

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE RÔLE DU DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE DANS
LE PROCESSUS DE CRÉATION CINÉMATOGRAPHIQUE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
MICHEL CARON

AVRIL 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS

« Le cinéma est le langage des images
qui sont créées par la lumière, et
l'absence de lumière, l'ombre [...] »
Vittorio STORARO, AIC, ASC.

J'ai découvert le cinéma pendant mon adolescence, au début des années soixante. À cette époque, il y avait une multitude de petites salles de cinéma. Dans mon quartier seulement, une banlieue proche de Montréal, il y en avait deux à proximité de la maison, le *Rio* et le *Avalon*. Il faut encore rappeler que l'on y projetait alors des programmes doubles: la séance débutait par des actualités, suivies des bandes annonces des prochains spectacles, puis de deux films présentés l'un à la suite de l'autre, tout cela sans interruption. C'était un immense plaisir toujours renouvelé que de s'asseoir dans ces salles enfumées - on avait le droit d'y fumer à l'époque - et de regarder durant trois heures des histoires racontées en noir et blanc. C'est probablement au cours de ces séances que le goût pour cette forme de récit s'est peu à peu insinué en moi et qu'inconsciemment je suis devenu de plus en plus sensible à l'effet de la lumière sur l'écran. Giuseppe Rotunno, AIC, ASC¹, un des plus grands directeurs de la photographie italien, exprime bien pour moi cet apport de la lumière :

Comme je le disais, je crois que la photo est le pont entre écran et public : plonger le public dans le récit, dans l'atmosphère juste, sans le distraire par des exhibitions photographiques, mais le prendre, le captiver, l'aider à entrer dans l'époque, dans le récit, dans cette salle, face à ces personnages.²

Ma fascination pour l'écran de cinéma ne s'est jamais atténuée au fil des ans, à tel point que je me suis retrouvé pour la première fois sur un plateau de tournage, au début des années soixante-dix pour y passer trente ans, dont vingt-cinq comme

¹ Giuseppe Rotunno (1923-), AIC, ASC, DP italien de Fellini, Visconti et De Sica. Selon Ava Gardner : « Le plus grand cameraman que je connaisse. ».

² Lorenzo Codelli. «Entretien avec Giuseppe Rotunno». *Positif*, n° 266, avril 1983, p. 30.

directeur de la photographie. Durant toutes ces années, plusieurs constatations et évidences m'ont interpellées, mais pris par le travail sur le terrain, elles restèrent sans véritables réponses. Avec la rédaction de ce mémoire, s'est présentée pour moi la possibilité de me questionner sur divers aspects de ce métier toujours merveilleux. L'idée à la base de ma démarche était de m'éloigner des clichés généralement véhiculés par les médias de communication et les théories du cinéma desquels le directeur de la photographie est pour ainsi dire absent, sinon considéré comme un élément négligeable. Il était important pour moi de pouvoir explorer, sans contraintes, les différentes perspectives liées aux intentions et aux conséquences du rôle du directeur de la photographie sur une production cinématographique. Encouragé en cela par mon directeur de mémoire, Gilles Coullée, qui a toujours insisté sur le fait que cette étude devait être directement reliée à mon expérience et à mes connaissances spécifiques.

L'idée première était de limiter notre étude au cinéma québécois, recueillant et analysant les réponses que nous aurait fournies un échantillonnage de directeurs de la photographie d'ici. La vie nous oblige parfois à faire des détours imprévus, nous n'avons pas été en mesure de réaliser cette étude étant freiné dans nos actions par une grave maladie. Donc, pour atteindre notre but, nous nous sommes intéressés au corpus déjà existant des divers entretiens et témoignages de directeurs de la photographie de partout dans le monde. Nous avons suivi à la piste les multiples intérêts communs de ces directeurs de la photographie qui se sont avérés rejoindre les nôtres. De plus, la majorité des préoccupations exprimées par ces personnes l'étaient dans un langage et des mots que nous aurions pu nous-même employer. Nous constatons ainsi que nos préoccupations locales se révélaient des préoccupations universelles.

