymond Voinquel devient son assistant.

Raymond Voinquel

Durant sa jeunesse, Raymond Voinquel, apprend la photographie en autodidacte. Ce jeune homme est passionné de cinéma, il commence à être figurant pour le cinéma. Durant les tournages, il photographie les acteurs vedettes des films. Il se fait repérer par l'acteur Adolphe Menjou, celui-ci l'invite sur le tournage de *Mon gosse de père*. C'est sur ce tournage qu'il fait la connaissance de Roger Forster. Devenu son assistant, Raymond Voinquel et Roger Forster travailleront ensemble sur de nombreux films. Dès 1931, Raymond Voinquel, prend son indépendance. Il deviendra par la suite une des figures mythiques de la photographie de plateau.

Sam Lévin

Ce fils d'immigrés ukrainiens est passionné par la photographie, il reçoit son premier appareil à l'âge de 7 ans. Après un diplôme d'ingénieur chimiste, il se lance dans la photographie pour gagner sa vie, il va être reporter pendant plus d'un an pour le quotidien *Télégramme*. C'est en 1931, âgé de 27 ans qu'il commence la photographie de plateau sur le film de George Lacombe, *Les époux scandaleux*. Ces photographies vont être publiées dans la revue *Cinémonde*. Il va travailler avec de grands réalisateurs par la suite tels que Jean Renoir, René Clerc, Marcel Carné, etc. Ce photographe est associé au monde du cinéma, même s'il n'a pas travaillé sur énormément de films, 46 au total d'après sa femme. Cela reste peu contrairement à ses "collègues" qui en comptent plus d'une centaine.

C'est son activité en tant que photographe de studio qui jouera aussi sur la renommée de Sam Lévin. En 1934, il crée son studio dans son appartement, il photographie les acteurs de cinéma. Son succès va lui permettre d'acheter un studio plus grand dès 1937, rue Faubourg Saint Honoré à Paris.

Dès 1940, il sera obligé de partir de Paris, laissant son activité à son amie et assistante Lucienne Chevert. Il se réfugie dans la Drôme, puis à Toulon. La politique en France ne permet pas à Sam Lévin, qui est juif, de posséder un studio photographique. Il décide de prendre une fausse identité mais il sera retrouvé et emprisonné dans un camp de travailleurs. Après-guerre, il reprendra son activité de photographe de plateau et celle de photographe de studio.

Roger Corbeau

Roger Corbeau est une figure emblématique de la photographie de plateau. Sa filmographie est de loin l'une des plus conséquentes avec 160 films de 1933 à 1980.

Depuis sa plus jeune enfance, il se passionne pour l'univers du cinéma. Ce cinéphile collectionnera d'ailleurs toute sa vie les photographies du cinéma muet américain.

En 1932 Roger Corbeau, âgé de 24 ans arrive à Paris. Ce jeune homme veut travailler dans le cinéma. Il commence en tant qu'accessoiriste sur les films de Roger Richebé puis de Marcel Pagnol. Muni d'un appareil Kodak Folding offert par son père, il photographie les stars durant le tournage. Il se fera vite repérer par Marcel Pagnol qui décide de l'engager en tant que photographe de plateau sur ses prochains films. « *Pagnol, enthousiaste à la vue des tirages, l'engage comme photographe à l'année pour assurer la publicité (on dirait aujourd'hui la promotion) des films de Marcel Pagnol. C'est lui qui révèle à Corbeau sa voie, qui lui fait prendre conscience de l'adéquation entre le médium photographique et son besoin d'accaparer les acteurs, de vivre mentalement avec eux.* »¹²⁹

Roger Corbeau travaille un temps avec son Kodak Folding puis se munit d'un Rolleiflex moyen format. Ce photographe prend son temps, contrairement à la plus part de ses collègues. Il fait poser les acteurs après les scènes, Roger Corbeau peut prendre jusqu'à vingt minutes pour faire sa photographie.

¹²⁹Pierre Borhan, *L'œil noir du cinéma français Roger Corbeau*, Éditions Assouline, Paris, 1995, page 7.

Roger Corbeau sait garder intact son envie, photographier les vedettes de cinéma comme il l'entend. En plus des photographies de plateau promotionnelles, il s'échappe de la tradition pour apporter un regard propre et vif sur des sujets qui le passionnent depuis l'enfance : les stars de cinéma. C'est l'une des raisons qui font de lui une figure de la photographie de plateau, ce regard unique. Nombreux sont ceux qui parlent du travail de Roger Corbeau avec passion et admiration.

« Ayant le courage de soi, il s'impose définitivement sur les tournages, non comme un énième photographe de plateau mais comme un portraitiste impérieux. Il exige le silence en même temps qu'il choisit l'emplacement de chacune de ses prises de vue, ainsi que le dispositif qui en fera un portrait d'auteur. »¹³⁰

Walter Limot

Walter Limot (de son vrai nom Walter Lichtenstein) née en 1902 en Allemagne. Il commence à travailler sur les plateaux de films dès 1922. Certaines sources, disent qu'il est le premier photographe de plateau allemand, je cite : « *A l'âge de vingt ans, il devient le premier photographe de plateau d'Allemagne, sur le tournage de Die Flamme, d'Ernst Lubitsch (1922).* »¹³¹

En 1933, comme nombre de ses compatriotes il fuit le régime nazi. Il arrive à Paris, avec sa famille. Il décide de changer de nom. Il continue de travailler sur les plateaux de tournages. A ses débuts en France, il va réaliser des photographies sur des films de réalisateurs allemands expatriés. Nous pouvons citer comme exemple Fritz Lang ou bien encore Anatole Litvak.

Walter Limot se fait vite un nom en tant que photographe de plateau, grâce à une maîtrise technique de la prise de vue et de ses tirages. Il va travailler avec des réalisateurs de renoms tels que Marc Allégret, Julien Duvivier, Jean Dréville, ou Jacques Feyder. En parallèle, il commence une activité de reporter au sein de l'agence Rapho. Pour cette agence, il réalise de nombreux portraits de personnalités, telles que Louis Lumière, Colette, ou bien encore Jean Cocteau.

La seconde guerre mondiale commençant, Walter Limot va arrêter son activité de photographe pour la reprendre ensuite après-guerre.

¹³⁰ Pierre Borhan, *L'œil noir du cinéma français Roger Corbeau*, Éditions Assouline, Paris, 1995, page 8.

¹³¹ BIFI, section personnalité, Walter Limot <http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=27440>

Emmanuel Lowenthal.

Au milieu des années 1930 la France connaît une forte immigration dans le cinéma. De nombreux réalisateurs et techniciens fuient l'Allemagne nazie. La France fut une des terres d'accueil et/ou une simple halte avant les États-Unis. Le photographe de plateau, Emmanuel Lowenthal, part de l'Allemagne en 1936 pour rejoindre la France.

L'émigration d'un grand nombre de techniciens allemands, change le cinéma français. Il en est de même pour la photographie de plateau. Bernard Eisenschitz souligne cette idée dans son texte sur l'émigration du cinéma allemand. « *Quant aux photographes de plateau, si on compare les tableaux vivants pris par Lipnitzki sur le Napoléon d'Abel Gance et le dynamisme des images de Horst von Harbou pour le contemporain Metropolis, on imagine combien l'arrivée d'un Walter Lichenstein, devenu Walter Limot, d'un Emmanuel Lowenthal, a pu revivifier la conception de leur travail au moment d'ailleurs où apparaissait une nouvelle génération (illustrée par le travail de Sam Lévin sur les films de Renoir).* »¹³²

132 Bernard Eisenschitz, *Comme écrit sur le visage ... La photographie de plateau à l'exemple d'Emmanuel Lowenthal*, L'émigration du cinéma allemand, page 10.

Entretien avec Jessica Forde, photographe de plateau (Paris, 6 janvier 2014)

Pouvez-vous me parler de l'association Photographes de films associés, PFA ?

L'association PFA, je suis présidente de l'association, Pascal Chantier secrétaire, Jean-Marie Le-roy trésorier. Les membres de l'association sont Magali Braguard, Roger Arpajou, etc. Nous sommes 19 membres au total.

Quel est le But de l'association ?

Revaloriser le métier de photographe de plateau, faire des points parce qu'on est seul par rapport au équipe de cinéma et cela peut nous arriver de ne pas se rencontrer pendant 15 ans. On a fait cette association aussi pour les négociations, avec les directeurs de productions par exemple, et aussi faire des points entre nous pour clarifier des situations. . Des questions sur la bijout par exemple, certains la facturent, d'autres pas ... mais aussi sur le droit d'auteur.

L'association permet aussi l'entraide, de se remplacer sur des tournages si on n'est pas disponible.

Photographe de plateau, c'est un choix de dernière minute parce que ce n'est pas un poste essentiel en tout début de préparation, le choix peut venir de la production, du réalisateur, d'un comédien, d'un distributeur. Comme tu ne fais pas partie d'une équipe comme l'équipe image ou l'équipe « électro », tu es seul et personne n'iras te chercher.

La rémunération du photographe de plateau :

Le photographe de plateau fait partie d'une équipe de tournage CNC, on est intermittents. Quelques personnes qui facturent, cela casse le marché, cela passe en droit d'auteur. Intermittents, salaire, facture droit d'utilisation à la production. Comme nous sommes en France, les photographies nous appartiennent toujours même si on les donne à la production. On fait des cessions de droit par exemple pour un tarif affiche. Ou sur un DVD, on est sur la commercialisation d'un produit.

Les personnes qui facturent en droit d'auteur, c'est de la concurrence déloyale. Cela tue notre métier, le photographe de plateau est un technicien donc il doit être payé en tant qu'intermittent.

Est-ce que vous êtes présente durant tout le tournage ?

Depuis quelques années, cela change. Certaines productions veulent que tu viennes 15 jours sur un mois et demi de tournage. Comment on définit ces quinze jours ? On vous impose de venir telle date ou telle date parce qu'il y a tous les acteurs ce jour-là,

Mais comme le plan de travail d'un film change, tu n'es pas forcément présent sur le plateau à ce moment là et donc tu n'as pas les images voulues par la production. Donc il y a moins de photos clés pour vendre le film, cela joue également sur la relation avec les comédiens et avec l'équipe Être présent sur tout le tournage te permet de prendre confiance. Je suis photographe de plateau sur la durée.

Et au final les producteurs se retrouvent avec un problème de photographies et puis la différence d'argent entre un photographe présent sur tout le film ou sur quelques jours, cela équivaut à une différence de 5000 à 8000 €.

A quoi sert la photographie de plateau ?

Il y a 30 40 ans sur le point commercial, les photographies servaient pour quelques revues spécialisées telles que Positif, Les cahiers du Cinéma, donc il fallait un jeu de dix quinze photos, cela suffisait. Les images étaient aussi les vitrines des cinémas, avec un jeu de 5, 6 photos, et puis les affiches. Et il y avait toute la partie making off, histoire du cinéma, on voit des sublimes photos de Godard qui travaille. Il y avait un côté plus reportage avec un œil de photographe.

Aujourd'hui les photos plateau servent à :

Le fameux jeu de 12 à 50 photos qui va servir à la presse. Quand on est sur un gros film tel que *Malavita* de Luc Besson, il faut un jeu de 300 photos. Un jeu 300 photos pour le marché français, les américains vont utiliser d'autres photos. La communication change selon les films. Je me souviens pour *Immortel* toujours chez Europacorp, on avait un jeu de 60 photos pour la France et un autre jeu de 60 de photos pour l'Allemagne. Les français voulaient communiquer sur Jean Reno père de famille, ancien de la mafia. Les allemands voulaient communiquer sur Jean Reno et la violence, ils souhaitaient axés plus sur l'hyper violence.

Ensuite les photos servent pour les dossiers de presse, il faut des jeux plus grands. Un jeu plus grand, si on décide de faire une biographie sur le réalisateur et sur les acteurs principaux, il va falloir des portraits de chacun et autant possible un truc cohérent, en lumière. Autant proposer des portraits de jour, de nuit et ensuite qu'il y est de la matière pour les graphiques et pour la communication. Ensuite les sites internet où ils vont mettre encore plus et cela va servir aussi à l'habillage, fond d'affiche, des photos parfois clés qui peuvent servir pour un fond d'affiche.

Et cela sert en échange commercial, par exemple on tourne dans tel décor, contractuellement on doit leur donner une photo du tournage dans le décor, en échange contre de l'argent, échange pour tourner dans un lieu. Ensuite tu vas avoir les sponsors pour les placements de produits, donc on te demande de faire des photos contractuelles.

Finalement, les affiches, les DVD, les marchés différents, cela fait quand même, un gros boulot. Et cela ce travail rapporte beaucoup plus que de donner des photos libres de droit pour la presse.

Les photogrammes des caméras numériques comme la Red Epic par exemple, peuvent-ils remplacer la photographie de plateau ?

Techniquement quand on filme on est à 25 ou 24 image /seconde, il y a cette histoire de l'œil que quand ça bouge cela à l'air net. Mais quand on fait des arrêts sur image, il va y avoir assez souvent des flous mouvements. Donc ces images sont inutilisables, même si tu fais une sortie de l'image de la caméra, tu vas avoir un choix plus restreint, tu vas devoir payer quelqu'un pour aller chercher toutes ces images. Quand on est avec certaines caméras, on a des fichiers Raw, donc il va y avoir un traitement de l'image aussi. Et au final pour avoir des images de qualité inférieur par exemple qu'un appareil Canon 5d Mark III, il y aura un tas d'images pas exploitables en sortie de caméra et on peut extraire que ce que la caméra à filmer. Ensuite tous ce qui est metteur en scène, cadreur, la partie technique on ne l'a pas. On perdrait énormément à ne pas prendre un photographe de plateau. Puisque on va avoir un manque de matériel pour communiquer sur ce qu'on a dit en amont.

Quelle est votre façon de travailler ?

Avant le tournage, je fais une lecture du scénario. C'est intéressant de faire une lecture pour la photo.

J'aime énormément travailler au Blimp, c'est beaucoup plus compliqué à la limite parce que c'est des changements de focales en permanence, et c'est plus de négociation avec l'équipe. La plus part des comédiens qui ont des droits de regard, ils sont d'accord pour l'utilisation du Blimp. On attrape des choses de magiques, par exemple dans le jeu des comédiens. Les moments de fin, j'aime mieux choisir les deux moments de la scène que je trouve clés et essentielles et ne pas refaire jouer la scène, en plus les comédiens cela les fatigue de rejouer.

Sur une scène de 8 prises au Blimp, je peux affiner le moment clés, je choisis de déclencher là plutôt qu'ailleurs, même si elle ou il est en train de parler, j'apprends la scène comme le cadreur. Par contre cela fait beaucoup plus de travail de trier.

Dans mon travail personnel, j'ai une vraie passion pour la lumière, travailler avec Amathieu, c'est pas la même lumière que Abogas. Ce n'est pas l'un contre l'autre. J'ai une vraie passion pour la calibration, pour le rendu. On est entrain de vendre un film, si je fais la même image pour tous les films, après dans la presse on va se retrouver avec la même image pour tous les films. Nos images c'est la première chose qu'on voit sur les films avant même les teasers et les bandes annonces. C'est ça qui doit donner envie au spectateur, c'est pour ça qu'on fait un travail commercial. On fait de la promotion.

Dans les anciens temps, quand on était en argentique, le photographe de plateau, rendait ses pellicules en même temps que les rushes, le photographe de plateau avait une enveloppe « Labo », on payait la postproduction. Et puis le travail de calibration était plus simple ou plus basique, l'utilisation de la même pellicule et du même bain, maintenant en numérique on se réfère à l'étalonnage du film pour la calibration du jeu définitif.

Par exemple on a les sorties du Canon 5 Mark III en brut et les sorties caméra brutes, puis on fait la postproduction des sorties pour avoir les mêmes rendus. Pour ce qui est du rendu caméra, au départ il y a le travail du chef opérateur au tournage et l'œuvre finale, entre les deux il va y avoir plusieurs intermédiaires (réalisation, production, chaînes de postproduction, etc.) Cela fait beaucoup de choses à prendre en compte.

Mon travail en général se compose de la partie prises de vue, puis le tri, la calibration et la retouche beauté, qui peut se faire avec une copie du film sortie de l'étalonnage ou d'une projection test ou qu'avec des indications.

L'évolution du cinéma et de la photographie de plateau.

Je pense qu'il faut remettre en place une carte professionnelle. Je pense vraiment qu'il y eu une période dorée pour le cinéma, les photographes travaillaient sur la durée et ils étaient bien payés. Au jour d'aujourd'hui tu ne peux pas t'acheter un appartement quand tu es photographe de plateau. Il n'y a plus cette transmission, cette expérience qu'on avait en argentique.

Entretien Jean-Claude Moireau, photographe de plateau (Montreuil, 13 janvier 2014)

Qu'est-ce que la photographie de plateau pour vous?

Je crois au départ c'était pour moi, et je me suis aperçu que c'était ça aussi pour plusieurs personnes, c'est ce qui suscite le désir de voir un film, ce qui fait rêver avant le visionnement mais aussi après je pense aussi. Revoir les photos de tels tournages films, tels comédiens, comédiennes, c'est cette dimension-là. Mais cela a changé. Quand j'étais enfant, les photos c'était très important, c'était exposé dans le hall des cinémas, dans les magazines, même s'il y en a toujours aujourd'hui je pense que c'est passé au second plan. Il y a maintenant tellement d'autres supports publicitaires, des visuels animés, les productions ont mm cru pouvoir s'en passer. Il y a un nombre assez conséquent de film qui ont même une bonne exposition, ils n'ont pas de photographie de plateau, ils n'ont que 2 photogrammes qui se battent en duels et on voit toujours les mêmes. Je trouve que c'est dommage.

Je me suis rendu compte par expérience, l'une des utilisations de nos photographies de plateau, même si je préfère l'appellation photo de films comme la plus part de mes collègues, car on peut avoir des plateaux de danse, de théâtre, c'est complètement différent mais les contacts, les réseaux ne sont absolument pas les mêmes. Pour en revenir à l'une des utilisations, ce qui m'a toujours intrigué sont les dossiers de vente pour les films à l'étranger. Pour avoir voyagé en Europe, avoir vu des photos de films sur lesquels j'ai travaillé, elles ne sont pas du tout les mêmes, même pour l'affiche, même dans la presse. C'est carrément des choix particuliers, il y a des sensibilités différentes, je trouve cela assez intéressant. Parce que les films voyagent différemment aujourd'hui. Grâce à Internet, on peut voir tellement chose auxquelles on n'avait pas accès.

Votre parcours pour devenir photographe de plateau.

Je ne me suis jamais dit à 20 ou 25 ans, je veux faire des photos sur des films. En fait j'ai fait des études de géographies qui incluait la photographie. La photographie de paysage.

Je me dis souvent que je suis passé de la photographie de paysage à la photographie de visage.

Il y avait quand même la passion pour le cinéma, qui remonte à l'enfance. J'ai eu la chance de grandir à une époque où le cinéma était très important. On nous a initié au cinéma, certains enseignants étaient aussi critiques de cinéma. Ils m'ont fait découvrir des œuvres majeures du cinéma. Donc cela laisse des traces. A la suite, il y a eu un tas de festivals, j'ai même tenu un ciné-club lorsque j'étais à la fac. J'ai beaucoup fréquenté de festivals, je suis allé à Cannes lorsque j'avais 20 ans, j'y suis allé souvent. J'y allé pour voir des films et pour voir les gens. A l'époque j'étais étudiant, je n'avais pas besoin de carte comme maintenant. Je pouvais voir absolument tout, il y avait beaucoup moins de monde. Aujourd'hui cela a changé d'échelle, ça a décuplé.

Le chemin s'est marqué de nombreux festivals comme Digne les bains, Valence, il a fallu attendre. J'ai décidé de changer de vie, vers 30 ans, je suis monté à Paris. Quand je suis arrivé, c'était le désir de cinéma, de participer à des films, mais comme je n'avais pas fait d'école. J'ai eu un désir qui devait être latent, travailler sur un film cela ne doit pas être évident. J'ai donc décidé d'écrire, je vais écrire un livre sur une nos grande actrice, Jeanne Moreau. Dans les 6 mois, qui ont suivi j'ai pu la rencontrer. Cela m'a occupé quelques années, 3, 4 ans. J'avais dit à Jeanne Moreau mon désir de cinéma, et mon idée de faire de la photo sur des films. Elle m'a offert un équipement Pentax, avec lequel j'ai commencé.

Mais c'est la rencontre avec François Ozon qui m'a propulsé. J'avais fait déjà mes débuts sur des courts-métrages réalisés par des amis. Et cela m'avait bien plu. Après j'avais travaillé sur un programme de courts métrages qui s'appelait *L'amour est à réinventer* qui avait bien marché. Il y avait plusieurs personnes qui réalisaient ces films, notamment Jean-Claude Guigais. Je l'avais déjà rencontré dans plusieurs festivals, et on était devenu amis. Il préparait un long, il m'avait dit que je serais photographe sur son film. Mais le film ne s'est pas fait. Quelques mois plus tard, il m'a appelé et il me dit j'ai rencontré François Ozon. Il cherche un photographe pour son premier film, il te contactera. Puis François Ozon est venu chez moi, je lui ai montré quelques photos, puis il m'a dit qu'il voulait que je photographie son film *Sitcom*. Et après la machine était lancé.

C'est aussi la force du désir, je pense, qui a fait avancer la situation.

Est-ce que vous pouvez me chiffrer le nombre de film sur lesquelles vous travaillez par an ?

Ça dépend, cela m'est arrivé d'en faire 5 par an. Et puis il y a les tournages où je suis présent pendant toute la durée et maintenant c'est plus 15 jours ou 3 semaines, et d'autres que 3 jours. C'est très irrégulier. La moyenne je dirais, de 2 à 3 semaines au total sur un film et 3 à 4 films par an. Mais cela dépend des années, on ne sait jamais.

C'est un métier où on ne sait pas quand on va travailler. On nous appelle au dernier moment pour un tournage même parfois quand il a déjà commencé.