Finalement, nous croyons que notre mémoire en se référant à un corpus beaucoup plus large a gagné en intérêt et en crédibilité.

Je tiens ici à remercier plusieurs personnes qui m'ont apporté leur soutien tout au long de mon parcours dans le monde du cinéma et tout au long de la recherche et de la rédaction de ce mémoire. Alain Dostie et Jean-Claude Labrecque, CSC, deux directeurs de la photographie avec lesquels j'ai passé un grand nombre d'heures comme assistant et dont la qualité du travail a toujours été pour moi une grande source d'inspiration ; Paul Tana et Hubert-Yves Rose, réalisateurs avec qui j'ai eu le privilège de collaborer sur des films qui sont pour moi les plus réussis et dont je suis le plus satisfait ; Alain Chartrand, ami de longue date, qui a lu et commenté avec beaucoup de pertinence les chapitres de ce mémoire ; Gilles Coutlée, mon directeur de mémoire, qui m'a fait comprendre que cet essai devait avoir un rapport direct avec ma propre expérience ; Ginette Faucher, ma compagne, qui d'un œil d'universitaire a lu et relu ce mémoire commentant aussi bien la forme que le fond et m'obligeant souvent à réécrire des paragraphes complets afin que le texte soit toujours le plus compréhensible possible.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	ii
LISTE DES ABRÉVIATIONS	vii
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LA NOTION DE RÔLE	5
1.1 Étymologie du terme « rôle »	5
1.2 Un modèle organisé de conduite	7
1.3 Une certaine position de l'individu dans un ensemble interactionnel	9
1.4 Conclusion	17
CHAPITRE II	
LA DÉFINITION DU TRAVAIL "TECHNIQUE"	18
2.1 Un technicien, un bricoleur...!	18
2.2 Définition de la filière technique	20
2.3 Support de prise de vues (pellicule "argentique", numérique)	21
2.4 Support de prise de vues (formats)	29
2.5 Type(s) de caméra(s)	33
2.6 Les prestataires et les fournisseurs	36
2.7 Les loueurs	39
2.8 Les laboratoires et la postproduction	40
2.9 Conclusion	42
CHAPITRE III	
LE PROCESSUS DE CRÉATION CINÉMATOGRAPHIQUE	43
3.1 Le directeur de la photographie un artiste !	43
3.2 La lecture du scénario	49
3.3 L'interprétation du scénario	52
3.4 La recherche artistique	56
3.5 La concrétisation de la recherche	61

3.6	Conclusion	65
CHAPITRE IV		
L'EXEMPLE DU FILM " <i>CITIZEN KANE</i> " D'ORSON WELLES		66
4.1	Le meilleur film de tous les temps	66
4.2	Gregg Toland, ASC, propose ses services à Orson Welles	69
4.3	Toland et la recherche du réalisme	73
4.4	L'apport significatif de Gregg Toland	77
4.5	Conclusion	80
CONCLUSION		81
BIBLIOGRAPHIE		86

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Note	Il existe dans le monde du cinéma des associations de directeurs de la photographie. Ces associations ne sont pas des syndicats (elles ne négocient pas des conditions salariales, ni des conditions de travail), mais elles sont des organismes à buts culturels, éducatifs et professionnels. L'adhésion se fait sur invitation et en faire partie est souvent une indication d'excellence.
AAC	Verband Österreichischer Kameraleute, association autrichienne des directeurs de la photographie, fondée en 1976, www.aacamera.org
AFC	Association française des directeurs de la photographie cinématographique. www.afcinema.com/
AIC	Associazione Italiana Autori della Fotografia Cinematografica, association italienne des directeurs de la photographie, fondée en 1950. www.aicine.com/
AMC	Sociedad Mexicana de Autores de Fotografía Cinematografica, association mexicaine de directeurs de la photographie. www.cinefotografos.com/
ASC	American Society of Cinematographers, association américaine des directeurs de la photographie, fondée en 1919. www.theasc.com/
BSC	British Society of Cinematographers, association anglaise des directeurs de la photographie, fondée en 1949. www.bscine.com/
CSC	Canadian Society of Cinematographers, association canadienne de directeurs de la photographie, fondée en 1957. www.csc.ca/
DFF	Dansk Filmfotograf Forbund, association danoise des directeurs de la photographie, fondée en 1954. www.dff-dk.dk
FSF	Föreningen Sveriges Filmfotografer, association Suédoise des directeurs de la photographie, fondée en 1961, www.fsfsweden.se
HKSC	Hong-Kong Society of Cinematographers.
JSC	Japanese Society of Cinematographers, en 1954 une première association sous le nom de Nippon Cinematographers Club N.C.C. En 1960 elle deviendra la JSC. www.jsc.or.jp
Imago	Fédération européenne des directeurs de la photographie www.imago.org

Note	Il existe plusieurs abréviations pour définir l'indice de sensibilité / indice d'exposition de la pellicule.
ASA	(American Standard Association). Indice de sensibilité, proposé en 1941 par l'organisme de normalisation américaine, mesurant la rapidité de réaction d'une émulsion à un éclairage donné. (ASA 64)
DIN	(Deutsche Industrie Normen). Indice de sensibilité, déterminé par l'organisme de normalisation allemand, mesurant la rapidité de réaction d'une émulsion à un éclairage donné. (DIN 19°)
ISO	(International Standardisation Organisation). Indice de sensibilité, regroupant les indices ASA et DIN, mesurant la rapidité de réaction d'une émulsion à un éclairage donné. (ISO 64/19°)
EI	(exposure index) Valeur caractérisant la sensibilité d'une émulsion. Indice de sensibilité / indice d'exposition établie par les fabricants de pellicule Kodak et Fuji. (EI 64)

RÉSUMÉ

À partir de la notion de rôle et à travers le témoignage de différents intervenants en cinéma, nous tentons de cerner une redéfinition de la spécificité de l'apport du directeur de la photographie, faisant ressortir toute la complexité de ce travail. Son rôle se situant bien au-delà de la performance technique ou de la probité de l'artisan, il participe sans nul doute pleinement au développement esthétique du processus filmique. Cette redéfinition, prenant en compte la spécificité dans toute sa complexité du travail si particulier du directeur de la photographie, ne peut que déboucher sur une réaffirmation pleine et entière de son statut d'artiste. Statut qui dépasse bien évidemment la notion romantique importée de la littérature ou de l'histoire de l'art et qui, surtout, doit prendre en considération l'aspect résolument collectif du processus de création d'un film.

Mots clés : cinéma, cinématographie, directeur de la photographie, film, image, lumière.

INTRODUCTION

Comment considérer le rôle d'un directeur de la photographie dans le processus de création d'un film ? Proposons d'abord qu'un directeur de la photographie aura le sentiment qu'il joue un rôle sur le film et que ce rôle est singulier (unique). Est-ce une capacité qui va de soi et qui ferait que le directeur de la photographie ou certains directeurs de la photographie particulièrement doués seraient en mesure de fournir ce rôle singulier ? De quelle nature est son apport dans le processus de création d'un film ? Quelle sorte de relation entretient-il avec les autres *collaborateurs créatifs* constituant l'équipe de production d'un film ? À quel moment et de quelle façon est-il en mesure d'intervenir ? Est-ce que son intervention est véritablement singulière ? Et finalement, peut-il revendiquer le titre d'artiste et donc de créateur par rapport au film qui est une œuvre artistique ? Ce questionnement pose la problématique fondamentale de la nature de la relation du directeur de la photographie à l'œuvre cinématographique.