Est-ce que cela vous dérange de ne pas être présent durant tout le tournage?

J'ai eu la chance à mes débuts en travaillant avec François Ozon et avec sa société de production de travailler tous les jours. Cela permet de faire parti de l'équipe, il ne manque pas d'images, tout est couvert. Mais il y a aussi le passage au numérique, aujourd'hui je ne regrette pas de ne pas travailler durant tout le tournage. Il faut presque multiplier le temps de travail par deux avec la postproduction et l'archivage. Mais cela dépend des films et des réalisateurs.

Je trouve qu'entre 15 20 jours de présence, c'est bien. Mais si je travaille sur un film où il y avait 2 comédiens, et des décors uniquement en studio, 5 jours c'est suffisant. Un tournage cela a lieu qu'une fois, je trouve ça dommage qu'on ne soit pas tout le temps là.

L'arrivée du numérique

Du temps de l'argentique, j'en faisais très peu de photographies de tournage, le numérique m'a permis ça. Comme j'ai le blimp toujours installé, je fais des photographies du metteur en scène qui dirige les acteurs, mais aussi de certains décors pour supports contractuels.

Est-ce que vous démarchez pour trouver de nouveaux projets ?

Non, je ne fais pas, mais peut-être que cela va changer.

Intermittents ou photographe indépendant ?

J'ai toujours été intermittent du spectacle. Il y a des périodes où je perds mon statut. Je vais continuer comme ça.

Donnez-vous toutes vos images à la production ?

Oui, je leur donne un disque-dur avec les images en JPEG. Avant je leur donnais les négatifs, avec les tirages de lecture.

Le photogramme peut-il remplacer la photographie de plateau ?

C'est vrai qu'aujourd'hui la question se pose avec les nouvelles caméras numériques. C'est pour ça qu'il ne faut pas se contenter de faire une copie, une réplique d'un plan, Il faut aller plus loin. Cela m'est déjà arrivé qu'on utilise un photogramme sur un film où je travaillais, parce que je n'étais pas présent ce jour-là. Et aussi beaucoup de productions pensent que nous ne sommes pas essentiels et utiles au film.

Association

Faire connaître la photographie de plateau. Il y a une méconnaissance, sur cette profession et sur son utilité, et parfois même dans le milieu du cinéma. La ligne directrice est de faire connaître, montrer notre travail, nous rencontrer et donner une plus-value au métier de photographe de plateau.

Entretien Arnaud Borrel, photographe de plateau (Saint-Ouen, 14 janvier 2014)

Est-ce que vous êtes présent durant tout le tournage ?

Avant on faisait les films en entiers maintenant on les fait en pointillés. Au lieu de s'imprégner, on vient en intermittence, ce n'est pas le même travail.

C'est problématique, on n'est plus dans l'histoire, on ne fait plus vraiment parti de l'équipe, il faut à chaque reprendre ses marques avec l'équipe. Très peu de film, n'est présent sur tout le tournage. En moyenne je suis 25 jours sur 50.

Pourquoi, les raisons ? Economie des producteurs ?

Il n'y a pas de vraies réflexions, le coût rentre un peu, mais cela reste dérisoire. Le problème, il vient d'ailleurs. Aujourd'hui les producteurs gagnent leurs vies avant le premier jour de tournage, plus les fraies pour faire tourner l'agence. Alors pourquoi dépenser des sous sur la promotion ? L'argent de la promotion, il sera dépensé par le distributeur et non par le producteur. En fait le photographe de plateau devrait être payé par les distributeurs, pense le producteur. Donc ils font une petite économie, dérisoire et au final ils ne sont pas contents à la sortie car ils leur manquent des photos. C'est une catastrophe quand c'est eux qui choisissent les jours de présence, parce qu'ils ne savent, ils choisissent les décors, et non les acteurs. On peut toujours conseillé un jour au lieu d'un autre. Ce n'est pas facile de choisir les jours.

Du coup le résultat c'est que l'on prend plusieurs films en même temps,

Quand on était là tous les jours, on pouvait se prendre une journée pour s'occuper du tournage, du metteur en scène, donc au final c'est une chose que l'on fait moins.

Quand est arrivé ce changement ?

Je dirais environ deux ans.

Quel nombre de tournage faut-il pour que ce soit viable ?

Avant on pouvait faire 3 films, tous les jours présents, maintenant il faut en faire six, et il faut les trouver. Ça m'est arrivé d'enchaîner un tournage nuit sur Paris et un tournage jour sur Bruxelles et au final on ne peut pas être bon.

Votre parcours ? Comment vous avez devenu photographe de plateau ?

J'ai commencé en tant que photographe reporter. Je travaillais chez Gamma, un jour ils m'ont dit qu'ils allaient montrer mon book à un producteur de film qui cherchait un photographe. J'ai fait ce film et je me suis dit que cela me plaisait de travailler pour le cinéma. Le jour où j'en ai eu marre des conflits, j'ai bifurqué vers le cinéma. C'était une époque où c'était plus simple de changer. J'ai quitté Gamma, une semaine plus tard je travaillais pour le magazine Première.

Est-ce que vous arrivez à travailler sans faire du démarchage ?

Non, cela fait longtemps que je suis là, j'ai fait 60 films donc ça joue. Et puis c'est une histoire de famille, par exemple je n'ai jamais travaillé pour Pathé. J'ai fait par exemple 20 films avec le même producteur. Les acteurs aussi un peu nous contacte, les metteurs en scène très peu par contre. Le vrai client cela reste le producteur. Celui qui paie et celui pour qui on travaille.

Comme vous êtes moins présent sur les tournages, est ce que cela a changé vos relations avec l'équipe de tournage ?

Cela n'a pas changé.

Vous avez commencé à travailler en argentique, est ce que l'arrivée du numérique à modifier vos pratiques ?

Cela a changé deux ou trois choses. On fait dix fois plus d'images, on travaille bien dans les basses lumières. Cela ne nous tire pas vers le haut. Je pense qu'il y a une perte de qualité, il y a moins de réflexions. Avec l'arrivée du numérique, beaucoup de personnes se sont dit que la photographie était facile et que n'importe qui pouvait en faire. Il y a plein de gens qui se sont lancés. Un des exemples le plus flagrant, c'est l'autofocus. Beaucoup de photographes ne savent pas faire le point. Les photos ne sont presque plus décadrées, je trouve ça ennuyeux en termes de cadre.

Avant en argentique, on ne travaillait pas avec l'autofocus, et pourtant les photographies étaient nettes.

Est-ce que vous utilisez un blimp ?

C'est indispensable ! C'est un blimp de marque Jacobson, je pense que c'est la seule marque qui fasse des bons Blimp.

Avec l'utilisation du Blimp, vous refaites quand même des prises de fin ?

Oui cela m'arrive et j'en demande une systématiquement par jour même si je n'en ai parfois pas besoin.

Les acteurs, il faut leurs montrer les photos. Les acteurs ont un droit de regard sur les photos et c'est bien que cela vienne de toi que de la production. Ca instaure une relation de confiance.

Comment se passe votre arrivée sur le tournage ?

Dans un premier cas soit on te présente, c'est souvent le premier assistant qui te présente aux acteurs ; ou sinon c'est toi de ta propre initiative qui va te présenter. Dans les films américains, par contre c'est l'attaché de presse qui te présente et non l'assistant réalisateur.

Qu'est-ce que la photographie de plateau pour vous?

Cela sert à nourrir mes enfants.

En théorie, c'est la photo qui donnait envie d'aller le voir le film. A l'époque, on faisait notre choix sur les photos dans les vitrines de cinéma. Dans la presse également on voyait des images. Aujourd'hui quand on parle d'un film, et on ne voit que 5 malheureuses photos, cela ne donne pas envie. Et puis on fait moins de films bien, donc des moins bonnes images.

Patrimoine culturel avec le numérique, on est voué à perdre une partie de notre patrimoine cinématographique.

Avant on avait une trace physique, les négatifs sont là. Par exemple, j'ai tous mes négatifs même s'il ne m'appartienne pas tous, je les ai en ma possession.

Je ne sais pas, je garde tous mes fichiers numériques.

Est-ce que vous avez envie de les donner à la Cinémathèque ?

Non, je ne pense pas. Je ne préfère pas de me concentrer sur la photographie de demain.

Comment imaginez-vous l'évolution de la profession ?

On est dans un virage, dans un tournant. Au début j'ai cru qu'on allait revenir à un photographe, un film, durant tout le tournage. A chaque fois que l'on fait un film, les distributeurs hurlent qu'il n'y a pas assez de photographies. Mais je fais des films avec UGC par exemple qui est producteur et distributeur. Je ne viens pas quand même tous les jours. Ils ont un double langage.

L'évolution de la photographie de plateau ?

On aura toujours besoin de photo pour les affiches, pour les DVD, dans la presse.

Les photogrammes ?

Ce sont des images de floues, donc de mauvaise qualité. Pour moi ce n'est qu'une image floue. De plus, le cadre cinéma, ce n'est pas un cadre photo. Et le photogramme n'a pas été pensé pour faire les photographies de plateau.

L'association PFA,

Je ne fais pas partie de l'association.

Les photographies de tournage ?

Les metteurs en scène moins connus qu'avant. Ils sont moins médiatiques. Par exemple, si tu photographies Roman Polanski entrain de diriger les acteurs, l'image sera utilisée dans la presse à coup sûr.

Entretien avec Jérôme Prébois, photographe de plateau (Vitry/Seine, le 30 janvier 2014)

C'est une illusion de ressembler à l'image du film. Le problème des chefs opérateurs, ils veulent des photographies comme le film, ils pensent que l'on va dénaturer leurs images. Mais il n'y a pas de problème avec les réalisateurs. Le but principal pour un film c'est de donner envie d'acheter le film ou d'aller le voir, c'est pour cela qu'il garde l'esprit du film. Notre action principale est de vendre le film. Cela peut paraître prétentieux. Il y a une certaine satisfaction à ce que notre image fasse référence. Montrer les photos avant l'étalonnage, certains réalisateurs choisissent une photographie comme direction pour l'image du film.

Est-ce que vous considérez vos photographies comme des objets purement commerciales?

Oui, c'est commercial. Mais il y a aussi un aspect journalistique, une fonction reportage en ce qui concerne les photos de tournage.

Êtes-vous présent durant tout le tournage?

Non, à mon grand regret. Maintenant c'est que des jours. Mais cela dépend des films, en général je suis présent qu'une dizaine de jours. Derrière cela, il y a la volonté des producteurs de faire des économies, pour moi c'est de l'économie de bout de chandelle.

L'arrivée du numérique a-t-elle changé la photographie de plateau?

Oui mais il n'y a pas que ça. Cela a beaucoup changé depuis 20 ans et pourquoi? Maintenant n'importe qui fait des photographies de plateau mais il y a aussi que la publicité autour des films se fait de plus en plus sur des images animées et moins sur des images fixes.

Dans les années 80, il y a eu l'arrivée de Canal+, il y a eu plus d'argent pour le cinéma, cela a généré de nouveaux producteurs dont l'intérêt n'était que financier. A cause de cette génération, la plupart des producteurs ne se soucie plus des photographies de plateau. Ils sont peu à avoir un vrai regard pour les photographies de plateau. Les seuls qui ont encore de l'intérêt pour les photographies de plateau se sont les distributeurs. Par exemple les distributeurs de groupe M6 envoient eux-mêmes des photographes de plateau sur les films.

Est-ce que vous faites parti de l'association PFA? Pouvez-vous me parler de l'association PFA?

Oui, je fais parti de l'association. On est là pour avoir un peu plus de poids. Mais on a fait l'association trop tard à mon avis. Car on n'était pas présent pour la nouvelle convention collective qui s'est fait l'année dernière. On aurait pu peut-être négocier de nouvelles clauses sur les contrats.

Comment êtes-vous arrivé à la photographie de plateau?

Je travaillais en Agence pour plusieurs magazines. Je suis allé faire des photographies sur un film, puis sur un second cela m'a plu, j'ai décidé de changer de voie pour travailler en tant que photographe de plateau.

Le numérique, m'a apporté plus de liberté. Par exemple sur le choix des photographies, je peux faire une sélection avant d'envoyer les images à la production.

Je retouche tout, toutes mes photographies passent par Photoshop. Le problème c'est qu'on n'est pas payé pour ça. Maintenant j'y arrive un peu. Pour une journée de prise de vue, je me fais payer une demi-journée de postproduction.

Les photographies de plateau, sont une part distribuée gratuitement à la presse. C'est la production et la distribution qui font le choix des images. Mais le problème, c'est qu'ils ne connaissent rien à la presse. Elles ne sont pas utilisables la plus part du temps. Par exemple, ils livrent très peu d'image en format vertical, pour une ou une pleine page dans un magazine, il faut une image verticale.

Entretien avec Roger Arpajou, photographe de plateau (Paris, le 14 février 2014)

Quel a été votre parcours pour devenir photographe de plateau ?

Après une école de photo j'ai commencé par du reportage en indépendant puis chez SipaPress. Un jour je suis arrivé sur un long métrage de Bertrand Tavernier pour ne plus jamais quitter les plateaux de cinéma

En quelques mots, est-ce que vous pourriez définir votre métier ?

Je dois fournir à la production les images qui vont servir à la promotion du film au sens large (dossier de presse, vente à l'étranger, photos d'exploitation pour les cinémas, alimenter les magazines, le web, l'affiche) en donnant le plus d'entrées possible car au moment de la fabrication du film nous ne connaissons pas dans quelle direction se fera la promotion.

Pour vous qu'est le plus de la photographie de plateau ?

Le plus est de donner avec des images fixes l'esprit du film (l'émotion, la lumière, le mouvement).

Vous avez commencé à travailler en argentique, est-ce que vos techniques de travail ont-elles changées avec le numérique ?

Ma méthode de travail n'a pas changée, le numérique est un support comme un autre le but étant de capter une émotion un instant décisif. La seule différence pour moi mis à part le rendu photographique c'est de pouvoir essayer des choses sans avoir de contraintes économiques.

Avez-vous perçu un changement dans la photographie de plateau avec l'arrivée du numérique ?

Le photographe peut reprendre le contrôle de ses images.

Les photogrammes des caméras numériques comme la Red Epic par exemple, peuvent-ils remplacer la photographie de plateau ?

On peut imaginer que oui pour certaines productions qui veulent réaliser des économies. Mais sur le fond rien ne peut remplacer le travail du photographe qui va reconditionner la situation pour l'image fixe. La caméra argentique ou numérique dispose de 24 images/seconde et du mouvement pour raconter alors que le photographe doit faire la synthèse de la situation avec une image. Il y a aussi un obstacle technique car la camera étant au 1/50ème de seconde le sujet en mouvement est flou

Comment voyez-vous l'évolution de la photographie de plateau dans quelques années?

Seules les diminutions des budgets peuvent fragiliser les photographes de plateau. En effet ces derniers sont les premiers à faire les frais des restrictions.

Il y a-t-il un travail de préparation en amont du tournage ?

Oui avec la lecture du scénario afin de déterminer les directions à suivre ainsi que les moments forts. Il est parfois nécessaire de réaliser des photos qui seront utilisées dans les décors.

Comment se passe votre collaboration avec la production et le réalisateur ? Voyez-vous en amont les scènes essentielles à photographier ?

En général après la discussion de départ j'ai carte blanche sachant nous voyons au fur et à mesure les photos.

Êtes-vous présent durant tout le tournage ? Et si non, pensez-vous que c'est un inconvénient et que cela modifie votre travail ?

Sur les gros budgets le photographe est présent tous les jours et c'est ma vision des choses. Cela permet de se fondre dans l'équipe, de se faire oublier et d'obtenir ainsi de meilleures images. Et cela permet aussi de créer un climat de confiance avec les comédiens. Le fait de venir ponctuellement oblige à faire des impasses qui nuiront à la promotion du film.

Comment se passe la collaboration avec l'équipe pendant un film?

C'est la clef de la réussite et la discrétion est la première qualité. La connaissance du plateau est déterminante qui fait quoi, à quel moment on peut intervenir ou pas. La photo est une activité individualiste, sur un plateau c'est un travail d'équipe.

Vos techniques de prises de vues, comment procédez-vous pour réaliser vos photographies ?

En plus du matériel photographique classique il existe un blimp (caisson qui permet d'insonoriser le boîtier) qui permet de faire des photos pendant les prises et d'obtenir ainsi la bonne image.

Les photographies de plateau sont importantes pour la promotion du film, quand est-il des photographies de tournage ?

Il faut juste définir plateau et tournage. Si l'on considère que les photos de tournage sont les photos de la fabrication du film (équipe ambiances etc...) elles seront nécessaires pour les magazines, les dossiers de presse et pour la mémoire du tournage.

Entretien avec Jean Bréhat, producteur pour la société 3B Productions. (Paris, le 24 février 2014)

Pour vous, qu'est ce qu'apportent les photographies de plateau à un film ?

La photo de plateau c'est très important, c'est le seul moyen de communication. Tout le monde s'accroche au photo, un film fonctionne grâce à ses photos. Par exemple, un film comme *Frances A*, l'affiche est superbe et donne envie d'aller voir le film. La photo est géniale.

La photo c'est fondamentale. Le réalisateur comprend très vite la nécessité d'avoir un photographe. C'est une question de bon sens, si tu veux faire la promotion de ton film il te faut des images. Sur le plateau, parfois c'est compliqué avec le temps, mais je pousse à prendre deux minutes pour faire une photo.

Qu'attendez-vous d'un photographe de plateau ?

C'est le seul et unique moyen d'avoir l'image qui peut faire la différence, qui peut faire l'affiche, la bonne image. Ce que l'on cherche c'est son œil, son interprétation de la scène, c'est de comprendre le scénario, de s'adapter aux acteurs et d'obtenir d'eux parfois des photos qui en sont dehors du contexte mais qui vont servir. Elles ne sont pas dans le film mais dont il a l'idée, qu'ils fabriquent, qui parfois deviennent l'affiche.

C'est une personnalité complexe le photographe de plateau, il nous faut quelqu'un qui soit discret, se faire oublier sur le plateau et être tout le temps là, toujours prêt à faire des photos sans gêner le travail des autres techniciens. Je préfère un photographe avec un bon œil qui a un Instamatic Kodak qu'une personne qui a du matériel superbe et qui n'a pas de regard. La qualité du photographe de plateau c'est d'avoir le regard, le bon cadre...

Vous êtes-vous déjà passé des services d'un photographe de plateau ou bien, pensez-vous qu'il soit envisageable de se passer de ce service ?

Quand on a fait notre premier long métrage, on n'avait pas de photographe de plateau car c'était trop cher. On n'avait pas de budget donc on réduisait tout. Mais on a eu la chance d'avoir un sinistre sur le plateau, il a fallu retourner 15 jours et pendant ces deux ou trois mois on a commencé à

comprendre que nous n'avions pas de photos. Donc on ne pouvait communiquer sur rien, sauf tirer des photogrammes à l'époque c'était du 35 mm, des photogrammes pourris de mauvaises qualité à partir du négatif et forcément pas en situation et pas forcément à l'avantage des comédiens, etc. On s'est rendu compte que sans photo, vous n'avez pas de film, vous pouvez ni communiquer, vous ne pouvez pas montrer de photos aux journalistes, ni aux distributeurs, donc vous êtes morts. Donc on a eu cette chance, c'est là qu'on a convoqué un photographe de plateau Roger Arpajou, qui le même depuis. Il est venu 15 jours, il nous a sorti l'affiche et toutes les photos nécessaires. C'était une très grande leçon pour nous, pas de film sans photographe de plateau. C'est impensable.

Le film suivant, on était un peu fauché, donc sur 6,7 semaines de tournages, on a pris un photographe de plateau deux semaines puis les scènes qu'on pensait formidables au final ne le sont pas, les scènes que l'on ne pensait pas formidables le sont, la photo qui nous semblait être celle de l'affiche pas du tout, etc. En réalité, vous êtes soumis aux aléas du tournage et donc vous vous retrouvez systématiquement devant un mauvais choix. A partir du troisième du film, on a décidé d'avoir un photographe durant tout le tournage du film.

Comment se passe la relation professionnelle avec le photographe de plateau ?

On a établi une discipline de travail au fur et à mesure des années, de plus en plus strict, surtout avec le passage au numériques. Maintenant c'est des journées à 400, 500 photos. Je ne veux voir que 20 photos par jour. Au photographe de plateau de faire le tri en amont. S'il est là, c'est qu'il a un œil différent de la caméra, que le chef op, que le cadreur. La Loi est simple, 20 photos par jour, pas plus, pas moins. Et déjà avec cela, on a beaucoup de photos. Et au final, il nous en faut une dizaine à l'arrivée.

Ces photos on les conserve très précieusement, on conserve l'intégralité sur un disque dur et on prend des 400 photos qui sont le choix du photographe de plateau et on les soumet au réalisateur et aux distributeurs pour faire un choix restreint de 50. Une fois qu'on a les 50 photos, on élimine des photos par rapport aux acteurs. Puis le distributeur et l'attaché de presse choisissent les dix photos qu'on va mettre sur internet, voire même partout pour représenter le film.

Utilisez-vous plus les photogrammes comme support promotionnel qu'auparavant ? Si oui/non, qu'en pensez-vous ?

Faire des tirages depuis un négatif ou même depuis un disque dur, la qualité est mauvaise, ce n'est pas le bon cadrage, en tout cas cela ne marche pas. C'est très largement inférieur en qualité. Avec un photographe de plateau, ce que l'on cherche c'est son interprétation de la scène, comprendre le scénario, s'adapter aux acteurs, obtenir d'eux parfois des photos qui sont en dehors du contexte mais qui vont servir, qui ne sont pas dans le film et qui vont servir, des images dont il a l'idée, qu'il fabrique et qui donne l'image du film et qui sera beaucoup plus forte que toutes celles qu'on aurait pu faire.

Utilisez-vous souvent des photographies de plateau pour faire les affiches de vos films ?

La mode des affiches peintes des années 1930, 1940 a disparu. Ce sont aujourd'hui des montages photo, mais ceux sont clairement des photos de plateau qui font l'affiche. La tranche d'âge qui va au cinéma, c'est les 15-30 ans, et ce qui marche c'est la Bande annonce et l'affiche pour donner envie d'aller voir un film.

La problématique du droit d'auteur.

Position de patron, par exemple aux États-Unis, tous les droits sont au producteur dans la promotion du film. Il y a problème en France, soit ils sont techniciens, soit auteurs et parfois le plus dérangeant c'est qu'ils cherchent à être les deux. Au tarif syndicale, le matériel est compris ainsi que le labo. Ils sont salarié, ils ont le droit aux Assedic, donc ils sont intermittents. Et parfois, ils veulent qu'on leur paye les photos mais ils sont salariés. Si on doit faire un livre ou une exposition, c'est différent. On ne peut pas être salarié et auteur.

Le négatif, avant c'était plus complexe, c'est matériel et c'est nous producteurs qui les avons la plupart du temps. Aujourd'hui avec le numérique, on récupère les fichiers Raw et le photographe les conserve également. S'il veut faire un livre, les utiliser, il a le droit sauf pour les images que l'on a utilisé pour la promotion du film.

Est ce que vous utilisez les photographies de plateau pour la réalisation d'ouvrages ou d'exposition ?

Si le film a du succès oui. Nous avons fait des livres avec le film *Mesrine*, aussi le film *Indigènes* et également une exposition. Mais aussi parfois on les utilise dans des bonus DVD.

Entretien avec Bruno Perez, Chef de Projet Marketing Europacorp, (Saint Denis, le 26 février 2014)

Votre rôle en tant que chef de projet de projet marketing chez Europacorp ?

Je suis chargé de la promotion des films, je suis plus dans le département de la distribution chez Europacorp. L'une de mes premières actions est de positionner le film. Les critères pris en compte sont le genre du film, l'aspect commercial, définir les lignes stratégiques. Durant le tournage, je m'occupe aussi des visuels pour la communication autour du film comme le making-off et les photographies de plateau.

Travaillez-vous directement avec le photographe de plateau ?

Le plus possible oui, cela va dépendre des productions. Quand ceux sont des films produits par Europacorp, je travaille avec le photographe de plateau pendant le tournage.

Comment se passe cette collaboration ?

Nous définissons un plan de travail, avec les scènes importantes, qui nécessitent « obligatoirement » des prises de vue. Toutes les semaines, je reçois des images avec une présélection. Comme c'est le premier outil de communication autour du film, il me faut des visuels rapidement. Il faut aussi que cela passe par les agents des comédiens pour les photographies soient validées. Dans la plus part des cas, on envoie aussi vite certaines photographie à l'agence chargée de l'affiche.

Quels sont les enjeux des photographies de plateau ?

Les photographies de plateau sont souvent nos premiers visuels pour communiquer autour du film. Pour la première image qui sort pour un film, il faut positionner le film grâce à elle. Nous négocions souvent une exclusivité avec la presse. Il faut savoir à quel public on s'adresse, puis définir un message, « une promesse ». Il faut aussi cibler le support de ce public, quels magazines, journaux par exemple, là où le public consomment.

Les photographies sont des matériaux qui viennent illustrer, cela nous sert à positionner le film. Avec le synopsis et les photographies, on véhicule l'ambiance, l'idée du film. Les images servent à illustrer les propos, le casting, en gros elle définit les messages.

De combien avez-vous besoin de photographie d'un film pour en faire la publicité ?

Dans un premier temps une quinzaine d'images, au final on a besoin de 30 à 50 images.

Quelle est la durée de vie ces images ?

Je dirais de trois mois après la sortie d'un film.

Entretien avec Azura Flornoy-Gilot, responsable du département photographique de la BIFI (Paris, le 13 janvier 2014)

Quelle est la politique de la Cinémathèque française pour les non-film ?

Nous avons environ 500 000 photographies, que se soit à l'occasion ou pour les films, liées au repérages, documentation, essais lumières, costumes, liées aux personnalités, et liées aussi aux manifestations de la Cinémathèque. En tout, cela fait 60 000 dossiers, répartis sur 25 000 titres de films.

Il s'agit de l'acquisition, de la restauration et de la conservation des documents.

La politique d'acquisition, on récupère toujours des photographies, exemple du fond Nathalie Eno. Pour ce qui est de la restauration, comme nous sommes des opérateurs de l'État, financé à 85% par celui-ci, nous réalisons des appels d'offre. Nous travaillons avec des restaurateurs indépendants, souvent avec des contrats de 3 ans. Pour la diffusion, les images servent pour des expositions sur des films. Beaucoup de nos expositions utilisent des photographies de plateau. Notre rôle c'est de valoriser le cinéma au sens large du terme. Depuis la fusion en 2007, de la Cinémathèque et de la BIFI, on a encore plus d'archives et on expose encore plus de photographies lors de manifestations. Il y a également l'Iconothèque, qui fait un travail considérable pour la diffusion des images. Elle reçoit le public, fournit des images, réalise des reproductions, etc. La politique c'est une ouverture au plus grand nombre, rendre le patrimoine vivant, mais pas au détriment de l'œuvre.

Pouvez-vous me parler des débuts de la photographie de plateau ?

Il était souvent de vigueur que ce soit l'opérateur caméra qui réalisait en plus les photographies de plateau mais il arrivait que ce soit aussi un technicien en charge de ce poste uniquement. Le manque d'information sur cette époque fait que nous ne pouvons avoir aucune certitude sur ce sujet à l'heure d'aujourd'hui.

Les premiers fonds, par exemple Pathé et les films de la Triangles, nous avons des archives papier tels que les contrats, les génériques ; ces archives ne portent aucune mention sur les photographes de plateau.

Georges Méliès est un des premiers à être crédité en tant que photographe de plateau dans votre base de données, était-il réellement photographe de ces films ?

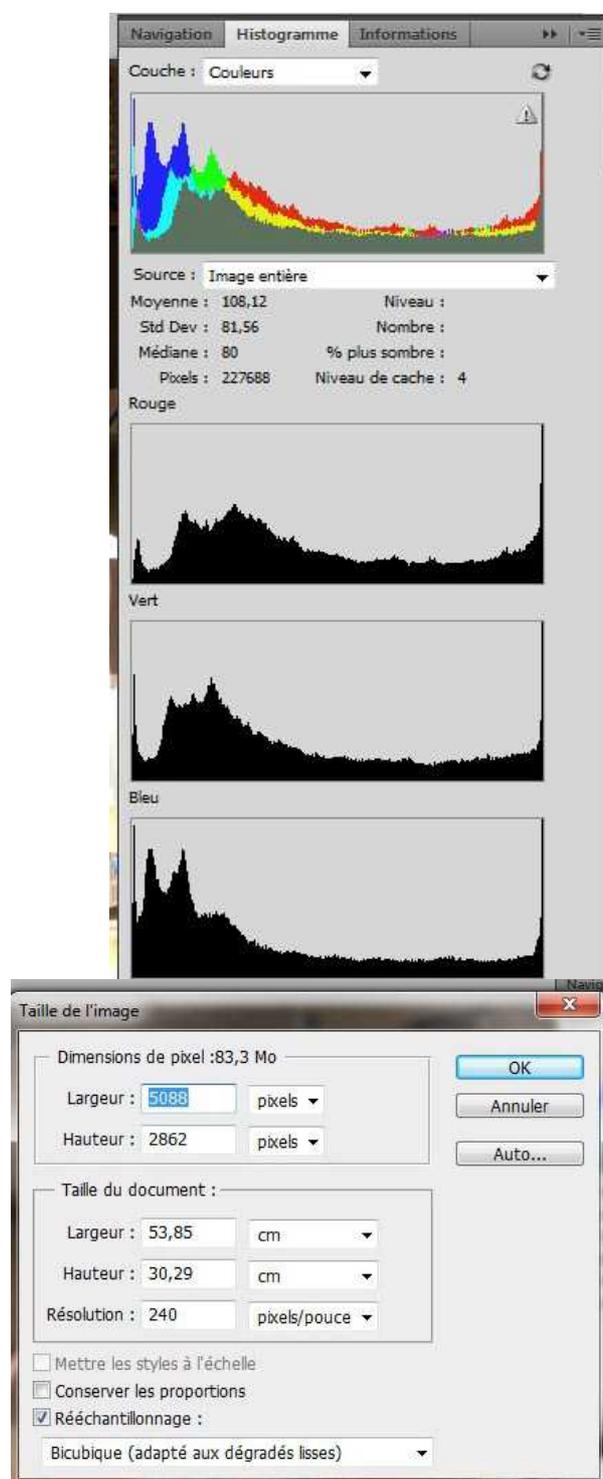
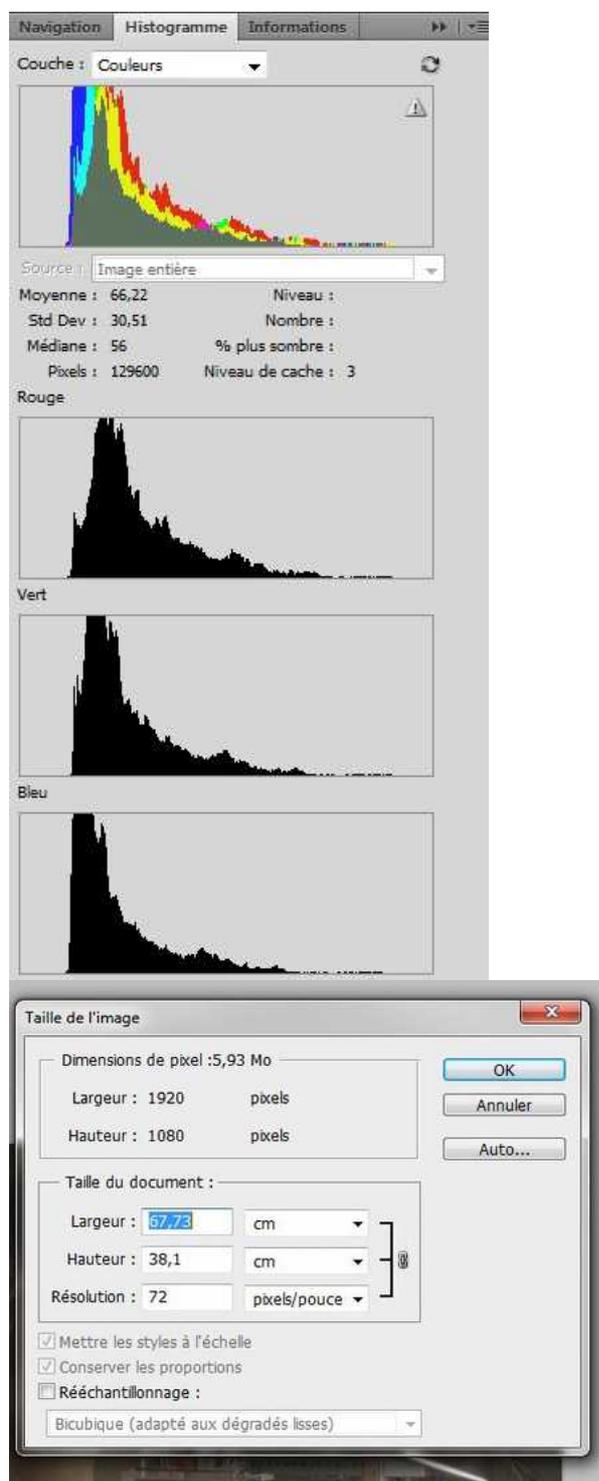
Nous n'avons aucune certitude à ce sujet, il est très probable que pour certaines images se soit lui qui les ai faites. Sur ses premiers films, Georges Méliès était opérateur caméra, et donc il y a de fortes chances qu'il est réalisé des photographies de plateau en même temps.

Est-ce que l'on sait à quoi servait les premières photographies de plateau ?

Les débuts de la photographie de plateau sont très peu renseignés, nous ne pouvons qu'avancer des hypothèses. Une des hypothèses serait au sujet du financement, on prenait des photographies pour montrer des images du film et trouver des fonds. C'est vers les années 1920, que nous commençons à avoir plus de documents.

Comparatif Photogramme/Photographies de plateau Captures écrans, logiciel Photoshop (Adobe).

Les illustrations à gauche sont pour le photogramme et celles de droite pour la photographie.



Liste des photographes de plateau actuels.

Liste des photographes de plateau exerçant en 2013

Roger Arpajou
Benoit Barbier
Carole Betuel
Arnaud Borrel
Magali Braguard
Julien Cauvin
Éric Caro
Pascal Chantier
Etienne Chognard
Nathalie Eno
Georges Etienne
Jessica Forde
Thibault Grabherr
Rémy Grandroques
Emilie de la Hosseraye
Moune Jamet
David Koskas
Jean-Marie Leroy
Jean-Claude Lothar
Jean-Claude Moireau
Jérôme Prébois
Luc Roux
Christine Tamalet
Thierry Valletoux
Ricardo Vaz Palma

ANNE-DOMINIQUE TOUSSAINT
PRÉSENTE

Jacky

AU ROYAUME DES FILLES

UN FILM DE
RIAD SATTOUF

VINCENT LACOSTE
CHARLOTTE GAINSBORG
DIDIER BOURDON
ANÉMONE
VALÉRIE BONNETON
MICHEL HAZANAVICIUS
NOÉMIE LVOVSKY
LAURE MARSAC
WILLIAM LEBGHIL
ANTHONY SONIGO

LE 29 JANVIER 2014

Durée: 1h30

DISTRIBUTION
PATHE DISTRIBUTION
2, rue Lamennais
75008 Paris
Tél. : 01 71 72 30 00
www.pathefilms.com



Matériel téléchargeable sur www.pathefilms.com

PRESSE
GUERRAR AND CO
François Hassan Guerrar
Melody Benistant
guerrar.contact@gmail.com
57, rue du Faubourg Montmartre
75009 Paris
Tél. : 01 43 59 48 02



JACKY LE CENDRILLON

Jacky au royaume des filles s'inspire d'une histoire courte publiée en 2006 dans ma série de bande dessinée Pascal Brutal, et de Cendrillon.

La première fois que j'ai entendu ce conte, je devais avoir 6 ou 7 ans et j'habitais encore en Syrie.

Comme tous les enfants, je me suis demandé: mais pourquoi est-ce que Cendrillon ne se rebelle pas contre sa famille qui la maltraite?

Pourquoi est-ce que, quand elle finit par s'enfuir, elle cherche quand même à aller au bal comme tout le monde?

Pourquoi y-a-t-il plein de filles à la disposition d'un seul Prince Charmant?

Pourquoi le Prince préfère-t-il Cendrillon, soumise et malle, aux demi-sœurs, qui pourtant ont l'air vachement plus vives et avec de plus fortes personnalités?

Pourquoi Cendrillon pardonne à sa famille à la fin?

Pourquoi l'histoire se finit-elle par un mariage?

Quand je posais ces questions, on me répondait: mais c'est parce que c'est comme ça, c'est la vie.

Il existe 12 000 versions différentes du conte de Cendrillon dans le monde, c'est un des contes les plus célèbres de l'humanité.

J'ai donc eu envie de faire ma propre version de Cendrillon, mais en y transférant le pouvoir des hommes aux femmes, afin de voir ce qu'elle pouvait raconter sur le patriarcat et le conditionnement culturel des sexes.

LE POUVOIR DES FILLES

Quand j'étais ado, je n'étais pas ce qu'on peut appeler un mâle dominant (ou un Prince Charmant). Cela m'a donné une vision particulière des rapports sociaux humains, qui est plus celle du singe qui vit en fratrière du groupe et peut bien tout observer sans en faire partie...

Évidemment, les garçons qui avaient le plus de succès étaient les plus forts et les plus beaux, et les filles aux formes les plus marquées, étaient celles qui dominaient. On ne voyait pas vraiment de filles musclées et à l'aise dans leurs corps avec de petits mecs maigres. Quel étrange phénomène dirigeait tout cela? Pourquoi donc la force physique était l'apanage des garçons et pas des filles?

Certaines filles, très mal à l'aise dans leur corps, étaient pourtant bâties comme des montagnes mais semblaient molles et incapables de quoi que ce soit. Quel sortilège les retenait? Certains petits mecs maigrîlets, étaient de vrais fauves, alors qu'une de ces filles grandes et molles aurait pu les balayer d'une main si elle avait été élevée pour cela. Et pourquoi donc, dans les boîtes de nuit, voyait-on des nuées de garçons danser autour de la même jolie fille, semblant rejouer le balai des spermatozoïdes et de l'ovule? Cela semblait normal à tout le monde, mais était-ce vraiment normal?

La question que pose mon film n'est pas «Comment serait devenu le monde si les femmes avaient le pouvoir depuis 3000 ans?», mais plutôt «Comment nous apparaît notre monde à nous, si on intervertit les rôles?».

Dans mon film, ce sont les hommes qui sont les objets sexuels aux yeux des femmes. Michel Hazanavicius est un peu «la fille à poil du film».



J'ai également tenu à ce que les hommes soient plus sensibles et doux: ils ont le droit de laisser sortir leurs émotions, ils sont «fragiles». Jacky pleure souvent, c'est un grand romantique transporté par sa sensibilité.

J'ai voulu ainsi utiliser les «codes virils» des films: compétitions entre hommes, poursuites armées entre hommes, bagarres entre hommes, protection des femmes faibles et sensibles, happy end final et glorification du mariage conservateur... En inversant tout.

Jacky au royaume des filles est une comédie romantique qui questionne les apparences...

BLASPHEMERIE ET LA LANGUE

Les mots importants et autoritaires sont féminisés dans le monde de Bubunne. Par exemple «Blasphème» devient «Blasphémérie», et les mots dégradants et ridicules sont masculinisés: «Culotte» devient «Culotin»...

Il était important d'illustrer la domination sexuelle par le langage.

J'ai voulu également un alphabet spécifique, utilisé aussi bien sur les affiches dans le film, que dans l'écriture manuscrite des personnages. Comme l'alphabet gothique, qui fait peur, l'alphabet bubunne impose une uniformité, une violence et une ambiance. Fanette Mellier, la graphiste, a travaillé autour de l'aiguille, de la toile. C'était important pour la cohérence de cette société.

Lorsqu'Anémone prononce le mot «couillon», il fait sourire, mais il prend également un sens terrifiant dans cette société! Les femmes qui le prononcent s'accaparent avec fierté l'expression hautaine de leur domination.

Par exemple, une des pires insultes en français canadien est «gros chien sale». Je voulais jouer sur ce relativisme de perception du langage qui peut être très comique.

JACKY LE CONSERVATEUR

Je suis très intéressé par l'adolescence et la remise en question (ou pas) des valeurs traditionnelles et familiales par les jeunes générations. C'est passionnant de voir comment les systèmes conservateurs œuvrent pour empêcher ces remises en question.

C'est ce que vit Jacky dans cette société totalitaire. Les gens y rêvent tous de la même chose. Ils veulent tous vivre la même vie, en pensant que les quelques variantes de comportement qu'ils adoptent en font des êtres individuels. Jacky lui-même est un collaborateur candide du régime. Il a les mêmes rêves que les autres. Sa relation avec Julin, sa bonne fée qui peine à lui donner une autre vision du monde, ne lui sert à rien.

Mais dès que Jacky se retrouve éjecté du système, ces valeurs de rébellion sont les seules qui vont le sauver. Et l'amener à changer la société en entier.

La rébellion adolescente est la clé du changement et du progrès des sociétés humaines.

Surtout lorsqu'elle vient remettre en cause «les vérités parentales». Jacky en est l'illustration. La colonelle, qui se révolte contre sa mère, en est une autre. Rien ne devrait nous obliger à ne pas juger nos parents.

Mais comment faire quand nous vivons dans un mythe où le 4^e commandement est «Tu honores ton père et ta mère»? Comment faire si ce sont deux salauds?



LA RELIGION ET LES VOILÉRIES

Dans mon film, la voilerie n'est pas différente des robes. Elle sépare les sexes et uniformise.

L'Islam et le monde musulman font partie de ma vie et par là même, de mon imaginaire: j'ai grandi dans un village paysan sunnite, en Syrie dans les années 80 où la famille de mon père vivait de la même manière qu'au XVII^e, XVIII^e, XIX^e siècle, avec quelques heures d'électricité par jour en plus. J'ai abordé ce sujet dans mon livre «ma circoncision», publié en 2004.

Toutes mes tantes et cousines étaient voilées; les femmes avaient moins de droits que les hommes, qui eux décidaient de toutes choses; et oui, la majorité d'entre elles étaient heureuses de cet état de fait et le défendaient avec ardeur.

Tout cela n'est pas spécifique au monde musulman! Il correspond à une organisation sociale et juridique des rapports humains que l'on trouve partout sur terre et qui s'appelle le patriarcat: l'autorité des hommes sur les femmes. C'est le sujet de mon film.

VINCENT LACOSTE

Vincent jouait un garçon moche dans «Les beaux gosses» et c'était son premier rôle. J'ai souhaité l'avoir dans ce second film et lui donner le rôle du plus beau parti du village. Après ce premier film ensemble, on est devenus copains et on se comprend sans avoir besoin de trop expliciter les choses.

Vincent a une sensibilité et un sens du timing comique que j'aime beaucoup. Il possède une singularité qui n'appartient qu'à lui. Et puis j'adore l'engueuler pour le faire pleurer.

MES ACTEURS CHÉRIS

Retrouver Vincent Lacoste, Anthony Sonigo, Noémie Lvovsky, ou encore William Lebghil qui avait commencé avec moi dans des films publicitaires, m'a semblé d'emblée une évidence. Je ne me suis même pas posé de questions: je voulais relaire des choses avec eux.

Pour le reste de la distribution, tout s'est passé assez simplement. J'ai pris Michel Hazanavicius dans le rôle de la «bonne fée» car je le trouve très beau, candide et protecteur.

Didier Bourdon, avec Les Inconnus, fait partie de mes idoles d'enfance. C'est un acteur exceptionnel et d'une immense sensibilité. J'étais fasciné par sa façon de décrire le monde à travers ses sketches. Il a contribué à l'envie que j'ai eue plus tard de décrire la société à travers le prisme de l'humour.