Pour cerner la question, nous débutons ce mémoire par une définition de la notion de "*rôle*" nous permettant de mieux comprendre la relation de l'être humain au monde du travail, ce afin de mettre en rapport cette définition avec le "*rôle*" du directeur de la photographie dans le processus de création d'un film. Dans la compréhension du "*rôle*" du directeur de la photographie nous est apparu important de mieux cerner "*l'influence qu'il exerce*" et "*la fonction qu'il remplit*". Aspects d'autant plus prégnants si l'on considère la définition du rôle comme « un modèle organisé de conduites, relatif à une certaine position de l'individu dans un ensemble interactionnel »¹. Nous avons pu constater que l'attitude du directeur de la photographie demeure ambivalente lorsqu'il est confronté à la dualité d'être

¹ Anne-Marie Rocheblave. «La notion de rôle : quelques problèmes conceptuels», *Revue française de sociologie*, vol. 4 no 3 juillet / septembre 1963 p. 306.

considéré soit comme un artiste, soit comme un technicien. Notons que nous avons tenu à illustrer nos énoncés théoriques par des exemples de la pratique de la direction de la photographie aux diverses étapes de productions cinématographiques. Afin de bien comprendre de quelle manière le directeur de la photographie vit l'interaction avec les autres collaborateurs d'un film, nous nous sommes attaché à ses côtés aux diverses étapes du "*processus de création*". Notons que le directeur de la photographie collabore activement du début à la fin du projet, de la proposition sur papier jusqu'à la copie finale sur pellicule ou sur support numérique.

Nous posons d'entrée de jeu comme hypothèse que la relation du directeur de la photographie à l'œuvre cinématographique à laquelle il collabore se définit en terme de création artistique et que cette relation va bien au-delà des techniques employées et consiste en un réel investissement créatif. De fait, force nous est de constater que tout au long du processus créatif le directeur de la photographie s'investit bien au-delà de la technique afin de créer les atmosphères qu'il juge propices à bien rendre le récit du scénario. Pour ce faire, il se voit dans l'obligation d'interpréter, pour ne pas dire traduire, le texte littéraire du scénario en images cinématographiques. Notre intention n'est pas d'élaborer ici une nouvelle grande théorie du cinéma, mais bien de forcer une réflexion sur les enjeux réels et sur l'apport des personnes qui participent d'une façon créative à une œuvre cinématographique.

Pour mener à bien notre étude, nous avons eu recours à un corpus composé de textes, d'entretiens et de témoignages provenant de directeurs de la photographie, de réalisateurs et d'écrivains spécialisés en cinéma du monde entier. Toutes ces personnes présentaient l'avantage de manifester un intérêt réel pour le cinéma. Nous fûmes à même de constater que dans toute la littérature consacrée au cinéma, ce sujet populaire entre tous, seulement une infime partie porte sur la direction de la photographie. Les auteurs français sont rares, nous avons retenu les propos de René Prédal, professeur émérite d'études cinématographiques à l'Université de Caen et de

Jacques Loiseleux, AFC, directeur de la photographie de Maurice Pialat. Les américains ont plus de publications sur le sujet, nous avons utilisé les écrits de David Bordwell, professeur de cinéma à l'Université du Wisconsin ; Robert L. Carringer, professeur de cinéma à l'Université de l'Illinois ; Leonard Maltin, journaliste et auteurs de livres sur le cinéma ; Peter Ettedgui, auteur anglais de livres sur le cinéma ; Benjamin Bergery, auteur de livres techniques sur le cinéma. Les écrits retenus ont tous la particularité de parler, du moins en partie, spécifiquement du directeur de la photographie et de son travail. Les revues sont et de loin, une source beaucoup plus abondante d'informations pertinentes. Que ce soit *Les Cahiers du cinéma*, *Positif*, *24 Images*, *Le technicien du film et de la vidéo*, *Le film français*, *Cinématographe*, *Première* ou encore, *American Cinematographer*, *Film Comment*, *Canadian Cinematographer*, tous ces périodiques se sont intéressés à la spécificité de la direction de la photographie.

Nous avons choisi de parler du film *Citizen Kane*, élu en 2002 "Meilleur film de tous les temps" par 108 réalisateurs et 144 critiques internationaux consultés par la revue britannique *Sight and Sound* du British Film Institute ; de même qu'en 2007, par l'AFI, American Film Institute. Ce film, rappelons-le, est le résultat de la rencontre du réalisateur Orson Welles et du directeur de la photographie Gregg Toland. Soulignons d'ailleurs qu'au générique le nom de Welles et de Toland apparaissent sur un même carton. Welles expliquera d'ailleurs sans ambiguïté la chose : «Jusque-là, les chefs opérateurs étaient cités avec sept ou huit autres noms. À l'époque personne, à part le réalisateur et le producteur, n'avait un carton à lui seul. Gregg le méritait bien, non ? »² Cependant, il est intéressant de mentionner que malgré cette évidente prise de position, l'apport de Toland a été carrément occulté par plusieurs critiques dont André Bazin. Il nous a donc paru pertinent d'essayer de voir en quoi cet apport consistait.

² Orson Welles et Peter Bodgdanovich. *Moi, Orson Welles*. Paris : Belfond, p. 90.

Consacrer un mémoire à la direction de la photographie implique une confiance absolue dans l'*intervention créatrice* du directeur de la photographie. Notre démarche demande également une compréhension et une ouverture d'esprit de la part du lecteur. Car, il y a loin de la coupe aux lèvres, avant d'intégrer complètement que le cinéma est une image photographique projetée sur un écran et que la photographie (du grec *phôs*, *phôtos*, lumière et *graphein*, tracer) est due en totalité, peu importe que ce soit dans un dispositif argentique ou numérique, à l'action de la lumière sur une surface sensible.

CHAPITRE I

LA NOTION DE RÔLE

« Le métier, c'est ce qui ne s'apprend pas »
Pablo Picasso

1.1 Étymologie du terme « rôle »

Le Dictionnaire historique de la langue française (Rey, 1992), nous apprend que :

[...] Dès les premiers textes, le mot [rôle] a repris du latin le sens figuré de «fonction propre à une personne dans la société» (1196), actualiser dans les locutions ***jouer son rôle*** «assumer son rôle de manière satisfaisante» (1550), ***jouer un rôle*** «agir sur les événements» (1671). [...] De ce sens procède la spécialisation en psychologie sociale (1968) pour «système d'obligation et de droits déterminant l'ensemble des comportements d'une personne légitimement attendus par les autres.»³

Il est raisonnable de penser que dans la société le rôle se définit en fonction soit d'un individu, soit d'un groupe ou de l'interaction entre les deux ; de plus, nous ajouterons que dans une situation donnée, un, deux et même trois de ces aspects peuvent se chevaucher dans un même temps. Sur ce point la définition de A.-M. Rocheblave de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris est éclairante :

À partir de l'analyse de l'action en rôle et des différents aspects de la réalité qu'elle implique, la notion de rôle s'était dégagée comme un modèle auquel se réfèrent les comportements des individus en interaction. Il m'a donc paru possible de proposer de définir le rôle comme « un modèle organisé de conduites, relatif à une certaine position de l'individu dans un ensemble interactionnel. »

Cette définition, volontairement très générale, semble en accord avec la plupart des conceptions et inclut les diverses significations que peut prendre cette notion dans un contexte particulier. Si, en psychologie sociale, on envisage principalement les rôles prescrits par la société, il ne faut pas oublier

³ Alain Rey. *Le Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Dictionnaire Le Robert, 1992, p. 1821.

que ce terme peut également comporter des implications dramatiques ou personnelles.⁴

Rocheblave poursuit l'analyse en distinguant à partir de cette définition de base trois cas particuliers :