Quant à Charlotte Gainsbourg, elle est non seulement l'une des plus jolies filles du monde mais aussi quelqu'un qui appartient à une sorte de noblesse dans l'esprit des gens.

La première fois que je suis allé la rencontrer, elle m'a fait attendre cinq minutes devant sa porte, sans ouvrir, alors que j'entendais des bruits dans l'appartement. C'était parfait: elle allait faire une colonelle géniale!

Valérie Bonneton a une dualité très amusante: elle oscille toujours entre le rire et l'étrangeté. Elle est très belle mais aussi à quelque chose de menaçant. Elle était parfaite pour la chérie, cette femme flipante et souriante.

Quant à Anémone je l'adore depuis toujours, et j'ai toujours été touché par ses rôles de filles moches. Il y avait quelque chose de très cruel avec elle dans les films du Splendid, alors qu'elle était très jolie. Puis un jour j'ai eu une interview d'elle, ou elle disait regretter d'avoir fait des enfants. Elle était parfaite pour devenir ma dictatrice!



LA GÉORGIE ET LES DÉCORS RÉALISTES

Le choix de la Géorgie s'est imposé par la nécessité d'avoir des décors réalistes: je voulais que tout soit le plus vrai possible. Ce pays possède de nombreux vestiges communistes, au milieu d'une nature très présente. Idéalement j'aurais aimé tourner en Corée du Nord!

Le palais de Gori, ville natale de Staline, a servi de décor au Palais de la grande bouilleuse. Le village de Tserovani, dans lequel ont été tournées les scènes du village du film, est un vrai village en grande banlieue de Tbilissi. Ce sont les habitants qui ont joué les figurants du village où habite Jacky. Ils s'intéressaient beaucoup aux thèmes abordés par le scénario et à l'histoire. Certaines femmes du village ont même porté pour la première fois de leur vie des pantalons dans mon film! Elles riaient et prenaient leur rôle très au sérieux, se moquaient de leurs maris d'un coup si soumis...

Pour les intérieurs, seuls les intérieurs maisons durent être tournés en studio. J'ai dessiné l'ensemble des décors, ainsi que les rajouts 3D, la petite bouilleuse, la grande bouilleuse...

LES COSTUMES DE SOUMIS

Au départ, j'avais imaginé que les hommes porteraient un casque avec une ampoule perpétuellement allumée sur la tête, mais cela a été impossible à concrétiser pour des raisons techniques.

Lorsque j'ai conçu l'idée de la voilerie des personnages, c'était dans le but de minimiser leur virilité. Les acteurs étaient plutôt impressionnés et les regarder a été un pur bonheur: le costume soumet l'homme qui le porte, modifie sa gestuelle en l'obligeant à se courber et le visage ressort tellement que cela modifie complètement sa personnalité!

L'AMOUR

Quand une société sépare hommes et femmes d'une façon aussi franche que dans JACKY..., elle affirme que la sexualité ne sert qu'à la conception. Ce qui mène évidemment tout le monde à une frustration sexuelle absolue! C'est ce qui arrive au personnage de Corine (la fille de l'épicière), qui fantasme sur un bout de mollet de Jacky, ou de Valérie Bonneton qui onse en l'agressant dans la forêt, ou encore à Jacky lui-même qui se masturbe en grand secret devant l'image de la colonelle. Les croyances et les superstitions sont des moyens d'imposer le pouvoir d'un sexe sur l'autre. Elles empêchent toute liberté de l'esprit, et surtout entravent la sexualité libre, ce cauchemar absolu des sociétés conservatrices.

Riad Sattouf

■

Vincent Lacoste



RIAD SATTOUF, DESPOTE ÉCLAIRÉ?

Après la sortie des *BEAUX GOSSES*, j'ai continué le lycée tout en tournant un peu à côté. J'avais très peur que tout s'arrête. Mes parents m'ont poussé à terminer mes études et Riad m'a fait du «chantage»: si je n'avais pas mon bac, il ne me prendrait pas pour le rôle de Jacky. Du coup, je l'ai eu!

Riad n'a pas changé son approche des acteurs depuis *LES BEAUX GOSSES*: il est ouvert aux suggestions, peut changer les dialogues du jour au lendemain, même s'il maîtrise parfaitement l'univers qu'il a créé. Jacky est un rôle complexe, plus éloigné de moi. Lors de la préparation, on a beaucoup discuté de la variété des émotions, notamment pour le début du film où Jacky est constamment battu et en pleurs.

Riad est toujours très exigeant envers moi et ne se prive pas de m'engueuler en plein tournage, quand il estime que mon travail est pourri. En général, je partage son avis et je sais qu'il faut que je me bouge! Ça ne fait pas de lui un despote: il est bienveillant et travaille à tirer le meilleur de moi-même.

Je le connais depuis mes 15 ans, on est devenus amis et on se voit souvent: la confiance est totale et j'aime être bien cadré. C'est grâce à Riad que je fais du cinéma, j'ai le sentiment de lui être redevable. C'est la personne dont le regard compte le plus: c'est à la fois rassurant et angoissant, parce que je ne veux pas le décevoir.

HOMMES / FEMMES, MODE D'EMPLOI

Je me suis vraiment attaché au personnage de Jacky: c'est encore un enfant, empreint de naïveté et convaincu que les gens ne peuvent pas le faire souffrir. C'était génial d'apprendre à insérer un mec sans aucune virilité, surtout lorsqu'on le découvre sous sa voilette. Aucun mec n'est gâté dans le film. Dans la vie, je ne suis pas un gars hyper viril mais j'ai une grosse voix qu'il fallait gommer. Le costume et les lourdes godasses vous aident aussi à trouver la posture du bon soumis!

Se retrouver dans un monde dominé par les femmes n'a rien d'un fantasme: une dictature, menée par les hommes ou par les femmes, n'a rien d'excitant. Ce qui arrive à Jacky est vraiment glauque!

Vis à vis des actrices, je ne suis pas du tout dans un rapport de séduction, même ludique. J'adore les femmes mais, sur un tournage, ce sont des collègues de travail. Noémie, par exemple, a un rapport très maternel et généreux avec ses partenaires. Si on commence à se laisser aller à la séduction, c'est trop gênant, on ne s'en sort plus! A travers ce film, Riad parle de la liberté totale d'aimer, débarrassée des contraintes sociales, des «réflexes» hérités de l'Histoire. J'adhère profondément à cette idée, à l'instar de Jacky qui n'a qu'un but: séduire la colonelle dont il est follement amoureux alors que les obstacles semblent insurmontables. Riad célèbre l'amour dans tous ses possibles, ce qui est touchant et gonflé.

6

Didier Bourdon



RIAD SATTOUF, DESPOTE ÉCLAIRÉ?

Ça lui correspond bien! Sérieusement, il est vraiment «éclairé»: son visage est lumineux et, sur un plateau, il suit une ligne directrice précise. Riad est tout sauf un despote: c'est un garçon cool et exigeant. L'improvisation n'était pas la règle, contrairement aux BEAUX GOSSES qui était davantage une tranche de vie. Dans JACKY..., le scénario est complexe, avec un univers foisonnant et une infrastructure forcément plus lourde.

Je ne suis pas fêtu de bande-dessinée. De Riad, je ne connaissais donc que son premier film et les dessins qu'il publie dans la presse. Lors de notre rencontre, je me suis rendu compte qu'il se souvenait mieux que moi de tous les sketchs des "Inconnus"! C'est à la fois flatteur et déstabilisant pour quelqu'un de timide comme moi.

On s'est vraiment trouvés; c'était comme un coup de foudre réciproque qui perdure aujourd'hui. Je me suis immergé avec beaucoup de joie dans son film et sa réussite est le résultat d'un travail d'équipe. On se focalise souvent sur le réalisateur et ses comédiens, mais le rôle d'une productrice comme Anne-Dominique Tousseint et de tous les techniciens a été tout aussi crucial.

HOMMES / FEMMES, MODE D'EMPLOI

Le matriarcat est un cauchemar comparable au patriarcat! Cela me rappelle une phrase mémorable: «Le capitalisme, c'est l'exploitation de l'homme par l'homme. Le communisme, c'est le contraire». Jouer sur une certaine féminité, sans verser dans LA CAGE AUX FOLLES, était jouissif: les mâles du film sont soumis, ils ont le droit de ricaner mais pas de rire etc... Les costumes sont d'une efficacité redoutable: on est courbé comme des petits vieux et la gestuelle est compliquée. J'ai beaucoup parlé des mains dans le film! Mon personnage a un côté «mamma» qui veille sur sa progéniture, contrôle les devoirs et s'émerveille sur l'aîné alors que c'est un abruti.

Quand on écrivait avec «Les Inconnus», on pensait toujours au plaisir du déguisement. Sur ce film, la voilerie a une fonction différente: elle doit être crédible et on doit la porter le plus naturellement du monde. C'est un joli boulot d'acteur à accomplir. C'est une démarche qui me touche et qui fait écho au rôle de l'apparat qui me passionne dans la Révolution Française.

Me retrouver dans un pays dominé par les femmes, surtout lorsqu'elles font les mêmes conneries que les hommes, ça n'est pas mon truc! Riad défend la liberté totale d'aimer: là, c'est un thème qui me parle. Il est universel et plus que jamais d'actualité.

•



HARO SUR LES CONVENTIONS!

Lorsque l'on a débuté avec «Les Inconnus», on était des électrons libres et beaucoup de gens nous ont claqué la porte au nez! J'aime les gens qui osent. Encore faut-il en avoir le talent, ce qui est le cas de Riad. Il parle de tolérance avec humour et sans agressivité. Le rire met parfois mal à l'aise, parce qu'il est vecteur de sens. J'ai revu récemment LE BAL DES VAMPIRES de Polanski: on retrouve chez Riad cette capacité à instiller à l'intérieur d'une même scène un humour paisible et glaçant.

Je ne suis pas pessimiste quant au poids du «politiquement correct». Aujourd'hui, on parle beaucoup de l'islamisme parce que les gens en ont peur mais JACKY... n'est pas provocateur sur le sujet. Il questionne sur un ton signe-doux, avec tact et humanité, le totalitarisme et le monde d'aujourd'hui.

Sur des sujets brûlants comme le racisme et l'intolérance, il faut montrer les dents sans être revendicateur sinon on obtient l'effet inverse de celui escompté.

LA TROUPE DES SPLENDIDES

Lorsque l'on tourne un film avec «Les Inconnus», on procède de la même façon que Riad, en répétant avec tout le monde, y compris les plus petits rôles. C'est important non seulement pour la qualité du jeu mais aussi pour éviter qu'un comédien se sente à part. J'apprécie vraiment cette démarche de Riad et, sur le plateau, tout le monde a eu, même en quelques phrases, quelque chose à manger!

En amont, on a parfois improvisé avec les jeunes qui jouent mes enfants et Riad a fait le tri. Lors du tournage en Géorgie, il m'a aussi laissé carte blanche pour orchestrer la scène où Jacky retrouve sa famille. C'était la première fois que je découvrais ce pays et j'en garde un souvenir marquant: un décor de palais délirant, des lieux incroyables et des gens adorables, hospitaliers, malgré un

climat politique tendu.

Riad a réussi à instaurer un esprit de troupe autour de personnalités bien tranchées. Par exemple, Noémie est capable de faire 150 prises sans se lasser! Moi, je reste influencé par la formation classique du Conservatoire de Paris et l'expérience du café-théâtre, où l'on est davantage dans l'instinct, à l'affût de son partenaire. Entre nous deux, la dynamique a été facile à trouver: tout est dans l'écriture de Riad. C'est un couple étrange, Noémie est baroque, j'ai mes propres zones de folie: c'était parfait! Avec les jeunes acteurs, dont Vincent, j'ai passé beaucoup de temps à discuter, à rigoler: la connexion s'est opérée hors tournage mais les liens qu'on a tissés se ressentent à l'écran. Il suffit parfois d'un simple regard complice et bing, la scène fonctionne.

Travailler en troupe est un moteur formidable. Il faut juste se méfier du confort, du côté «cocon» que cela peut engendrer.

UNE COMÉDIE INCLASSABLE?

Dans l'humour de Riad, il y a une douceur parfois... féroce! Il nous racontait que dans sa famille, les rapports étaient de l'ordre de l'intime, de l'amour et de la cruauté. Le film est révélateur de tout ça. Jacky est un personnage qui, à l'instar de certains animaux, est capable d'oublier le mal que les gens lui ont fait. Il a beau être con comme un balai, on le trouve attachant! Tous les personnages en prennent pour leur grade et j'adore ça parce que l'on touche à la vraie vie.

J'admire aussi ce double jeu entre imaginaire débordé et réalisme. C'est un dosage subtil qui, en évitant le premier degré, touche le spectateur. Riad n'a pas choisi un tel sujet par hasard: il puise dans son passé, témoigne de sa personnalité, sort ses tripes. La pire des choses pour un film est de susciter la tiédeur ou la politesse. JACKY... ne laisse personne indifférent.

9

LISTE ARTISTIQUE

Jacky	Vincent LACOSTE
La colonelle	Charlotte GAINSBORG
Bruno	Didier BOURDON
La générale	Anémone
La chérie	Valérie BONNETON
Julin	Michel HAZANAVICIUS
Tata	Noémie LVOVSKY
La mère	Laure MARSAC
Vergio	William LEBGHIL
Juto	Anthony SONIGO
Corune	India HAIR
L'épicière	Béatrice DE STAËL
Franku	Fred NEIDHARDT
Zonia	Anamaria VARTOLOMEI
Mit Kronk	Riad SATTOUF
Bradi Vane	Valeria GOLINO
La présentatrice	Emmanuelle DEVOS

LISTE TECHNIQUE

Réalisateur	Riad SATTOUF
Productrice	Anne-Dominique TOUSSAINT
Coproducteurs	Romain LE GRAND Florian GENETET-MOREL Frédérique DUMAS
Scénario	Riad SATTOUF
Image	Josée DESHAIES
Montage	Virginie BRUANT
Musique originale	Riad SATTOUF
Costumes	Olivier LIGEN
Décor	Alain GUFFROY
Directeur de Production	Oury MILSHEIN
1 ^{er} Assistant Réalisateur	Alain CORNO
Son	Yves-Marie OMNES Valérie DELOOF
Mixage	Jean-Pierre LAFORCE
Maquillage	Silvia CARISSOLI
Coiffure	Pierre CHAVIALLE
Régisseur Générale	Henry LE TURC
Directeur de Post-Production	Christina CRASSARIS
Scripte	Magali FRATER
Casting	Juliette DENIS
Production	LES FILMS DES TOURNELLES
Coproduction	PATHE ORANGE STUDIO ALVY DISTRIBUTION FRANCE 2 CINEMA COFIMAGE 24 SOFICINEMA 9 LA BANQUE POSTALE IMAGE 6 CINEMAGE 7
En association avec	FRANCE TÉLÉVISIONS CANAL + CINE +
Avec la participation de	LA RÉGION ILE-DE-FRANCE
Avec le soutien de	

Détails des coûts de distribution des films d'initiative française, Source CNC

Détail des coûts de distribution des films d'initiative française (M€)

	2007	2008	2009	2010	2011	2012
frais de laboratoire						
<i>tirage de copies</i>	22,17	27,90	26,49	22,71	22,56	8,89
<i>contributions numériques</i>	-	-	-	-	-	12,52
<i>films annonces</i>	4,60	6,02	6,46	5,03	4,27	3,15
<i>transport de copies</i>	1,06	1,36	1,54	1,29	1,86	1,36
<i>stockage de copies</i>	0,89	1,04	0,74	0,72	1,16	0,68
<i>sous-titrage</i>	0,13	0,27	0,20	0,24	0,07	0,03
<i>doublage</i>	0,09	0,26	0,03	0,26	0,32	0,09
<i>autres frais d'édition</i>	4,20	0,03	0,04	0,11	0,03	0,16
achats d'espaces						
<i>affichage</i>	23,99	27,64	28,98	22,78	26,31	24,89
<i>cinéma</i>	6,53	8,67	8,78	8,57	10,04	9,90
<i>internet</i>	2,57	3,23	3,45	3,42	4,47	4,79
<i>presse</i>	5,90	7,04	6,38	5,57	5,10	5,52
<i>radio</i>	1,94	1,70	2,60	1,35	1,26	1,02
<i>télévision</i>	0,63	0,67	0,75	0,48	0,97	1,23
<i>autres achats d'espaces</i>	6,67	-	-	0,42	1,89	1,24
matériel publicitaire						
<i>création d'affiches</i>	2,20	2,60	2,83	2,69	2,62	2,31
<i>frais techniques affiches (impression...)</i>	2,98	4,91	4,00	2,51	2,42	2,41
<i>création film annonce</i>	-	-	-	0,13	0,62	0,70
<i>création site internet</i>	0,46	0,85	0,78	0,71	0,71	0,64
<i>photos exploitation</i>	0,35	0,20	0,08	0,04	0,09	0,22
<i>divers matériel publicitaire</i>	3,52	1,26	1,96	3,35	4,58	5,18
frais promotionnels						
<i>animations & réceptions</i>	4,16	5,88	5,13	3,29	3,71	3,22
<i>documentation</i>	0,37	0,60	0,59	0,46	0,28	0,27
<i>honoraires attaché de presse</i>	2,41	3,16	3,16	2,94	2,92	2,74
<i>impression dossiers de presse</i>	0,97	1,08	0,80	0,99	0,90	0,70
<i>invitations avant-première</i>	1,86	2,22	1,59	1,08	1,22	0,75
<i>invitations presse</i>	0,42	0,42	0,40	0,38	0,39	0,69
<i>location salles de projection</i>	0,68	1,03	0,76	0,85	0,87	0,90
<i>photos de presse</i>	0,17	0,45	0,16	0,13	0,08	0,06
<i>frais de tournée - déplacements</i>	-	-	-	0,92	3,72	4,02
<i>divers</i>	4,23	2,42	4,34	3,61	3,63	3,65
total	106,16	112,89	113,03	97,03	109,08	103,93

Source : CNC.

Convention collective nationale des techniciens de la production cinématographique du 30 avril 1950.

Titre Ier : Etendue d'application et durée.

Article 1

En vigueur non étendu

La convention règle les rapports entre :

- les entreprises de production de films désignées ci-après sous le nom de " Producteurs ", ayant leur siège social en France ;
- et tous les techniciens spécialistes et les membres du personnel de la production employés par lesdits établissements, quel que soit le lieu de la réalisation de la production.

Article 2

En vigueur non étendu

Cette convention est valable pour tous les films ou parties de films produits en France ou hors du territoire métropolitain par un producteur français, sauf en ce qu'elle peut avoir de contraire aux législations ou règlements du pays où le film est réalisé.

Elle sera également valable pour tous films ou parties de films produits en France pour tout producteur étranger ou tout producteur n'ayant pas son siège social en territoire métropolitain, que ce soit pour des films de langue française ou de langue étrangère.

Article 3

En vigueur non étendu

La présente convention restera en application pour une durée d'un an à dater du 1er mai 1950 et se poursuivra ensuite d'année en année par tacite reconduction, sauf dénonciation prévue par l'article 31 M du livre Ier, titre II, chapitre IV bis du code du travail, modifié et complété par les lois des 24 juin 1936, 23 décembre 1946 et 11 février 1950.

Cette dénonciation devra être obligatoirement faite par lettre recommandée trois mois avant son expiration. En cas de dénonciation par une des deux parties, la présente convention restera en application jusqu'à la conclusion d'un nouvel accord.

Article 4

En vigueur non étendu

La présente convention ne peut être en aucun cas la cause de modifications aux contrats individuels intervenus avant sa signature, sauf en ce que ces contrats peuvent avoir de contraire à la réglementation du travail contenue dans cette présente convention.

Dernière modification du texte le 29 mars 1973 - Document généré le 07 août 2013 - Copyright (C) 2007-2008 Legifrance

Titre II : Qualifications.

Cadres de production.

Article 5

En vigueur non étendu

Les techniciens du cadre de production sont :

- le réalisateur ;
- le directeur de production ;
- le directeur de la photographie ;
- l'architecte décorateur chef ;
- le chef monteur ;
- le chef opérateur du son.

Définitions des qualifications.

Article 6

Sont considérés comme techniciens de la production, pour l'application de la présente convention, les salariés définis ci-après :

Le réalisateur : collaborateur engagé par le producteur. Son activité commence généralement par une collaboration s'exerçant au moins sur le plan artistique et technique en vue de l'adap-

tation cinématographique d'un sujet, et continue par l'élaboration du découpage technique. Il aura la responsabilité des prises de vues et de son, du montage et de la sonorisation du film, cela conformément au découpage et au plan de travail établis d'un commun accord entre le producteur et lui-même.

Le directeur de production : délégué de producteur ou de la société de production, pour la préparation et l'exécution du film. Il assume la direction générale du travail.

L'administrateur de production : est chargé de toute la partie administrative du film ; en particulier, il doit établir le devis définitif et les prévisions de trésorerie, suivre l'application et l'exécution des contrats de toute nature, contrôler les dépenses de la production.

Le premier assistant réalisateur : seconde le réalisateur dans la préparation et la réalisation artistique du film. Dépend directement du réalisateur.

Le second assistant réalisateur : aide le premier assistant dans toutes ses fonctions.

La script-girl : auxiliaire du réalisateur et du directeur de production. Elle veille à la continuité du film et établit, pour tout ce qui concerne le travail exécuté sur le plateau, les rapports journaliers artistiques et administratifs.

Le directeur de la photographie : a la responsabilité de la technique photographique des vues et de la qualité artistique de la photographie du film, tant en studio qu'en extérieur :

a) Eclairage des décors ;

b) Cadrage et composition des images suivant les directives du réalisateur et conformément au découpage technique ;

c) Surveillance du développement et du tirage, y compris la copie standard de présentation.