- a) Le rôle social : la position devient ici le statut ; le modèle de conduite est défini par le consensus des membres du groupe et possède une valeur fonctionnelle pour celui-ci.
- b) Le rôle dramatique : la position est fournie par le thème de la pièce; le modèle définissant le jeu de l'acteur a été créé par l'auteur dramatique.
- c) Le rôle personnel : l'individu détermine lui-même sa position par rapport aux autres et agit conformément à un modèle de conduite propre qu'il érige en norme des rapports intersubjectifs.⁵

Nous pouvons extrapoler qu'à l'exemple de la société, le monde du cinéma possède des modèles de conduite et constitue un ensemble interactionnel, basé sur des rapports intersubjectifs. Dans le monde du cinéma, les rapports sont essentiellement hiérarchiques. En règle générale une production de film est dirigée par un producteur et par un réalisateur qui font équipe avec un groupe de collaborateurs. La plupart de ces collaborateurs vont prendre en charge différents aspects d'un film : du côté créatif, le scénario, l'image, le son, les décors, les costumes, les maquillages, le montage et du côté administratif, l'assistance à la réalisation et la régie. Ces collaborateurs, pour mener à bien leur tâche, s'appuient sur des équipes plus ou moins importantes selon la grosseur du film.

⁴ Anne-Marie Rocheblave. «La notion de rôle : quelques problèmes conceptuels». *Revue française de sociologie*, vol. 4, n° 3, juillet/septembre, 1963, p. 305 - 306.

⁵ Anne-Marie Rocheblave. «La notion de rôle : quelques problèmes conceptuels». *Loc. cit.*, p. 306.

1.2 Un modèle organisé de conduite

Le rôle du directeur de la photographie est, d'une façon classique, le plus souvent défini en ces termes :

Le directeur de la photographie est le responsable technique et artistique de la prise de vues et en particulier, de l'éclairage et des cadrages qu'il met au point suivant les indications du réalisateur. [...] Son apport artistique consiste avant tout dans la qualité de la prise de vues et dans la réalisation d'un style d'image qui lui appartient en propre. [...] Dans la mesure où le cinéma est un art de l'image, son rôle est primordial dans l'équipe de création : à ce titre il collabore étroitement avec le décorateur [...].⁶

L'auteur de ces lignes, Roger Boussinot est un journaliste spécialisé dans le cinéma. D'abord journaliste à *Libération* il devint ensuite directeur de *L'écran français*, l'un des plus importants hebdomadaires de cinéma d'après-guerre. La définition qu'il donne du directeur de la photographie est juste. Elle met en évidence le rôle personnel du directeur de la photographie qui consiste dans un apport artistique et technique et un rôle social basé principalement sur l'interaction avec le réalisateur et les autres membres de l'équipe. Cette définition reste malgré tout superficielle.

Pour mieux cerner ce rôle les membres de l'AFC (Association française des directeurs de la photographie) se sont penchés sur la question en tenant compte des différents aspects qu'implique la pratique de la direction de la photographie aujourd'hui. L'aboutissement de leur réflexion a été consigné dans *La Charte AFC de l'Image*⁷ comme suit :

Définition du terme Directeur de la Photographie

⁶ Roger Boussinot. *l'encyclopédie du cinéma*. Paris : Bordas, 1980, p. 393.

⁷ AFC : Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique, *La Charte AFC de l'Image*, www.afcinema.com