L'opérateur adjoint ou cameraman a la responsabilité du cadrage de l'image et de l'harmonie des mouvements de l'appareil de prises de vues, suivant les directives du réalisateur, sous le contrôle du directeur de la photographie dont il est le collaborateur direct.

Le premier assistant opérateur adjoint a la responsabilité de la mise au point de l'objectif, en fonction des déplacements des acteurs et de l'appareil de prises de vues pour tous les plans du film. Il réceptionne les appareils de prises de vues et leurs accessoires avant le tournage et en surveille le bon fonctionnement pendant toute la durée du film. En extérieurs, tous les déplacements du matériel de prises de vues sont faits sous son contrôle et sa responsabilité.

Le deuxième assistant opérateur adjoint est responsable du bon chargement de la pellicule vierge dans les magasins ainsi que du chargement de la pellicule impressionnée et de son emballage pour l'expédition au laboratoire. Il procède au développement des bouts d'essai demandés par le directeur de la photographie. Il est responsable de la pellicule négative qui lui est confiée. A ce titre, il surveille en particulier les conditions de transport et de conservation de la pellicule en extérieurs.

L'agent technique de la production : spécialiste de la sensitométrie particulièrement affecté à une production, chargé de la liaison entre le chef opérateur, l'ingénieur du son et le laboratoire, contrôle les conditions de développement et de tirage des négatifs et positifs depuis le début du tournage jusqu'aux copies de la présentation.

Le photographe : exécute, en accord avec le réalisateur, le directeur de producteur et le directeur de la photographie, les photos du film, tant pour la production qu'en vue de l'exploitation. Il est le seul responsable de leurs qualités artistiques et techniques, et tient la comptabilité des négatifs et des épreuves tirées.

Le chef architecte décorateur de films : est chargé par le producteur, en accord avec le réalisateur, de l'exécution des décors, conformément au scénario, au plan de travail et au devis établi par lui avec la participation du producteur, du directeur de production et du réalisateur. L'exécution en est assurée sous sa responsabilité et avec l'aide des collaborateurs choisis par lui, en accord avec le producteur et avec celle des différents techniciens mis à sa disposition.

L'architecte décorateur adjoint : seconde l'architecte décorateur chef et s'occupe particulièrement, sous les directives de celui-ci, de la partie technique du décor. Il doit pouvoir le remplacer en cas d'absence temporaire, justifiée par les besoins de la production. Il s'occupe de la mise au point des plans d'exécution et de la construction des éléments dans les différents ateliers, sous la direction de l'architecte décorateur.

L'assistant décorateur : exécute les plans et détails nécessaires à la réalisation des décors sous la direction des architectes décorateurs.

L'ensemblier : est un assistant de l'architecte décorateur chef, chargé, sur ses directives, de rechercher et de choisir les meubles et objets d'art nécessaires à l'installation des décors, d'en assurer la livraison et les rendus, en temps utile, et de procéder à leur mise en place sur le décor.

Régisseur général : collaborateur direct du directeur de production, procède au dépouillement du découpage, collabore à l'établissement du plan de travail. Il est responsable de la bonne

marche des services de régie pendant le tournage, en accord avec le réalisateur du film ou son assistant.

La secrétaire de production : secrétaire du directeur de production et du régisseur général. Collabore éventuellement au découpage du scénario. Est chargée de toute la correspondance de la production et de tous les travaux de secrétariat.

Le régisseur adjoint : assistant du régisseur général. Aide celui-ci dans ses fonctions.

Le régisseur extérieur : est chargé de la recherche, de la fourniture en temps utile et de la restitution aux fournisseurs de tous les accessoires non décoratifs (animaux, voitures, matériel électrique, etc.) nécessaires à la réalisation d'un film. Il peut arrêter et exécuter toutes dépenses inhérentes à son poste, sous le contrôle du directeur de production. Il est, éventuellement, l'adjoint de l'ensemblier.

L'aide régisseur extérieur : seconde le régisseur d'extérieurs dans toutes ses recherches.

L'accessoiriste de plateau : assure la surveillance et l'emploi de tous les accessoires et meubles figurant dans le décor. Veille à l'entretien et à la conservation de ceux-ci. Assure les raccords de scène et l'utilisation des articles.

L'accessoiriste de décor : reçoit les meubles et les accessoires livrés par le régisseur d'extérieurs, meuble les décors et les démeuble. Il contrôle l'identité, l'état et la conservation des objets reçus et rendus.

Le tapissier décorateur : dépend de l'architecte-décorateur chef. Est capable d'exécuter une esquisse, d'en arrêter graphiquement les coupes, d'accomplir tous travaux d'après dessins et documents d'époque. Est capable de réaliser de sa propre initiative des ensembles décoratifs.

Le tapissier : dépend du tapissier décorateur ou, à défaut, de l'architecte-décorateur. Exécute tous les ouvrages de couture nécessités pour les travaux de tapisserie.

Le créateur de costumes : est chargé par le producteur, en accord avec le réalisateur et l'architecte-décorateur chef, de la création artistique des costumes, des perruques, des accessoires vestimentaires et, en général, de la composition extérieure des personnages. Il surveille, en accord avec le directeur de la photographie, le choix des tissus employés dans l'exécution des costumes, assiste aux essayages des costumes, des perruques et aux essais de maquillage et choisit les costumes en location. Il est responsable de la bonne tenue des costumes de tous les artistes du film.

Le chef costumier : assiste, s'il y a lieu, le créateur de costumes dans la recherche et l'exécution des toilettes, est présent aux essayages et assure tout au long du film une liaison entre les fournisseurs, la direction de production et la régie pour la livraison, en temps utile, des costumes, il doit en assurer la conservation.

L'aide costumier : auxiliaire du chef costumier.

L'habilleuse : aide les artistes dans leur habillage. Elle a la responsabilité de l'entretien des costumes. Elle doit pouvoir suppléer, le cas échéant, l'aide costumier en cas d'absence de celui-ci. Elle doit suivre les acteurs sur le plateau et se tenir prête à opérer toutes les transformations et modifications nécessaires demandées par le réalisateur et tenir compte des raccords possibles.

Le chef maquilleur : assure le maquillage de composition des principaux acteurs du film, selon la technique du moment et la nature de la pellicule. Il doit suivre les directives du directeur de la photographie en accord avec le réalisateur. Il est responsable des travaux exécutés par ses seconds et par les coiffeurs perruquiers. Il doit prendre l'avis du créateur de costumes en cas de composition spéciale créée par celui-ci.

Le second maquilleur : exécute maquillages et services suivant les indications de son chef. Il surveille l'état du maquillage des artistes sur le plateau.

Le coiffeur perruquier : est chargé, suivant les directives du réalisateur et du chef maquilleur, de la confection des perruques postiches et de l'exécution de toutes coiffures d'époque ou modernes. Il doit assurer, tout au long du film, avec exactitude et méthode, la forme initiale de chaque coiffure, en accord avec les maquettes du créateur de costumes, s'il y a lieu.

Le chef monteur : procède, dans l'esprit du scénario, à l'assemblage artistique et technique des

images et des sons, donne au film le rythme et monte la partition musicale et les effets sonores.

Le monteur adjoint : est chargé des travaux préparatoires et consécutifs au montage. Il effectue la

synchronisation, le repérage, le classement et tous ouvrages dont peut le charger le chef monteur. Il

est responsable de ces travaux devant le chef monteur.

L'assistant monteur adjoint : est éventuellement chargé du dédoubleage ou numérotage du collage et du maquillage des coiffures du film.

Les trois définitions suivantes concernent les techniciens du son indépendants :

Le chef opérateur du son : responsable de la technique et de la qualité artistique des enregistrements sonores relatifs à un film en studio ou en extérieurs, y compris les mélanges.

Le chef assistant du son : collaborateur direct du chef opérateur du son, capable, entre autres, d'assurer le fonctionnement de la caméra sonore, le placement des microphones et le fonctionnement des têtes sonores de mélange.

L'assistant du son : technicien du son qui, en plus de sa qualification d'assistant (voir ci-dessus), est responsable du stock de pellicule son et matériel de plateau.

Article 7

En vigueur non étendu

La loi et les règlements en vigueur fixent les conditions dans lesquelles sont sanctionnées les qualifications professionnelles.

Texte de la Convention collective du 19 janvier 2012

CONVENTION COLLECTIVE NATIONALE DE LA PRO- DUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE

SOMMAIRE

TITRE I- DISPOSITIONS COMMUNES

CHAPITRE I CHAMP D'APPLICATION	5
Article 1. Champ d'application.....	5
Article 2. Structuration de la convention collective	6
Article 3. Réciprocité des conventions collectives.....	7
CHAPITRE II LIBERTES CIVIQUES ET ÉGALITE	8
Article 4. Interdiction des discriminations	8
Article 5. Égalité entre les hommes et les femmes	8
Article 6. Travailleurs handicapés	9
CHAPITRE III DIALOGUE SOCIAL	9
Article 7. Information sur le droit conventionnel applicable dans l'entreprise.....	9
Article 8. Droit syndical et institutions représentatives du personnel.....	9
Article 9. Négociations de branche.....	10
Article 10. Financement du paritarisme	10
Article 11. Représentativité des organisations syndicales	10
CHAPITRE IV CONTRATS DE TRAVAIL	11
Article 12. Contrats de travail à durée indéterminée.....	11
Article 13. Contrats de travail à durée déterminée de droit commun	11

Article 14. Recours au contrat à durée déterminée d'usage	12
Article 15. Expiration, suspension et rupture du contrat à durée déterminée de droit commun et du contrat à durée déterminée d'usage	13
CHAPITRE V CONGES	14
Article 16. Congés payés	14
Article 17. Jours fériés.....	15
Article 18. Journée de solidarité.....	15
CHAPITRE VI DUREE DU TRAVAIL	16
Article 19. Durée légale et durée du travail effectif	16
Article 20. Définition de la semaine civile.....	16
Article 21. Heures supplémentaires	16
Article 22. Durée du travail et déplacements	16
Article 23. Repos	17
CHAPITRE VII SANTE PREVOYANCE RETRAITE COMPLEMENTAIRE	18
Article 24. Maladie et accident	18
Article 25. Prévoyance et complémentaire santé.....	19
Article 26. Médecine du travail.....	19
Article 27. Retraite complémentaire.....	20
Article 28. Conditions particulières de travail à l'étranger.....	20
CHAPITRE VIII FORMATION ET EMPLOI	
Article 29. Formation professionnelle.....	21
Article 30. Dispositions particulières en faveur de l'emploi des « seniors ».....	21
CHAPITRE IX DISPOSITIONS FINALES	21
Article 31. Commission paritaire d'interprétation et de conciliation.....	21

Article 32. Entrée en vigueur, durée, extension	22
Article 33. Avantages acquis	22
Article 34. Adhésion	22
Article 35. Révision.....	23
Article 36. Dénonciation.....	24
TITRE II- TECHNICIENS DE LA PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE	
Article 1. Champ d'application	
CHAPITRE I TITRES DE FONCTIONS	25
Article 2. Titres et définitions de fonctions	25
Article 3. Dépôt institutionnel de la liste des titres et définitions de fonctions	42
CHAPITRE II DROIT SYNDICAL ET REPRESENTATION DES SALAIRES.....	43
Article 4. Liberté syndicale	43
43Article 5. Exercice du droit syndical	43
Article 6. Droit d'information syndicale.....	44
Article 7. Délégués de production	44
Article 8. Comité central interentreprises d'hygiène, de sécurité et des conditions de travail de la production cinématographique et de films publicitaires ...	44
CHAPITRE III SALAIRES	
Article 9. Grilles des salaires minima garantis	45
Article 10. Revalorisation des salaires	45
Article 11. Paiement des salaires	46
Article 12. Intéressement aux recettes.....	46
CHAPITRE IV ENGAGEMENT.....	46
Article 13. Visite médicale d'embauche.....	46

Article 14. Conditions exceptionnelles de travail.....	47
Article 15. Interdiction du recours à des entreprises de travail temporaire.....	47
CHAPITRE V CONTRAT DE TRAVAIL.....	47
Article 16. Contrat de travail	47
Article 17. Mentions sur le contrat de travail.....	48
Article 18. Prise d'effet du contrat de travail	48
Article 19. Durée prévisionnelle du contrat et prorogation.....	48
Article 20. Exécution du contrat	49
Article 21. Rupture du contrat	49
Article 22. Transferts d'entreprise	49
Article 23. Brevets d'invention.....	49
CHAPITRE VI DUREE DU TRAVAIL.....	50
Article 24. Préambule	50
Article 25. Durée hebdomadaire du travail	51
Article 26. Organisation de la durée du travail lors du tournage.....	51
Article 27. Amplitude de la journée de travail	52
Article 28. Journée continue	52
Article 29. Décompte de la journée de travail.....	53
Article 30. Équivalence.....	53
Article 31. Contrats établis sur une base forfaitaire.....	53
Article 32. Rémunération des durées de déplacement	54
Article 33. Lieux habituels de travail	54
Article 34. Engagement à la journée.....	55
Article 35. Heures anticipées.....	55

	Article 36. Majorations de salaires.....	55
	Article 37. Heures supplémentaires	55
	Article 38. Majoration des heures de travail effectuées au-delà de la 10 ^{ème} heure de tournage dans une même journée.....	55
	Article 39. Poursuite du travail le sixième jour consécutif de la semaine civile à Paris et en région parisienne	56
	Article 40. Travail de nuit	56
	Article 41. Travail du dimanche	56
	Article 42. Jours fériés.....	57
	Article 43. Journée de solidarité.....	58
	CHAPITRE VII CONGES	
58		
	Article 44. Congés payés	58
	Article 45. Prévoyance et complémentaire santé.....	59
	CHAPITRE VIII RESTAURATION, TRANSPORTS ET DEFRAIEMENT	
59		
	Article 46 Frais de restauration.....	59
	Article 47 Frais de voyage.....	60
	Article 48 Défraiements.....	60
	Article 49 Résidence.....	61
	Article 50 Équipements et fournitures.....	61
	CHAPITRE IX COMMISSION PARITAIRE D'INTERPRETATION ET DE CONCILIATION	61
	CHAPITRE X REALISATEUR	62
	Article 51. Conditions d'engagement	62
	Article 52. Salaire minimum conventionnel.....	63

Article 53. Mode de rémunération	63
Annexe I : Grille des salaires minima garantis	1
Annexe II : Grille des durées hebdomadaires de travail comprenant des durées d'équivalence.....	1
Annexe III : Accord d'intéressement aux recettes d'exploitation et tableaux	1

TITRE I

DISPOSITIONS COMMUNES

CHAPITRE I

CHAMP D'APPLICATION

Article 1. Champ d'application

La convention collective nationale de la production cinématographique, ses avenants et annexes, sont applicables : - aux entreprises françaises de production de films cinématographiques de long métrage, de films de court-métrage (sauf annexes portant sur les niveaux de rémunération) et de films publicitaires et aux salariés qu'elles emploient aux termes d'un contrat de travail soumis au droit français et ce, quels que soient les lieux d'exécution du contrat de travail, à savoir sur le territoire français, en ce compris les départements d'Outre-mer, ainsi que sur les territoires situés à l'étranger pour les tournages ou parties de tournages qui s'y effectuent (sous réserve des règles locales d'ordre public applicables).

À titre indicatif, les entreprises concernées relèvent respectivement du code NAF 5911C – entreprises de production de films cinématographiques et 5911B – entreprises de production de films publicitaires.

- aux entreprises étrangères de production de films cinématographiques de long métrage, de films de court-métrage (sauf annexes portant sur les niveaux de rémunération) et de films publicitaires, produisant tout ou partie d'un film sur le territoire français, en ce compris les départements d'Outre-mer, et aux salariés qu'elles détachent ou qu'elles emploient sur ce territoire aux termes d'un contrat de travail soumis au droit français. En cas de détachement, les dispositions conventionnelles applicables, dès lors qu'elles sont plus favorables que la loi applicable au contrat de travail, sont celles traitant des matières mentionnées à l'article L1262-4 du code du travail.

- aux entreprises de production exécutive cinématographique française visées à l'article L. 331-4 du Code du cinéma et de l'image animée, agissant pour le compte d'une entreprise de production étrangère, et dont l'activité est de mettre à disposition de l'entreprise de production étrangère un certain nombre de salariés contribuant au tournage du film et dont elles sont l'employeur.

On entend par films cinématographiques de longue durée les oeuvres devant faire l'objet d'un visa d'exploitation délivré par le ministre de la culture conformément à l'article L211-1 du code du cinéma et de l'image animée, et dont la durée est supérieure ou égale à une heure ou à huit minutes pour les oeuvres cinématographiques fixées sur support pellicule de format 70 mm comportant au moins huit perforations par image, conformément à l'article 6, 1° du décret n° 99-130 du 24 février 1999.

On entend par films cinématographiques de courte-durée, les oeuvres devant faire l'objet d'un visa d'exploitation délivré par le ministre de la culture conformément à l'article L 211-1 du code du cinéma et de l'image animée, et dont la durée est inférieure à une heure conformément à l'article 6, 2° du décret n° 99-130 du 24 février 1999. Compte-tenu de l'économie particulière présidant à l'exploitation cinématographique des films de courte durée, une annexe propre aux salaires pratiqués dans le cadre de ces films pourra être attachée ultérieurement au titre II.

On entend par films publicitaires les oeuvres audiovisuelles de courte durée dont l'objet est de faire la promotion d'un produit, d'un service, d'une marque ou d'une cause.

Article 2. Structuration de la convention collective

L'activité des entreprises de production se caractérise d'une part par une activité principale intermittente qui consiste en la production et la réalisation autonome de films et d'autre part

par une activité de gestion administrative, commerciale et patrimoniale du ou des films produits ou acquis par ces entreprises.

Ces deux activités sont réglementairement dissociées et séparées l'une de l'autre en ce qui concerne la gestion comptable, financière et fiscale.

- L'une est caractérisée par l'activité périodique déterminée par la réalisation d'un film déterminé et qui consiste à engager et employer les équipes technique et artistique, à l'effet de la réalisation du film (préparation, tournage, post-production).

Ces salariés sont engagés pour une durée déterminée correspondant au maximum à la durée de réalisation du film. Ils sont engagés sous contrat à durée déterminée d'usage en application des dispositions des articles L.1242-2, 3° et D1242-1, 6° du code du travail. S'agissant de l'équipe technique, complémentairement aux salariés engagés sous contrat à durée déterminée d'usage dont les fonctions sont définies au chapitre I du Titre II de la présente convention collective, peuvent être engagés par exception sous contrat à durée déterminée de droit commun des personnels concourant spécifiquement à la réalisation du film (tel ou tel spécialiste dont le concours est spécifique et exceptionnel) mais entrant dans la comptabilité du film.

L'activité de l'équipe concourant à la réalisation du film relève dans l'entreprise d'une gestion administrative, sociale et comptable propre à la production du film et spécifique à l'ensemble des salariés des équipes technique et artistique embauchés pour ce film. L'activité de réalisation du film s'exerce dans des lieux extérieurs aux locaux du siège des sociétés de production (studios et décors naturels).

- L'autre est caractérisée par l'activité administrative et commerciale pérenne qui s'exerce au siège de l'entreprise, assurée par des salariés engagés sous contrat à durée indéterminée ou sous contrat à durée déterminée de droit commun. Cette structure est inhérente à la production cinématographique et toujours en vigueur. Il résulte de cette situation sociale, fiscale, professionnelle et réglementaire une structuration de la présente convention collective en quatre titres distincts :

- Le présent Titre I relatif aux Dispositions Communes.
- Un Titre II applicable aux salariés de l'équipe technique contribuant à la réalisation

des films. Les dispositions du Titre II sont applicables spécifiquement et exclusivement aux salariés de l'équipe technique engagés pour la réalisation des films, soit sous contrat de travail à durée déterminée d'usage au titre des fonctions indiquées au chapitre I du Titre II, soit sous contrat de travail à durée déterminée de droit commun, comme précisé ci-dessus.

- Un Titre III applicable aux salariés artistes interprètes et acteurs de complément contribuant à la réalisation des films. Les dispositions du Titre III sont applicables spécifiquement et exclusivement aux salariés artistes interprètes et acteurs de complément engagés pour la réalisation de films, sous contrat de travail à durée déterminée d'usage au titre des fonctions indiquées dans ce titre. A cet effet, les parties s'engagent à négocier et conclure un accord séparé qui s'intégrera au texte de la présente convention collective pour en constituer son Titre

III.

- Un Titre IV applicable aux salariés exerçant les fonctions attachées à l'activité permanente des entreprises de production. A cet effet, les parties s'engagent à négocier et conclure un accord séparé qui s'intégrera au texte de la présente convention collective pour en constituer son Titre

IV.

Ces quatre titres ainsi que toute autre annexe ou avenant à ces titres constituent la convention collective nationale de la production cinématographique. Les présentes dispositions communes sont définies sous réserve de dispositions spécifiques propres aux titres II, III et IV.

Article 3. Réciprocité des conventions collectives

Les entreprises couvertes par la présente convention peuvent être amenées à exercer une activité de production de films audiovisuels, de films d'animation, une activité de prestation technique ou encore la production d'un programme audiovisuel non destiné à une exploitation commerciale. Pour les entreprises régies par la présente convention et pour les salariés visés aux Titres II et III de la présente convention collective, lorsque l'objet du contrat est un programme audiovisuel dont l'entreprise en est le producteur délégué ou exécutif ou dont elle détient les droits d'exploitation, les rapports entre les employeurs et les salariés sont régis par la convention collective de la production audiovisuelle en ce qui concerne les salariés visés au Titre II de la présente convention collective, et par la convention collective des artistes interprètes engagés pour

des émissions de télévision, en ce qui concerne ceux des salariés visés au Titre III de la présente convention collective entrant dans le champ d'application de la convention collective précitée. Pour ces mêmes entreprises et pour les salariés visés au Titre II et au Titre III de la présente convention collective, lorsque l'objet du contrat est un film d'animation, les rapports entre les employeurs et les salariés sont régis par la convention collective de la production du film d'animation, dans la mesure où cette réciprocité est également prévue dans la convention collective de la production du film d'animation.