- Il est appelé "*Cinégraphiste*" ; il ou elle s'appelle "*Cinematographer*" ou "*Director of Photography*" ou encore "*Lighting Cameraman*" dans les pays anglophones, "*Autore della fotografia*" en Italie ; en France, il est désigné sous le terme de "*Directeur de la Photographie*" sur la carte d'identité professionnelle délivrée par le Centre National de la Cinématographie, mais il est aussi nommé "*Chef opérateur*" ou "*Opérateur de prises de vues*".
- Selon la définition de fonction du CNC, il est responsable de la qualité artistique et technique de l'image du film.
- Il ou elle est responsable de tout ce qui a trait à la fabrication de l'image du film qui sera vue par le spectateur, sachant que celle-ci résulte de la collaboration de nombreuses personnes et secteurs d'activité (le travail du réalisateur tout d'abord, le décor, les costumes, le montage, l'étalonnage, etc).
- Il est choisi en principe par le réalisateur, parfois par le producteur, pour ses compétences et son savoir-faire, son sens artistique et ses aptitudes à concevoir et réaliser les images qui conviennent au scénario et à la mise en scène, ainsi que pour ses qualités relationnelles et de chef d'équipe.
- Il est responsable, avec le directeur de production, de la cohérence des moyens mis en œuvre pour réaliser ces images dans le cadre des conditions économiques de la production.
- Pendant la préparation et le tournage, le directeur de la photographie est collaborateur de création et participe au découpage et aux choix des cadres. Sa part créative se manifeste surtout dans le choix et l'exécution de la lumière du film et l'enregistrement de l'image quels que soient les supports de tournage et d'exploitation. Ces deux responsabilités importantes nécessitent, en amont du tournage, la maîtrise par le directeur de la photographie d'un certain nombre de choix qui auront une incidence sur la qualité de l'image et, en aval le contrôle des travaux de finition et de transfert pour que l'image vue par le spectateur, quel que soit le support, soit fidèle aux choix artistiques.
- Toutes les décisions sont portées à la connaissance du réalisateur et du producteur du film.

Le document de l'AFC a le grand avantage de présenter une vision globale du rôle du directeur de la photographie qui précise l'importance des différentes interactions et souligne les responsabilités du directeur de la photographie tant du point de vue artistique (les choix), que du point de technique (l'exécution) sans oublier l'incidence

des conditions économiques. Jamais, auparavant, il n'y avait eu une telle volonté de définir avec netteté et précision le travail du directeur de la photographie. Par ailleurs, ce document précise encore d'autres aspects de la direction de la photographie que nous étudierons dans le chapitre suivant.

Compte tenu de la diversité et de la complexité de ces facteurs déterminants, nous avons choisi de faire du rôle du directeur de la photographie l'objet de notre recherche pour démontrer que ce rôle ne peut se résumer à une attitude monolithique. Pour mieux définir ce rôle nous désirons prendre en compte la vision des directeurs de la photographie eux-mêmes et ainsi faire ressortir une vision de l'intérieur de l'œuvre cinématographique. Pour ce faire, nous projetons de mettre en relation les témoignages de plusieurs directeurs de la photographie. Nous espérons par cette méthode pouvoir mieux cerner les différentes attitudes. Car, il nous faut considérer que, selon les époques et les individus, l'interprétation du rôle personnel et du rôle social peut varier considérablement.

1.3 Une certaine position de l'individu dans un ensemble interactionnel

L'attitude la plus souvent affichée chez les directeurs de la photographie est à l'exemple de celle exprimée par Paul Sarossy⁸, CSC, BSC :

A cinematographer's role on set varies greatly from film to film based on relationship with the director. The cinematographer's job is to adjust to the needs of each director. That's a very exciting aspect of the job.⁹

Cette attitude découle du fait que les deux principales sources d'inspiration dans le travail créatif du directeur de la photographie (nous verrons plus loin qu'il en existe

⁸ Paul Sarossy (1963-), CSC, BSC, DP canadien reconnu pour sa collaboration aux films du réalisateur torontois Atom Egoyan.

⁹ Martin Pearce (Editor). «Learning on film remains the gold standard», *Kodak In Camera*, July 2009, p. 37.

d'autres), soit le scénario et la vision du réalisateur, varient de film en film. Il en résulte une interaction différente selon chaque film.