Pour ces mêmes entreprises et pour les salariés visés au Titre II de la présente convention collective, lorsque l'objet du contrat est, soit une activité de prestation technique indépendante d'un programme produit par l'entreprise, soit un programme audiovisuel qui n'est pas destiné à une exploitation commerciale et dont l'entreprise ne détient pas les droits d'exploitation (à l'exception des programmes d'animation), les rapports entre les employeurs et les salariés sont régis par la convention collective de la prestation technique, dans la mesure où cette réciprocité est également prévue dans la convention collective de la prestation technique.

Pour ces mêmes entreprises et pour les salariés visés au Titre III de la présente convention collective, lorsque l'objet du contrat est une activité de doublage, les rapports entre les employeurs et les salariés sont régis par la convention collective de la prestation technique, dans la mesure où cette réciprocité est également prévue dans la convention collective de la prestation technique.

CHAPITRE II

LIBERTES CIVIQUES ET EGALITE

Article 4. Interdiction des discriminations

Les employeurs s'engagent à ne pas tenir compte des opinions politiques ou philosophiques, des croyances religieuses ou de l'origine sociale, raciale, du sexe, des moeurs, de la situation de famille pour arrêter leur décision, notamment en ce qui concerne l'embauche, la conduite ou la répartition du travail, les mesures de discipline ou d'avancement, de licenciement.

Les parties contractantes reconnaissent à chacun des salariés une totale liberté d'opinion et le droit d'adhérer au syndicat de son choix et reconnaissent le droit pour tous les salariés de s'or-

ganiser et d'agir librement pour la défense collective et individuelle de leurs intérêts professionnels.

Les employeurs s'engagent à ne pas prendre en considération le fait d'appartenir ou non à un syndicat, d'exercer ou non des fonctions syndicales, mutualistes ou civiques, notamment en ce qui concerne l'embauche, la conduite ou la répartition du travail, les mesures d'avancement, de discipline ou de licenciement.

Article 5. Égalité entre les hommes et les femmes

L'égalité professionnelle entre les hommes et les femmes constitue une règle à laquelle il ne peut être en aucun cas dérogé. Sont interdites toutes discriminations à l'embauche et toute disparité de rémunération, formation, qualification, classification, quelles que soient les fonctions exercées par les salariés masculins ou féminins.

À ce titre notamment, sera respectée et appliquée l'égalité de rémunération entre les hommes et les femmes. En application de l'article L.2241-11 du code du travail issu de la loi du 09 novembre 2010 portant réforme des retraites, les organisations d'employeurs et les organisations syndicales de salariés liées par la présente convention collective, à la suite des négociations annuelle et quinquennale visées aux articles L.2241-1 et L.2241-7 du code du travail, concluront un accord visant à supprimer les écarts de rémunération entre les femmes et les hommes.

Article 6. Travailleurs handicapés

Les conditions d'emploi et de travail des travailleurs handicapés seront conformes aux dispositions légales et réglementaires en vigueur et respecteront les prescriptions de la médecine du travail. Aucun salarié ne peut faire l'objet de discrimination en raison de son état de santé ou de son handicap.

CHAPITRE III

DIALOGUE SOCIAL

Article 7. Information sur le droit conventionnel applicable dans l'entreprise

Conformément aux dispositions légales en vigueur, l'employeur s'oblige, au moment de l'embauche, à fournir au salarié une information relative aux textes conventionnels applicables dans l'entreprise. L'employeur doit fournir un exemplaire de la convention collective ainsi que

tous les textes conventionnels applicables dans l'entreprise ou l'établissement au comité d'entreprise, aux délégués du personnel, aux délégués syndicaux, aux salariés mandatés et aux délégués de production.

L'employeur doit également tenir à la disposition du personnel un exemplaire à jour de la convention collective et des textes conventionnels applicables dans l'entreprise ou l'établissement, avec affichage sur le lieu de travail d'un avis mentionnant le lieu où il est possible de les consulter. Enfin, l'employeur doit mentionner l'intitulé de la convention collective sur le bulletin de salaire du salarié.

Article 8. Droit syndical et institutions représentatives du personnel

L'exercice du droit syndical et les modalités relatives à l'élection et au fonctionnement des institutions représentatives du personnel sont définis par l'ensemble des dispositions légales et réglementaires en vigueur et des dispositions particulières prévues dans les Titres II à IV de la présente convention collective. Les parties à la présente convention conviennent de mettre en place une institution spécifique à la branche de la production cinématographique, appelée « délégués de plateau », représentant respectivement les salariés de l'équipe technique (Titre II) embauchés pour le tournage du film et/ou la construction des décors, et les salariés l'équipe artistique (Titre III). Dans les conditions légales en vigueur, les salariés peuvent participer à des stages ou sessions de formation économique, sociale et syndicale.

Article 9. Négociations de branche

Les organisations d'employeurs et les organisations syndicales de salariés liées par la présente convention collective organiseront les négociations annuelles, triennales et quinquennales prévues par les articles L.2241-1 à L.2241-8 du code du travail. La négociation sur les salaires aura lieu au moins une fois par an, sans préjudice des dispositions particulières pouvant figurer dans les Titres II, III et IV de la présente convention collective.

À cet effet, les organisations d'employeurs remettront aux organisations syndicales de salariés au moins quinze jours avant la date d'ouverture des négociations un rapport, conformément à l'article D2241-1 du code du travail.

Article 10. Financement du paritarisme

Les parties signataires confirment leur attachement à développer une politique de concertation et de négociation qui implique la mise en oeuvre d'un financement du paritarisme, afin notamment :

- d'anticiper, coordonner et accompagner l'application du dispositif conventionnel ;
- de suivre l'évolution de l'emploi et les besoins de compétence et de qualification propres aux salariés relevant respectivement des Titres II et suivants.

Le financement de ces fonds sera assuré par une contribution annuelle dont le montant est référencé à la masse salariale des personnels des entreprises relevant de la présente convention collective et selon des modalités qui seront définies dans un accord de branche à venir. Cet accord, en ce compris ses avenants et annexes, constituera une annexe à la présente convention collective.

À cet effet, la gestion de cette contribution sera assurée par l'Association de gestion du CCHSCT de la production cinématographique. Le produit de cette contribution sera réparti à égalité entre les organisations d'employeurs d'une part et les organisations de salariés représentatives dans la branche d'autre part. L'accord précité définira également les modalités de collecte, de gestion et répartition entre les organisations de chaque collège du produit des contributions au financement du paritarisme.

Article 11. Représentativité des organisations syndicales

Les critères de la loi du 20 août 2008, en particulier, référencent la représentativité des organisations syndicales de salariés au niveau de l'entreprise par addition de l'ensemble des suffrages recueillis aux élections des délégués du personnel obtenus dans les entreprises et les établissements concernés, n'ont aucune application effective pour ce qui concerne l'activité de production vu que la réalisation des films cinématographiques correspond à une durée d'emploi qui outrepassse très rarement douze semaines consécutives et la réalisation des films publicitaires une à deux semaines au maximum.

Les dispositions de la loi 2010-1215 du 15 octobre 2010, relatives à la démocratie sociale qui prévoient l'organisation d'élections par branche dans les entreprises dont les effectifs sont in-

férieurs à 11 salariés au 31 décembre de l'année précédant les élections ne sauraient être considérées comme adaptées à la mesure de la représentativité des organisations syndicales du fait que les techniciens, réalisateurs, artistes, exerçant leur activité durant l'année précédant l'élection et n'étant pas salarié à une date fixe de l'année, et dès lors ne sauraient être en mesure d'exprimer la représentativité des organisations syndicales dans la production de films cinématographiques et publicitaires.

En conséquence, les parties signataires décident de référer le critère de représentativité des organisations syndicales au regard des élections qui doivent être organisées en deux collèges et définies dans l'accord instituant le comité central inter-entreprise d'hygiène et de sécurité et des conditions de travail de la branche films cinématographique institué par l'accord du décembre 2007, étendu par arrêté par l'arrêté du 6 mars 2008.

CHAPITRE IV

CONTRATS DE TRAVAIL

La spécificité de l'activité économique et sociale de la production de films cinématographiques et publicitaires implique le recours aux différents types de contrats prévus par le code du travail : contrat à durée indéterminée et contrat à durée déterminée, en ce compris les CDD dits « de droit commun » et les CDD dits « d'usage », dont les conditions de recours sont limitativement énumérées par le code du travail.

Les parties ont souhaité rappeler dans la présente convention collective ces conditions de recours, et plus particulièrement définir les catégories de salariés relevant de la présente convention dont le recours au CDD d'usage est reconnu.

Article 12. Contrats de travail à durée indéterminée

Les dispositions conventionnelles relatives à la conclusion, l'exécution, la suspension et la rupture du contrat de travail à durée indéterminée sont celles définies par le code du travail, sous réserve de dispositions particulières prévues le cas échéant au Titre IV de la présente convention collective.

Article 13. Contrats de travail à durée déterminée de droit commun

Principes

Conformément à l'article L1242-1 du code du travail, le contrat de travail à durée déterminée, quel que soit son motif, ne peut avoir pour objet ni pour effet de pourvoir durablement à un emploi lié à l'activité normale et permanente de l'entreprise. Sous réserve des dispositions de l'article L1242-3 du code du travail, il ne peut être conclu que pour l'exécution d'une tâche précise et temporaire, et seulement dans les cas énumérés à l'article L1242-2 dudit code. Le contrat est conclu par écrit avec ou sans terme précis conformément aux dispositions de l'article L1242-7 du code du travail. Lorsqu'il est conclu sans terme précis, il comporte une durée minimale d'engagement et prend fin lorsque l'objet pour lequel il a été conclu est réalisé ou à la fin de la durée minimale d'engagement lorsque l'objet se réalise pendant cette durée.

Les dispositions conventionnelles relatives au contenu, à la conclusion, l'exécution, la suspension et la rupture du contrat de travail à durée déterminée de droit commun sont celles définies par le code du travail, sous réserve de dispositions particulières prévues au présent chapitre et/ou le cas échéant aux titres suivants de la présente convention collective.

Formalisme du contrat

L'engagement du salarié doit faire l'objet d'un contrat écrit établi, si possible, avant le commencement du travail, en au moins deux exemplaires signés par les deux parties, chacune d'elles en conservant au moins un. Le contrat signé sera transmis au salarié au plus tard dans les deux jours suivant l'embauche conformément à l'article L.1242-13 du Code du travail.

Article 14. Recours au contrat à durée déterminée d'usage

Les contrats à durée déterminée d'usage doivent répondre aux impératifs rappelés ci-dessus. Les parties conviennent de préciser au niveau de la branche les conditions d'un recours légitime au CDD d'usage par les entreprises entrant dans le champ d'application de la présente convention collective, en application des articles L.1242-2, 3° et D.1242-1, 6° du code du travail.

Les parties constatent que le recours à ce type de contrats pour les salariés de l'équipe artistique d'un film, qui sont visés au Titre III de la présente convention collective, est d'usage constant dans le champ de présente convention collective car correspondant à une réalité inhérente au secteur. C'est en effet le caractère temporaire de ces emplois, en lien direct avec la production d'un film déterminé, qui fonde la légitimité du recours au CDD d'usage.

Les parties constatent également que le recours à ce type de contrats pour les salariés de l'équipe technique dont les emplois sont visés au chapitre I du Titre II de la présente convention collective, est également d'usage constant car correspondant à une réalité inhérente au secteur dès lors que ces emplois sont en lien direct avec la production d'un film déterminé et sont donc par nature temporaires. Cette liste d'emplois figurant au chapitre I du Titre II pourra être modifiée en fonction de l'évolution des métiers dans le cadre d'avenants à la présente convention collective.

En outre, il est rappelé que le CDD d'usage doit :

- être établi par écrit,
- comporter la définition précise de son objet, à savoir la référence du film pour la production duquel le salarié est embauché et la mention du rôle en ce qui concerne les salariés visés au Titre III de la présente convention collective,
- justifier du caractère temporaire de l'engagement en indiquant son terme par une date ou par l'intervention d'un fait indiqué au contrat.

Les Titres II et III définissent les mentions devant obligatoirement figurer dans le contrat à durée déterminée d'usage. Les emplois temporaires ne répondant pas à l'ensemble des conditions ci-dessus exposées relèveront des dispositions relatives au CDD de droit commun. Conformément à l'article L.1243-10, 1° du code du travail, les salariés employés dans le cadre du CDD d'usage ne bénéficieront pas de la prime de précarité.

Article 15. Expiration, suspension et rupture du contrat à durée déterminée de droit commun et du contrat à durée déterminée d'usage

À l'expiration du contrat de travail, il sera remis au salarié le solde des rémunérations exigibles ainsi que tous documents prévus par la réglementation en vigueur. Le contrat de travail cesse de plein droit à l'échéance du terme, soit à la date initialement prévue, soit lorsque l'objet pour lequel il a été conclu est réalisé. La suspension du contrat ne fait pas obstacle à l'échéance du terme. Le contrat de travail peut être rompu avant le terme initialement prévu ou la fin de la période minimale d'engagement en cas de faute grave ou lourde ou en cas de force majeure.

En cas de force majeure compromettant définitivement la poursuite de l'exécution du contrat de travail, le contrat prend fin et le salarié percevra une indemnité équivalente aux rémunérations qu'il aurait perçues s'il avait travaillé jusqu'au terme du contrat en cas de contrat à terme précis, ou jusqu'à la fin de la durée minimale de travail lorsque le contrat est conclu sans terme précis, conformément à l'article L1243-4 alinéa 2 du code du travail. En cas de force majeure compromettant provisoirement la poursuite de l'exécution du contrat de travail, le contrat est suspendu et reprend effet lorsque la cause de force majeure a disparu. Le salarié devra reprendre le travail et poursuivre l'exécution du contrat jusqu'au terme initialement prévu si celui-ci n'est pas encore échu.

Le contrat de travail pourra également être rompu avant le terme initialement prévu ou la fin de la période minimale d'engagement d'un commun accord entre les parties formulé par écrit. En cas de non-exécution ou de résiliation du contrat par l'employeur pour des raisons autres que celles évoquées aux paragraphes ci-dessus, l'employeur est tenu au paiement de l'intégralité des sommes représentant la totalité de la rémunération jusqu'au terme du contrat en cas de contrat de date à date, ou jusqu'à la fin de la durée minimale d'engagement lorsque le contrat est conclu sans terme précis. De plus, les parties pourront stipuler dans le contrat un dédit forfaitaire qui sera dû en cas de non-exécution totale ou partielle de l'engagement du fait de l'employeur. Ce dédit forfaitaire s'ajoutera à la rémunération prévue à l'alinéa ci-dessus. En cas de non-exécution ou de rupture injustifiée du contrat par le salarié, l'employeur aura la faculté de réclamer à celui-ci une indemnité pour le préjudice qui lui aura ainsi été causé, conformément à l'article L1243-3 du code du travail

TITRE II

TECHNICIENS DE LA PRODUCTION CINEMATOGRAPHIQUE

Article 1. CHAMP D'APPLICATION

Le titre II est établi en conformité et en application des dispositions du titre I – dispositions communes.

Le titre II est applicable limitativement aux salariés techniciens concourant à la réalisation des films. Les dispositions du titre II sont applicables spécifiquement et exclusivement aux sala-

riés de l'équipe technique engagés pour la réalisation des films sous contrat de travail à durée déterminée d'usage au titre des fonctions fixées au chapitre I du présent titre, et par exception à certains personnels concourant spécifiquement à la réalisation du film, engagés sous contrat de travail à durée déterminée de droit commun et entrant dans la comptabilité du film

À compter de son entrée en vigueur, ce présent titre, à l'exception de l'accord national professionnel du 30 décembre 1991 relatif à la retraite complémentaire des intermittents techniques cadres et non cadres, annule et remplace les dispositions de la convention collective nationale des techniciens signée le 30 avril 1950, et celles de la convention collective nationale des travailleurs indépendants signée le 1^{er} août 1960, et celles des dispositions communes du protocole d'accord du 29 mars 1973 relatives aux conventions susdites.

CHAPITRE I

TITRES DE FONCTIONS

Article 2. Titres et définitions de fonctions

Les titres de fonction s'entendent au masculin comme au féminin. Ces présentes classifications sont fondées indistinctement, dans le respect de l'égalité professionnelle entre les femmes et les hommes. Conformément aux dispositions de l'article L. 2241-7 du code du travail, les organisations représentatives de la branche de la production cinématographique se réuniront au moins une fois tous les 5 ans pour examiner et, s'il y a lieu, réviser, modifier, supprimer ou ajouter des classifications à la présente grille. La présente liste précise pour chacune d'elle sa classification cadre ou non cadre.

Titre et définitions de fonctions

Branche réalisation

Réalisateur cinéma

Cadre collaborateur de création. En qualité de technicien salarié de la société du producteur délégué, ou du producteur exécutif, indépendamment de son contrat d'auteur, il assure la direction artistique et dirige la mise en scène et les acteurs, les prises de vues et de sons. Dans le cadre de son contrat de travail, en accord avec le producteur délégué ou son représentant et en collaboration avec les techniciens cadres collaborateurs de création, il dirige et coordonne la préparation du tournage. Avec le producteur délégué, il choisit les acteurs et ses collaborateurs de création et détermine le lieux des décors. Il établit le découpage technique du film. Il collabore à l'établissement du plan de travail dans

le cadre du devis prévisionnel. Il dirige les travaux de montage et de mixage et supervise les travaux de finitions jusqu'à la copie standard. Il accomplit sa mission dans le cadre des règles d'hygiène et de sécurité en vigueur.

Réalisateur de films publicitaires

Cadre collaborateur de création

En qualité de technicien salarié de la société du producteur, indépendamment de son contrat d'auteur, il assure la direction artistique et dirige la mise en scène et les acteurs, les prises de vues et de sons. Dans le cadre de son contrat de travail, en accord avec le producteur ou son représentant et en collaboration avec les techniciens cadres collaborateurs de création, il dirige et coordonne la préparation du tournage. Avec le producteur et sur accord du commanditaire du film, il choisit ses collaborateurs de création ainsi que les acteurs en accord avec le commanditaire du film, et détermine les lieux des décors. Il établit le découpage technique du film. Il collabore à l'établissement du plan de travail dans le cadre du devis prévisionnel. Il participe éventuellement aux travaux de montage, de mixage et de finitions jusqu'à la copie standard, suivant les indications du producteur et du commanditaire du film. Il accomplit sa mission dans le cadre des règles d'hygiène et de sécurité en vigueur.

Technicien réalisateur deuxième équipe cinéma

Cadre

À partir des directives artistiques et techniques du réalisateur du film et sur ses indications, il dirige l'équipe complémentaire de tournage.

Conseiller technique à la réalisation cinéma

Cadre

Technicien d'expérience confirmée dans la mise en scène, engagé par la société de production en vue de conseiller techniquement le réalisateur dont l'expérience de la réalisation est insuffisante pour ce qui concernerait le découpage, soit la prise de vues, soit la direction d'acteur.

Premier Assistant réalisateur cinéma

Cadre

Collaborateur du réalisateur, il seconde celui-ci durant la préparation et la réalisation du film. Il peut être engagé pour des études préalables. En accord avec la production et en coordination avec les collaborateurs de création concernés, il établit et met en oeuvre le plan de travail. Il coordonne avec les différents départements du film la préparation et la mise en oeuvre du tournage de chaque séquence. Il élabore les feuilles de service. En lien avec le Réalisateur, il exerce ses fonctions dans le respect des règles d'hygiène et de sécurité en vigueur.

Second Assistant réalisateur cinéma

Non cadre

Collaborateur du Premier assistant réalisateur, il assiste celui-ci dans ses fonctions. Durant la préparation et le tournage, il assure notamment la liaison et la diffusion des différentes informations de service. Il formalise les feuilles de service des jours suivants et transmet les prévisions à plus long terme aux comédiens et à tous les services.

Auxiliaire à la réalisation cinéma

Non cadre

Sous les directives des assistants réalisateurs, il est chargé notamment de veiller à la circulation des personnes sur le lieu de tournage, d'aller quérir les comédiens dans leurs loges et les conduire sur le lieu de tournage. Pendant la période de tournage, il ne peut être engagé d'auxiliaire à la réalisation cinéma qu'à la condition que les postes de Premier assistant réalisateur cinéma et Deuxième assistant réalisateur cinéma soient pourvus, ou que le poste de 1^{er} assistant réalisateur soit pourvu dans le cas des films documentaires.

Scripte Cinéma

Cadre

Collaborateur technique et artistique du réalisateur. Il fait le lien avec le directeur de production et le monteur, notamment via les rapports artistiques et administratifs. Pendant la préparation, est chargé de pré-minuter le scénario et d'établir une continuité chronologique. Responsable de la continuité, il veille à sa bonne mise en oeuvre pendant le tournage.

Assistant scripte cinéma

Non cadre

Assiste le scripte dans ses fonctions et exécute les tâches confiées par celui-ci.

Technicien retour image cinéma

Non cadre

À disposition du réalisateur et du producteur, installe et assure l'organisation technique des reprises de visée depuis la caméra jusqu'aux différents moniteurs. Il peut assurer la gestion et la bonne conservation des enregistrements témoins.

Premier assistant à la distribution des rôles cinéma

Cadre

En fonction du scénario et en collaboration avec le Producteur et le Réalisateur, il est chargé de rechercher et de proposer des interprètes correspondant aux différents rôles. À ce titre, il détermine avec la production les moyens techniques et humains nécessaires à l'accomplissement de sa mission. Il peut être engagé pour des études préalables.

Chargé de la figuration cinéma

Non cadre

En fonction des demandes du réalisateur, il est chargé de rechercher les différents acteurs de complément. Il veille à leur préparation et à leur mise en place pour les prises de vues. Il est chargé de faire remplir et collecter les fiches de renseignements.

Assistant au chargé de la figuration cinéma

Non cadre

Assiste le chargé de la figuration et exécute les tâches confiées par celui-ci.

Répétiteur Cinéma

Non cadre

Dans le respect des consignes du Réalisateur, il assure, avant et pendant le tournage, la préparation des acteurs, notamment pour jouer en une langue qui leur est étrangère. Il assure, éventuellement, le suivi du travail en post-synchronisation.

Responsable des enfants cinéma

Non cadre

Il est chargé de la surveillance et de l'encadrement des enfants et en assure le confort pendant la durée de préparation du film le cas échéant et pendant le tournage. Il peut assurer la préparation des enfants à leur rôle et assure le cas échéant leur suivi scolaire. Il justifie de toute qualification et habilitation nécessaires. Il veille au respect des règles d'hygiène et de sécurité dans l'exercice de ses fonctions.

Branche administration

Directeur de Production cinéma

Cadre collaborateur de création

Engagé par la société de production en vue de la réalisation d'un film, il représente le producteur de la préparation à la fin des prises de vues et éventuellement jusqu'à l'établissement de la copie standard. Il assure la direction et l'organisation générale du travail dans le cadre des lois et règlements en vigueur. Il veille dans l'exercice de ses fonctions au respect des règles d'hygiène et sécurité en vigueur. Il est responsable de l'établissement du devis et gère les dépenses de la production du film. Il supervise le plan de travail et agrée celui-ci. Il est chargé notamment de l'engagement des salariés concourant à la réalisation du film.

Administrateur de production cinéma

Cadre

Collaborateur du producteur et du directeur de production, il assure la gestion administrative, comptable et sociale du film et notamment établit les bulletins de salaires. Il établit les données nécessaires au suivi du devis et aux prévisions de trésorerie. Il assure le contrôle des opérations et écritures comptables en référence au plan comptable des entreprises de production. Il vérifie leur régularité et fournit les éléments pour l'établissement des situations de dépenses.

Administrateur adjoint comptable cinéma

Non cadre

Il assiste l'administrateur de production dans ses fonctions de gestion de la production du film, en particulier la comptabilité de la production du film.

Assistant comptable de production cinéma

Non cadre

Assistant de l'administrateur adjoint film, est chargé d'exécuter des travaux d'administration et de comptabilité courante de la production du film.

Secrétaire de production cinéma

Non cadre

Collaborateur du directeur de production et du régisseur général. En charge des travaux de secrétariat, il assure des tâches de coordination et le suivi des dossiers administratifs et contractuels avec chacun des départements de la production du film.

Branche régie

Régisseur Général cinéma

Cadre

Collaborateur direct du directeur de production. Pendant la préparation, il participe aux repérages et à l'établissement du plan de travail. Il est responsable de la bonne marche des services de régie, supervise et assure la logistique selon les lieux de tournage (fournitures, autorisations administratives, hébergement, restauration, transports, etc.) en collaboration avec le réalisateur du film ou son assistant. Il veille dans l'exercice de ses fonctions au respect des règles d'hygiène et de sécurité en vigueur.

Régisseur adjoint cinéma

Non cadre

L'(les) adjoint(s) du régisseur général est (sont) qualifié(s) pour aider celui-ci dans l'organisation et l'exécution des tâches de régie.

Auxiliaire à la régie cinéma

Non cadre

Sous les directives du régisseur général cinéma ou du régisseur adjoint cinéma, il effectue des travaux liés à la régie, notamment :

--- il effectue des courses diverses de proximité en liaison avec le tournage du film ;

--- il participe à l'organisation des tournages en décors naturels et à la surveillance de la circulation sur le lieu de

tournage;

--- dans les lieux des décors naturels, il installe l'intérieur des loges comédiens et maquillage ;

--- il assure la fourniture et la tenue de la table régie mis à la disposition de l'équipe de tournage.

--- Pendant la période de tournage, il ne peut être engagé d'auxiliaire à la régie cinéma qu'à la condition que les postes de régisseur général et de régisseur adjoint soient pourvus, ou que le poste de régisseur général soit pourvu dans le cas des films documentaires.

Branche image

Directeur de la photographie cinéma

Cadre collaborateur de création

Collaborateur direct du réalisateur, il a la responsabilité de la qualité technique et artistique de la photographie et des prises de vues du film. À ce titre, il détermine avec le directeur de production les moyens matériels, techniques et humains nécessaires aux prises de vue. Pendant la préparation et le tournage, il participe au repérage, au découpage et au choix des cadres et plus généralement à toute décision qui a une incidence sur la qualité de l'image. En fonction des demandes artistiques du réalisateur, il choisit et compose les ambiances lumineuses du film. Il définit et contrôle les travaux de l'équipe de prises de vue, du chef électricien et éventuellement du chef machiniste pour les problèmes de lumière. Il surveille l'étalonnage du film et est consulté sur les travaux de finition ayant une incidence sur l'image du film. Il est consulté en cas de modification de l'image par les techniques informatiques. Dans l'exercice de sa fonction il veille aux règles d'hygiène et de sécurité.

Cadreur cinéma

Cadre

A la responsabilité du cadrage de l'image et de l'harmonie des mouvements de l'appareil prises de vues, suivant les directives du réalisateur sous le contrôle, d'un point de vue technique, du directeur de la photographie.

Cadreur spécialisé cinéma

Cadre

Suivant les directives du réalisateur et sous le contrôle du directeur de la photographie, il assure les cadrages et l'harmonie des mouvements de l'appareil de prise de vues au moyen d'un bras mécanique stabilisateur (exemple : "steadicam"), porté ou fixe, ou dans le cadre de toute autre prise de vue spécialisée.

Premier Assistant opérateur cinéma

Cadre

A la responsabilité de la mise au point de l'objectif en fonction des déplacements des acteurs et de la caméra. Il réceptionne et vérifie les appareils de prises de vues, les objectifs et les accessoires avant le début du tournage et en surveille le bon fonctionnement pendant toute la durée du film. Il veille au bon conditionnement des matériels en vue des transports.

Deuxième Assistant opérateur cinéma

Non cadre

Assiste le 1^{er} assistant opérateur dans toutes ses tâches et peut notamment effectuer les zooms sous les directives du cadreur film. En particulier, a la responsabilité du chargement et du déchargement des supports d'enregistrement (pellicule et/ou supports numériques) et de leur conditionnement pour expédition au lieu de traitement. Il est responsable de l'alimentation électrique de la caméra. Il gère et comptabilise les supports vierges et enregistrés, veille à leur conservation et à leurs bonnes conditions de transport.

Technicien d'appareils télécommandés (prise de vues) cinéma

Cadre

Il a la responsabilité technique de l'appareil support des mouvements télécommandés de la caméra et des différents déports. Il le prépare, dirige son installation et sa mise en service en collaboration avec les machinistes et les assistants opérateurs si nécessaire. Il est responsable des opérations de démontage et de rangement. Il a les connaissances techniques qui lui permettent d'assurer le bon fonctionnement des appareillages.

Photographe de plateau cinéma

Cadre

Exécute, en accord avec le réalisateur, le directeur de la photographie et le producteur, les photos du film pour la production en vue de l'exploitation et de la promotion du film. Il est responsable de leur qualité technique et assure la compatibilité des supports photographiques.

Branche son

Chef opérateur de son cinéma

Cadre collaborateur de création

Collaborateur du réalisateur, il a la responsabilité artistique et technique des enregistrements et de la réalisation sonores du film par l'apport des sons synchrones et des sons seuls. À ce titre, il détermine avec le directeur de production les moyens matériels, techniques et humains nécessaires.

Assistant opérateur du son cinéma

Cadre

Sous les directives du chef opérateur du son il assure en fonction de la prise de vue la captation du son par tous moyens techniques, en particulier par l'entremise de la perche et a la charge d'installer les différents microphones. Il a la charge du stock de support son et de matériel son.

Branche costumes

Créateur de costume cinéma

Cadre collaborateur de création

Collaborateur du réalisateur, il a la responsabilité artistique de la composition visuelle des personnages du film en référence au scénario. Il assure durant la préparation et le tournage, la coordination et le suivi de la conception et de la réalisation des costumes et des accessoires. Le cas échéant, il coordonne le travail artistique des coiffures, per-ruques et maquillage. Il a la connaissance des styles et des époques. Il fournit au réalisateur une présentation visuelle de sa conception des personnages à l'aide de différents supports : maquettes, échantillonnages, documentation... Il établit le devis costume en fonction du scénario et des demandes du réalisateur et en accord avec le producteur ou son représentant. Il suit la gestion de son budget. Il dirige et coordonne le travail de ses assistants et des différentes équipes qu'il a choisis d'un commun accord avec le producteur. Il collabore avec le directeur de la photographie et le chef décorateur. Il dirige les essayages des costumes, assiste aux essais de maquillage et de coiffure.

Chef costumier cinéma

Cadre

Dans le cas des films où il n'y a pas de création originale de costumes, durant la préparation et le tournage, en accord avec le réalisateur et le producteur ou son représentant, il a pour charge de rechercher, en référence au scénario, les costumes et accessoires vestimentaires nécessaires à la composition visuelle des personnages du film. Il établit le devis costume en fonction du scénario et des demandes du réalisateur et en accord avec le producteur ou son représentant. Il suit la gestion de son budget. Il dirige et coordonne le travail de ses assistants et des différentes équipes qu'il a choisis d'un commun accord avec le producteur. Il collabore avec le directeur de la photographie et le chef décorateur. Il dirige les essayages des costumes, assiste aux essais de maquillage et de coiffure.

Costumier cinéma

Non cadre

Il assiste dans ses fonctions le créateur de costumes cinéma ou le chef costumier cinéma dans la recherche et les essayages de costumes ainsi que dans l'organisation du travail. Il veille à la logistique du tournage et à la gestion des stocks et à la coordination entre les fournisseurs et la production. Il planifie les durées de location en fonction du plan de travail et assure la restitution des costumes aux loueurs.

Habilleur Cinéma

Non cadre

Sur le plateau, il a en charge la responsabilité de l'habillage des comédiens en veillant au respect des choix du créateur de costumes ou du chef costumier ainsi que du réalisateur. Il assure la continuité (raccords) en collaboration avec la scripte. Il a la responsabilité du rangement et de l'entretien des costumes.

Teinturier patineur costumes cinéma

Non cadre

En étroite collaboration avec le créateur de costumes et le chef d'atelier costumes, il prépare les tissus et autres matériaux en amont de la fabrication (couleurs, impressions, apprêts, motifs...) et effectue sur le plateau les patines ponctuelles de circonstance.

Chef d'atelier costumes cinéma

Non cadre

Collaborateur direct du créateur de costumes, il a la connaissance des textiles, des coupes de toutes les époques. Il effectue le patronage et la coupe des costumes dans le respect des maquettes du créateur de costumes. Il est responsable de l'organisation de son atelier ainsi que de son équipe de réalisation des costumes. Il participe aux essayages des nouveaux modèles.

Couturier costumes cinéma

Non cadre

Il exécute les tâches confiées par le chef d'atelier costumes cinéma, notamment dans la fabrication des costumes.

Branche maquillage

Chef maquilleur Cinéma

Cadre

A la responsabilité de la création du maquillage des interprètes selon les directives du réalisateur et conformément au scénario. Travaille en collaboration avec le directeur de la photographie, le créateur de costumes et avec le chef coiffeur cinéma. Il est responsable des travaux exécutés par ses assistants. Il assure le suivi des compositions initiales

durant la réalisation du film. Dans le cadre de la préparation, il établit un budget en accord avec le directeur de production et en contrôle la gestion.

Maquilleur Cinéma

Non cadre

Exécute des maquillages et raccords sous la responsabilité du chef maquilleur. Il surveille l'état du maquillage des artistes sur le plateau.

Branche coiffure

Chef coiffeur Cinéma

Non cadre

Est chargé, suivant les directives du réalisateur en collaboration avec le directeur de la photographie et le chef maquilleur, de la confection des perruques postiches et de l'exécution de toutes coiffures d'époque ou modernes. Il doit assurer, tout au long du film, avec exactitude et méthode, la forme initiale de chaque coiffure et leur adaptation conformément au scénario, en accord avec les maquettes du créateur de costumes, s'il y a lieu.

Coiffeur Cinéma

Non cadre

Sous la responsabilité du Chef coiffeur, il procède à la coiffure des interprètes selon le scénario et en surveille l'état sur le plateau.

Branche décoration

Chef décorateur cinéma

Cadre collaborateur de création

Collaborateur du réalisateur, il a la responsabilité artistique et technique des décors du film. Il est chargé par le producteur, en accord avec le réalisateur de la conception, de l'aménagement et de la construction des décors conformément au scénario, au plan de travail dans le cadre du budget. Il participe au choix des lieux de tournage et assure la cohérence artistique des décors. Il collabore à la mise au point du plan de travail, établit le devis décoration en fonction du scénario et des demandes du réalisateur en accord avec le producteur ou son représentant. Il dirige et coordonne le travail de ses assistants et des différentes équipes mises à sa disposition. En cas de recours à des moyens numériques, il assure également le suivi de la cohérence artistique de la conception et de la construction des décors. Il veille à la conception, l'aménagement et la construction des décors dans le respect des règles d'hygiène et de sécurité en vigueur.

Ensemblier décorateur cinéma

Cadre

Lorsqu'un film ne nécessite aucune construction, il peut assurer l'aménagement des décors naturels. Il est en outre chargé de choisir les meubles, accessoires et objets d'art et éléments décoratifs nécessaires au tournage. Il collabore à l'établissement du devis "décoration". Il assure la cohérence artistique des décors. L'ensemblier décorateur n'a pas qualité pour assurer la construction des décors du film. Il veille dans l'exercice de sa fonction au respect des règles d'hygiène et de sécurité en vigueur.

Premier assistant décorateur cinéma

Cadre

Il seconde le chef décorateur cinéma et doit pouvoir le remplacer en cas d'absence temporaire. Il s'occupe particulièrement sous la direction de celui-ci de la partie technique des décors, collabore à la conception des plans et à l'établissement du devis « décoration » et coordonne suivant le plan de travail les différents corps de métiers lors de la construction et de l'aménagement des décors.

Deuxième assistant décorateur cinéma

Non cadre

Il assiste le premier assistant décorateur cinéma dans ses fonctions et exécute les plans et détails nécessaires à la réalisation des décors. Il est capable de réaliser des maquettes d'études et de représentation des décors.

Troisième assistant décorateur cinéma

Non cadre

Salarié membre de l'équipe de l'assistantat de décoration, il s'initie à la fonction d'assistant décorateur. Il est chargé d'exécuter des tâches simples. Durant la période de tournage, il ne peut être employé qu'à la condition que les postes de Premier et Second assistants, soient pourvus.

Ensemblier cinéma

Cadre

Il est chargé par le chef décorateur cinéma de rechercher et de choisir les meubles et objets d'art nécessaires à l'installation des décors, d'en assurer la livraison et les rendus en temps utile, et de procéder à leur mise en place sur le décor. Dans le cadre du devis et sous la responsabilité du chef décorateur cinéma, il assure la gestion du budget "meubles et accessoires".

Régisseur d'extérieurs cinéma

Cadre

Il est chargé de la recherche, de la fourniture et de la restitution aux fournisseurs s'il y a lieu de tous les accessoires, animaux, matériaux et éléments non décoratifs et véhicules d'époque... liés à la réalisation du décor et des acces-

soires jouant. Il est éventuellement l'adjoint de l'ensemblier. Il peut arrêter et exécuter toutes dépenses inhérentes à son poste sous le contrôle du chef décorateur ou le cas échéant de l'ensemblier décorateur.

Accessoiriste de plateau cinéma

Non cadre

Suivant les indications du chef décorateur cinéma, de l'ensemblier décorateur cinéma ou de la mise en scène, il est chargé pendant le tournage de la surveillance, de la préparation et de l'emploi de tous les accessoires jouant, et de la mise en place raccord de l'ensemble mobilier installé sur le plateau de prise de vues. Veille à l'entretien de ceux-ci et assure en suivant la continuité les raccords de scène indiqués par la feuille de service. Il assure les effets spéciaux simples ne nécessitant pas de mesures de sécurité particulières à l'égard des membres de l'équipe artistique et technique participant au tournage.

Accessoiriste de décor cinéma

Non cadre

Chargé de réceptionner les meubles et accessoires, d'installer, d'équiper et de préparer les décors sous les directives de l'ensemblier. Il contrôle l'identité, l'état et la conservation des objets reçus et rendus.

Peintre d'art de décor cinéma

Non cadre

Peintre d'art, il compose et exécute les fresques, découvertes ou tous motifs décoratifs de style sous la direction du chef décorateur cinéma ou de l'ensemblier décorateur cinéma.

Infographiste de décor cinéma

Non cadre

Chargé sous la direction du chef décorateur ou de l'ensemblier décorateur de la fabrication et de la transformation d'accessoires graphiques numériques par des moyens informatiques. Il peut effectuer la simulation modélisée et la représentation en images de synthèse des décors.

Illustrateur de décor cinéma

Non cadre

Chargé sous la direction du chef décorateur ou de l'ensemblier décorateur d'effectuer des représentations artistiques des décors par le dessin et la peinture. Il peut réaliser des calligraphies ou tout accessoire faisant appel au dessin d'art.

Chef Tapissier de décor cinéma

Non cadre

Collaborateur du chef décorateur cinéma, de l'ensemblier décorateur cinéma ou de l'ensemblier cinéma. Est capable d'exécuter une esquisse, d'en arrêter graphiquement les coupes, d'accomplir tous travaux d'après dessins et documents d'époque. Est capable de coordonner au décor et aux techniques de prises de vues des ensembles décoratifs textiles et d'en assurer l'exécution et l'installation.

Tapissier de décor cinéma

Non cadre

Assistant du chef tapissier de décor cinéma. Il exécute et installe tous les ouvrages de couture que nécessitent les travaux de tapisserie.

Branche montage

Chef monteur cinéma

Cadre collaborateur de création

Collaborateur de création, il donne au film sa construction et son rythme par l'assemblage artistique et technique des images et des sons, dans l'esprit du scénario et sous la responsabilité du réalisateur. Il participe avec le réalisateur à la postproduction. Il est chargé, en collaboration avec le réalisateur, de veiller à la cohérence de l'espace sonore du film.

Premier assistant monteur cinéma

Non cadre

Il assiste le chef monteur pendant la durée des travaux liés au montage et sous sa responsabilité assure le suivi des différentes étapes du montage : organisation et préparation du travail, gestion des matériaux images et sons, dialogue avec les industries techniques et travail avec les différents intervenants (bruitage, postsynchronisation...).

Deuxième assistant monteur cinéma

Non cadre

Sous la responsabilité du chef monteur et sous la direction du Premier assistant monteur Cinéma, il est chargé d'exécuter des tâches simples liées au montage. Il ne peut être recouru à un Deuxième assistant monteur cinéma sans que le poste de Premier assistant monteur cinéma soit pourvu ; il peut cependant être engagé pour une durée de travail distincte de celle du premier assistant monteur cinéma.

Chef monteur son cinéma

Cadre

Pour le cas où l'équipe de montage Cinéma n'assurerait pas conjointement le montage de l'image et du son, le Chef monteur son est chargé, en collaboration avec le Réalisateur et en lien avec le Chef monteur cinéma, de donner sa cohérence et son rythme à l'espace sonore du film. Durant le mixage, il est appelé à donner des indications au mixeur.

Bruiteur

Cadre

Illustrateur sonore, sous la direction du réalisateur, il exécute en direct l'habillage sonore du film pour le mixage de la version originale et la version internationale en complément du montage son.

Assistant bruiteur

Non cadre

Collaborateur direct du bruiteur, il travaille sous ses directives. Il gère tous les matériels et accessoires nécessaires à l'exécution des bruits.

Coordinateur de post-production cinéma

Cadre

En relation avec les chefs de poste concernés, en particulier le chef monteur, il assure des tâches de coordination, de suivi et de mise en oeuvre des moyens de post-production tels que définis conformément au planning de post production et au devis établi par le directeur de production.

Branche mixage

Mixeur cinéma

Cadre

Sous la direction du réalisateur, il est chargé en auditorium de l'enregistrement, des post-synchronisations et des effets sonores puis du mélange et de la spatialisation de tous les éléments fournis incluant la musique. Il assure la conformité technique sur les différents supports de diffusion.

Assistant mixeur cinéma

Cadre

Collaborateur direct du mixeur, il travaille sous ses directives. Il prend en charge une partie des éléments sonores à mélanger.

Branche collaborateurs techniques spécialisés

Superviseur d'effets physiques cinéma

Cadre

Il est chargé de la conception et de l'exécution des effets spéciaux physiques (pluie, brouillard, explosions, armes à feu...). Il doit justifier des habilitations nécessaires. Lors de la mise en oeuvre de ces effets, il a la charge, en collaboration avec le directeur de production, de faire mettre en place tous les moyens nécessaires à la sécurité des personnes, des lieux et du décor. Il veille dans l'exercice de sa fonction au respect des règles d'hygiène et de sécurité en vigueur.

Assistant effets physiques cinéma

Non cadre

Il assiste dans ses fonctions le superviseur d'effets physiques et installe sous sa direction les moyens nécessaires à la réalisation de l'effet. Il doit justifier des habilitations nécessaires. Il veille dans l'exercice de ses fonctions au respect des règles d'hygiène et de sécurité en vigueur.

Animatronicien cinéma

Non cadre

Spécialiste chargé de réaliser et d'animer des automates électromécaniques. Il veille dans l'exercice de sa fonction au respect des règles d'hygiène et de sécurité en vigueur.

Branche machinistes de prise de vues

Chef machiniste prise de vues cinéma

Non cadre

Collaborateur de la prise de vues, il constitue en accord avec la production, dirige et encadre l'équipe machinerie. Il est chargé de répondre par sa compétence technique aux diverses demandes de la mise en scène et de définir, d'installer et manipuler tous les moyens techniques nécessaires à la mise en place des éclairages et du matériel de prises de vues. Il veille à leur utilisation dans le respect des règles de sécurité. Sous la direction, d'un point de vue technique, du directeur de la photographie et en relation avec le cadreur, il exécute les déplacements de la caméra durant les prises de vues. Il doit justifier des habilitations réglementaires liées à la mise en oeuvre des matériels utilisés.

Sous-chef machiniste prise de vues cinéma

Non cadre

Machiniste qui assiste ou supplée le chef machiniste prise de vues, si l'organisation du tournage l'exige, notamment dans son travail de coordination de l'équipe machinerie. Il doit justifier des habilitations réglementaires liées à la mise en oeuvre des matériels utilisés.

Machiniste prise de vues cinéma

Non cadre

Spécialiste de la mise en place et du bon fonctionnement de tous les moyens techniques nécessaires à la prise de vues et à la mise en place des éclairages, il travaille sous la direction du chef machiniste de prise de vues et/ou du sous-chef machiniste prise de vues. Il doit justifier des habilitations réglementaires liées à la mise en oeuvre des matériels utilisés.

Branche Électriciens de prise de vues

Chef électricien prise de vues cinéma

Non cadre

Collaborateur du directeur de la photographie, il constitue en accord avec la production, dirige et encadre l'équipe électriciens. Il assure avec leur concours l'installation et le fonctionnement des moyens techniques d'éclairage nécessaires. Il en assure le réglage selon les directives du directeur de la photographie. Il a la connaissance des matériels d'éclairage et doit justifier des habilitations réglementaires. À partir de la source de courant électrique mis à disposition, il est qualifié pour vérifier et veiller au bon fonctionnement et à la conformité des branchements électriques sur le lieu de tournage dans le respect des règles de sécurité.

Sous-chef électricien prise de vues cinéma

Non cadre

Électricien prise de vues, capable d'assister ou de suppléer le chef électricien, si l'organisation du tournage l'exige, notamment dans son travail de coordination de l'équipe électriciens. Il doit justifier des habilitations et qualifications réglementaires nécessaires à l'utilisation de moyens d'éclairage.

Électricien prise de vues cinéma

Non cadre

Électricien de formation, spécialiste chargé de la mise en place des branchements et du réglage des éclairages et de leurs accessoires. Il travaille sous la direction du chef électricien de prise de vues et/ou du sous-chef électricien prise de vues. Il doit justifier des habilitations et qualifications réglementaires nécessaires à l'utilisation de moyens d'éclairage.

Conducteur de groupe cinéma

Non cadre

Il a la charge de l'entretien, du bon fonctionnement du groupe électrogène sur les lieux de tournage et de l'acheminement du courant électrique fourni par celui-ci jusqu'aux branchements principaux nécessités par le tournage en veillant à la sécurité des installations. Il vérifie la conformité du courant produit avec la cadence de prise de vues. Il doit justifier des habilitations réglementaires nécessaires à la conduite et à l'utilisation du groupe. Il peut assister l'équipe électrique pour l'installation du matériel.

Branche construction de décors

Chef constructeur cinéma

Cadre

Il est chargé par le chef décorateur de la mise en oeuvre de la construction et de l'exécution technique des décors. À cet effet, il a la responsabilité de coordonner l'ensemble des travaux de construction et d'exécution des décors. Il constitue en accord avec la production et dirige les différentes équipes des différents corps professionnels participant à leur réalisation. Dans ce cadre, il est chargé de l'organisation du travail de ces différents corps de métiers. Il veille dans l'emploi des matériaux et dans l'exécution des décors au respect des règles de sécurité et d'hygiène en vigueur.

Chef machiniste de construction cinéma

Non cadre

En studio et en construction extérieure de décor, il dirige l'équipe machinerie de construction. Il est responsable de la coordination et de l'exécution du montage et du démontage de toutes les parties construites, des éléments fixes et mobiles. Il veille dans l'exercice de sa fonction au respect des règles de sécurité et d'hygiène en vigueur.

Sous-chef machiniste de construction cinéma

Non cadre

En studio et en construction extérieure de décor, il seconde le chef machiniste dans le montage et le démontage des décors.

Machiniste de construction cinéma

Non cadre

En studio et en construction extérieure de décor, spécialiste capable d'effectuer le montage et le démontage des décors sous la direction du chef et/ou du sous-chef machiniste de construction.

Chef électricien de construction cinéma

Non cadre

En studio et en construction extérieure de décor, dirige l'équipe électriciens de studio. Chargé sous la double direction du directeur de la photographie et du chef électricien prise de vues de l'installation de tous les moyens d'éclairage nécessaires au tournage. Il doit justifier des habilitations réglementaires. À partir de la source de courant électrique mis à disposition, il est qualifié pour intervenir sur toutes les installations électriques et est responsable des branchements électriques. Il veille aux branchements électriques dans le respect des règles d'hygiène et de sécurité en vigueur.

Sous-chef électricien de construction cinéma

Non cadre

En studio et en construction extérieure de décor, électricien de studio capable de seconder le chef électricien de construction notamment dans la coordination de l'équipe électriciens de studio. Il justifie de la qualification professionnelle et des habilitations dans la mise en oeuvre et l'utilisation des moyens d'éclairage.

Électricien de construction cinéma

Non cadre

En studio et en construction extérieure de décor, électricien chargé sous la direction du chef et/ou du souschef électricien de la mise en place des moyens d'éclairage studio et de leur alimentation. Il justifie de la qualification professionnelle et des habilitations dans la mise en oeuvre et l'utilisation des moyens d'éclairage.

Chef menuisier de décor cinéma

Non cadre

Responsable de l'organisation, de la coordination, de l'exécution des travaux de menuiserie spécifiques aux décors. Il veille dans l'exercice de sa fonction au respect des règles d'hygiène et de sécurité en vigueur.

Sous-chef menuisier de décor cinéma

Non cadre

Menuisier capable de seconder le chef menuisier de décoration, notamment dans la coordination des équipes menuiserie.

Menuisier traceur de décor cinéma

Non cadre

Menuisier spécialisé capable de tracer et d'exécuter tous les ouvrages de menuiserie inhérents et spécifiques au décor de cinéma.

Menuisier de décor cinéma

Non cadre

Menuisier chargé d'assurer l'exécution de tout ouvrage nécessaire aux décors et de travailler sur toutes les machines exceptées la toupie.

Toupilleur de décor cinéma

Non cadre

Menuisier qualifié dans le toupillage. Il est chargé de l'exécution des éléments de menuiserie réalisés à la toupie.

Maquettiste de décor cinéma

Non cadre

Spécialiste chargé d'exécuter tous travaux fins en modèle réduit sous les indications du chef décorateur.

Maçon de décor cinéma

Non cadre

Sous la responsabilité du chef constructeur, spécialiste chargé d'exécuter les travaux de maçonnerie inhérents et spécifiques aux décors.

Chef serrurier de décor cinéma

Non cadre

Serrurier responsable de la fabrication des ouvrages métalliques, mécaniques ou de ferronnerie inhérents et spécifiques aux décors. Il veille dans l'exercice de sa fonction au respect des règles d'hygiène et de sécurité en vigueur.

Serrurier de décor cinéma

Non cadre

Spécialiste chargé de réaliser les ouvrages métalliques, mécaniques ou de ferronnerie inhérents et spécifiques au décor.

Chef sculpteur de décor cinéma

Non cadre

Sous les directives du chef décorateur ou de l'ensemblier décorateur, il est responsable de l'organisation, de la coordination, de l'exécution des travaux de sculpture nécessaires aux décors. Il veille dans l'exercice de sa fonction au respect des règles d'hygiène et de sécurité en vigueur.

Sculpteur de décor cinéma

Non cadre

Sculpteur capable de seconder le chef sculpteur de décoration, exécute les travaux de sculpture inhérents au décor.

Chef staffeur de décor cinéma

Non cadre

Sous la direction du chef décorateur ou de l'ensemblier décorateur, il est responsable de l'organisation, de la coordination, de l'exécution des travaux de moulage et de staff nécessaires aux décors. Il veille dans l'exercice de sa fonction au respect des règles d'hygiène et de sécurité en vigueur.

Staffeur de décor cinéma

Non cadre

Spécialiste, exécute les travaux de moulage et de staff sous la direction du chef staffeur.

Chef peintre de décor cinéma

Non cadre

Sous les directives du chef décorateur ou de l'ensemblier décorateur, il est responsable de l'organisation, de la coordination, de l'exécution des travaux de peinture et de la préparation des tons, des matières et des patines spécifiques aux prises de vues. Il veille dans l'exercice de sa fonction au respect des règles d'hygiène et de sécurité en vigueur.

Sous-chef peintre de décor cinéma

Non cadre

Il seconde le chef peintre et coordonne le travail de l'une des équipes de peintres décoration.

Peintre de décor cinéma

Non cadre

Peintre spécialiste, il exécute les travaux de peinture spécifiques au décor de cinéma.

Peintre en lettres de décor cinéma

Non cadre

Spécialiste, il exécute les graphismes et logos peints sous les indications du chef décorateur ou de l'ensemblier décorateur.

Peintre faux bois et patine décor cinéma

Non cadre

Spécialiste, il exécute tout travaux d'imitation bois, marbre, trompe l'oeil, et de patine, sous les indications du chef décorateur et/ou du chef peintre.

Article 3. Dépôt institutionnel de la liste des titres et définitions de fonctions

La liste des titres et fonctions professionnelles définie ci-dessus sera déposée auprès – de la Caisse des congés spectacles, – de l'UNEDIC, – du Pôle Emploi – et de l'AFDAS – ainsi notamment que de l'IRPS (ARRCO) et de l'IRCPS (AGIRC) AUDIENS, afin d'intégrer les modifications d'appellation des titres de fonctions existants et les titres et définitions de fonctions qui sont rajoutés.

Caractéristiques techniques de l'Alexa Studio d'Arri

Source site constructeur : http://www.arri.com/camera/alexa/cameras/camera_details/alexa-studio/subsection/technical_data/

	2880 x 1620 active pixels (16:9)
Sensor raster:	2880 x 2160 active pixels (4:3) 3414 x 2198 active pixels (Open Gate) 23.76 x 13.37 mm / 0.935 x 0.526" (16:9)
Image aperture:	23.76 x 17.82 mm / 0.935 x 0.702" (4:3) 28.17 x 18.13 mm / 1.109 x 0.714" (Open Gate) up to 2880 x 1620 (16:9)
Output resolution:	up to 2880 x 2160 (4:3) up to 3414 x 2198 (Open Gate) 0.75 - 120 fps (16:9 - ALEXA XT) 0.75 - 90 fps (4:3 - ALEXA XT) 0.75 - 75 fps (Open Gate - ALEXA XT)
Speed range:	0.75 - 60 fps (16:9 - ALEXA Classic) 0.75 - 48 fps (4:3 - ALEXA Classic) all speeds adjustable with 1/1000 fps precision
Format:	12bit logarithmic uncompressed ARRIRAW
Camera Type	35 format film-style digital camera with optical viewfinder, rotating mirror shutter, integrated shoulder arch, built-in support for the ARRI Wireless Remote System (WRS), motion evolution lens control system and ARRI Lens Data System (LDS).
Sensor	35 format ALEV III CMOS with Dual Gain Architecture (DGA) and Bayer pattern color filter array.
Photosites	16:9 sensor mode: 2880 x 1620 for ARRIRAW, 2880 x 1620 down sampled to 1920 x 1080 for HD video and ProRes 4:3 sensor mode: 2880 x 2160 for ARRI-

Operating Modes	<p>RAW, 2880 x 2160 down sampled to 1440 x 1080 (pillar box) for monitoring in EVF-1 and HD video (MON OUT only)</p> <p>Mirror shutter on or off. Switching takes approximately 3 seconds through camera display.</p> <p>16:9 or 4:3 sensor mode. Switching takes approximately 15 minutes (currently update to a different SUP necessary). 4:3 is currently only available for ARRIRAW; a pillar box format is used for 16:9 EVF-1 as well as HD-SDI MON OUT; ProRes or DNxHD recording is currently not supported.</p> <p>Regular or High Speed mode. High Speed mode requires license purchase. Switching takes approximately 40 seconds. 4:3 High Speed mode currently limited to 16:9.</p>
Filter	<p>Sealed behind-the-lens motorized filter mechanism provides optical flat or ND 1.3 (4.3 stops)</p>
Frame Rate	<p>16:9, mirror shutter off: 0.75 - 120 fps</p> <p>16:9, mirror shutter on: 0.75 - 60 fps</p> <p>4:3, mirror shutter off or on: 0.75 - 48 fps</p>
Shutter	<p>Frame rate setting precision: 1/1000 fps</p> <p>Rotating mirror shutter (11.2° - 180.0°) or electronic rolling shutter (0.75 - 60 fps: 5.0° - 358.0°; 60 - 120 fps: 356°). Shutter angle setting precision: 1/10 degree. At some frame rates mirror shutter needs to be less than 180°.</p>
Exposure Latitude	<p>14 stops for all sensitivity settings from EI 160 to EI 3200, as measured with the ARRI Dynamic Range Test Chart (DRTC).</p>
Exposure Index	<p>Values behind the exposure index are the number of stops above and below 18% grey. These values are for Log C. Rec 709 and DCI P3 are the same except for 0.5 stops fewer in the low end at EI 160, 0.4 stops fewer in the low end at EI 200 and 0.2 stops fewer in the low end at EI 400.</p>
White Balance	<p>Separate white balance (red/blue) and color correction (green/magenta) adjustment through Auto or manual setting. Red/blue: 2000 to 11000 Kelvin, adjustable in 100 K steps, with presets of 3200 (tungsten), 4300 (fluorescent), 5600 (daylight) and 7000 (daylight cool). Green/magenta: -8 to +8 color correction (CC), 1 CC = 035 Kodak CC values or 1/8 Rosco values.</p>

Sound Level	Under 20 db(A) @ 24 fps, mirror shutter on and $\leq +30^{\circ}$ Celsius ($\leq +86^{\circ}$ Fahrenheit) with lens attached and fan mode set to 'Regular', measured 1 m/3 feet in front of the lens. Silent operation at higher temperatures possible with fan mode set to 'Rec low'.
Power In	Three inputs: BAT connector, battery adapter back and battery adapter top. All accept 10.5 to 34 V DC. When running over 30 fps with mirror shutter on, voltage of 18V or more is recommended. 90 W power draw for camera and OVF-1 in typical use recording 24 fps to SxS PRO cards, mirror shutter on, without accessories.
Power Out	12V connector: limited to 12 V, up to 2.2A. RS, EXT and ETHERNET: input below 24V is regulated up to 24V, above 24V: input = output voltage. Both RS and EXT connectors combined: up to 2.2A. ETHERNET: up to 1.2A. Maximum power draw is also limited by the power source.
Weight	ALEXA Studio camera body + SxS Module: 8.0 Kg/17.6 lb ALEXA Studio camera body + SxS Module + OVF-1 + Center Camera Handle CCH-1: 10.2 Kg/22.5 lb
Dimensions	With OVF-1 and SxS Module: Length: 402 mm/15.83", width: 268 mm/10.55" height: 241 mm/9.49"
Environmental	Dimensional drawings available at www.arri.com/alexas/downloads -10° C to +45° C (+14° F to +113° F) @ 95% humidity max, non condensing. Splash and dust proof through sealed electronics. System cooling through radiator/single fan.
Lens Mount	ARRI Exchangeable Lens Mount (ELM); ships with Lens Adapter PL Mount with LDS contacts, 54 mm stainless steel PL mount, Super 35 centered
Flange Focal Depth	52.00 mm nominal
Viewfinder	Optical viewfinder OVF-1 shows a bright, high contrast image for through-the-lens viewing with low distortion, accurate color fidelity and no delay. Can be used camera left or right and the viewfinder arm telescopes closer/farther from the camera body. Automatically keeps an upright image in all positions with an optional override for manual image rotation. Includes a flip in ND 0.6 contrast filter and 2x de-squeeze module for 2x anamorphic lenses (a 1.3x de-squeeze module is also available for retrofit). Includes Basic Insert Module BIM-1 for RGB frameglow. Accepts 8x

and 10x 435 eyepieces, 435 eyepiece extensions and heated eyecups. With the optional ARRICAM Eyepiece Adapter AEA-1, the OVF-1 can accept the 8x ARRICAM Studio eyepiece, ARRICAM Studio Viewfinder Extension Medium and ARRICAM Studio Viewfinder Zoom Extension. Not compatible with Lite Universal Eyepiece. Can be replaced with the ALEXA Electronic Viewfinder EVF-1 by using the Electronic Viewfinder Adapter EVA-1

For EVF-1 and MON OUT: frame lines, surround view, camera status, false color exposure check, peaking focus check, electronic level, compare stored image with live image, RETURN IN video and anamorphic de-squeeze. MON OUT only: Reel & clip number.

Assistive Displays

For OVF-1: Warning LEDs for REC (recording), BAT (battery low), FULL (SxS PRO card full). ALEXA Studio uses the same physical ground glass holder and framerglow frames as ARRICAMs, so ARRICAM ground glasses and framerglow masks could be used. However, the actual frameline dimensions are different, so for a precise alignment of framelines and captured pixels only ALEXA Studio ground glasses and framerglow masks are recommended. For frameline markings beyond the options in the price list, please use the online ground glass composer at

www.arri.com/camera/ground_glass_composer.html.

Control

Camera right: main user interface with a 3.5" transreflective 400 x 240 pixel LCD color screen, illuminated buttons, button lock and jog wheel. Camera left: operator interface with illuminated buttons, button lock and card swap button.

Records Apple QuickTime files with ProRes encoding onto either one or two (Dual Recording) SxS PRO cards in 16:9 mode only. All codecs legal range with embedded audio, timecode and metadata.

In-camera Recording

Codec: QuickTime/ProRes 4444

Compression (1): '5:1

Bit Rate in Mb/s at 30 fps: 330

Bit Depth: 12

Color Coding: 4:4:4 RGB

Recording time in hrs:min (2): '0:22

Application: High

Recording Outputs	<p>2x 1.5 G or 3G REC OUT BNC connectors for ARRIRAW (4:3 or 16:9) or HD-SDI video (16:9 only). Both with embedded audio, timecode, metadata and optional recording flag. ARRIRAW 16:9: 2880 x 1620, 4:3: 2880 x 2160. Both uncompressed 12 bit log without white balance or exposure index processing applied. Requires an ARRIRAW T-Link certified recorder. HD-SDI video 16:9: uncompressed 1920 x 1080 4:4:4 RGB or 4:2:2 YCbCr; both legal or extended range. Recording frame rates other than HD standard (23.976, 24, 25, 29.97, 30, 50, 59.94, 60 fps) requires a recorder with Variflag support.</p>
Monitor Output	<p>2x MON OUT BNC connector for uncompressed 1.5G HD-SDI video (4:3 or 16:9): 1920 x 1080, 4:2:2 YCbCr; legal range.</p>
Image Processing	<p>16 bit linear internal image processing. Target color spaces for ProRes, REC OUT and MON OUT: Log C (film matrix off), Log C (film matrix on), Rec 709 or DCI P3. For Rec 709 and DCI P3 a customized look can be applied during record and playback with ARRI Look Files. Optional horizontal image mirroring.</p>
Synchronization	<p>Master/Slave mode for precision sync of settings, sensor, processing, HD-SDI outputs and QuickTime/ProRes recording for 3D applications. Automated sync of lens settings for 3D applications in Master/Slave mode.</p>
Playback	<p>QuickTime/ProRes clips can be played back from SxS PRO cards to the EVF-1, MON OUT and REC OUT. Playback audio is available embedded in the MON OUT and REC OUT signals and on the headphones jack.</p>
Audio	<p>1x XLR 5 pin AUDIO IN connector for 2 channel, line level balanced audio input, 24 bit/48 kHz A/D conversion, works at 23.976, 24, 25, 29.97 and 30 fps. Audio is recorded uncompressed into the QuickTime/ProRes files and embedded uncompressed in all HD-SDI outputs, including ARRIRAW T-Link. Max of 2.5 dBm output from AUDIO OUT headphones connector.</p>
Connectors	<p>2x slots for SxS PRO cards (SxS) 2x BNC recording out HD-SDI, 1.5G/3G (REC OUT 1/REC OUT 2) 2x BNC monitoring out HD-SDI, 1.5G (MON OUT) 1x XLR 5 pin audio in (AUDIO IN)</p>

- 1x BNC return signal HD-SDI, 1.5G (RET/SYNC IN)
- 1x LEMO 16 pin external accessories (EXT)
- 1x Fischer 2 pin 24 V power in (BAT)
- 3x Fischer 3 pin 24 V remote start and accessory power out (RS)
- 1x LEMO 2 pin 12 V accessory power out (12 V)
- 1x LEMO 5 pin timecode in/out (TC)
- 1x TRS 3.5 mm headphone mini stereo jack out (AUDIO OUT)
- 1x LEMO custom 16 pin electronic viewfinder (EVF)
- 1x LEMO 10 pin Ethernet with 24 V power (ETHERNET)
- 2x Fischer 5 pin Lens Control System (LCS)
- 1x Fischer 5 pin Lens Data Display (LDD)
- 1x Fischer 12 pin for CLM-2, CLM-3 or later (IRIS)
- 1x Fischer 12 pin for CLM-2, CLM-3 or later (ZOOM)
- 1x Fischer 12 pin for CLM-2, CLM-3 or later (FOCUS)

SD Card

For importing ARRI Look Files, camera set up files, frame line files, feature license keys and custom lens tables for the Lens Data Archive (LDA). Stores captured stills from the REC OUT image path in ARRIRAW (.ari, 12 bit), TIFF (.tif, 16 bit), DPX (.dpx, 10 bit) and JPEG (.jpg, 8 bit) format as well as logging files. Also used for software updates.

Upgrades

The Storage Interface Module (currently available for SxS PRO cards) can be exchanged for future storage modules. The Electronics Interface Module can be exchanged for future control electronics. Exchangeable Lens Mount (ELM) allows other lenses beyond PL mount lenses to be used. Simple camera software updates. License keys included in purchase: Anamorphic De-squeeze and High Speed.

Note: All technical data based on Software Update Packet (SUP) 5.1 (16:9) and SUP 5.2 Open Beta (4:3). A SUP that makes switching between 16:9 and 4:3 and further features possible will be available in 2012