Cependant, par le fait même il faut bien dire que même si les directeurs de la photographie mettent leurs capacités créatives au service des réalisateurs, ils ne se considèrent pas pour autant comme des exécutants. Il s'agit plutôt d'une attitude de collaboration, d'accompagnement. Agnès Godard¹⁰, AFC directrice de la photographie apporte sur ce point une nuance importante :

Je me perçois comme quelqu'un qui accompagne un metteur en scène dans son monde. J'aime les moments où je peux éventuellement apporter quelque chose qui complète son idée. Ce ne sont pas des choses qui se disent forcément entre nous. Pour entrer dans l'univers d'un metteur en scène, parfois je me raconte des histoires, les mêmes que les siennes ou pas, peu importe, des histoires qui se superposent à celle que raconte le film et qui l'accompagnent [...].¹¹

Le réalisateur italien Bernardo Bertolucci décrit sa collaboration avec son directeur de la photographie Vittorio Storaro¹², AIC, ASC, en insistant sur le fait que sa vision et la sienne peuvent être différentes :

À un certain moment au début de nos relations j'ai compris que comme certains artistes, pour être inspirés [ont besoin] de se taper une bouteille de Beaujolais ou de fumer un énorme joint ou bien encore de n'importe quel autre facteur de stimulation. Vittorio a besoin d'élaborer sa propre interprétation du film qu'il tourne. Si vous lui enlever la liberté d'interpréter

¹⁰ Agnès Godard, AFC, directrice de la photographie française reconnue pour sa collaboration aux films de la réalisatrice Claire Denis.

¹¹ Frédéric Strauss. «Filmer, c'est regarder intensément quelque chose qui va disparaître - rencontre avec Agnès Godard, AFC», *Cahiers du cinéma*, n° 538, septembre 1999, p. 66.

¹² Vittorio Storaro (1940-), ASC, AIC, DP italien, collaborateur de B. Bertolucci, F. Coppola, W. Beatty, reconnu pour sa recherche d'une conception de la photographie à dimension humaine.

lui-même le film, il perdra son inspiration. C'est donc quelque chose que je respecte même si je ne suis pas toujours d'accord avec lui.¹³

Joseph L. Mankiewicz parlant du tournage de son premier film *Dragonwyck* (*Le château du Dragon*) (1946) met bien en perspective l'interaction entre le réalisateur et le directeur de la photographie :

Comme je vous l'ai dit, je me suis finalement retrouvé sans travail le premier après-midi. J'ai dit "Donnez-moi le viseur". Le merveilleux chef opérateur que j'avais m'a donné le viseur. J'avoue l'histoire est maintenant connue que j'ai regardé par le bout rond. C'est le mauvais bout. Il faut regarder par l'ouverture rectangulaire. Je ne vois rien, je me tourne vers Arthur Miller¹⁴ [ASC], le chef opérateur de John Ford qui me dit : "Faites donc la mise en scène, placez les acteurs, régler le jeu, puis appelez-moi et demandez-moi ce que j'en pense. Je vous ferai des suggestions, ça vous donnera des idées et vous n'aurez qu'à dire : "c'est exactement ce que je pensais. Ainsi vous êtes gagnant ne vous en faites pas". Il a ajouté: "Mais, ne devenez pas un de ces jeunes réalisateurs qui disent : "Donnez-moi le viseur, marquez-moi ça ici, marquez-moi ça ici, et là". Vous savez ce que vous faites ? Vous détruisez votre chef opérateur. J'ai travaillé avec tous les plus grands réalisateurs aux États-Unis et à l'étranger. Je porte toute l'expérience que j'ai glanée auprès d'eux. Elle est à votre disposition. Pourquoi ne pas en profiter ?" Je pense que c'est la leçon la plus importante que j'ai apprise de quiconque.¹⁵

En tant que réalisateur, Alain Robbe-Grillet témoigne de cette prise de conscience et par conséquent d'un changement d'attitude face à la participation et au travail de ses collaborateurs :

Personnellement, j'ai beaucoup évolué entre mon premier film et le dernier. Quand j'ai commencé à tourner, mon idée était de contraindre tout, c'est-à-dire les acteurs, les techniciens, le soleil (s'il y avait écrit «soleil» sur le scénario et qu'il n'y avait pas de soleil, j'attendais qu'il y ait du soleil, tout

¹³ David Thompson 1992, *Writing With Light : Vittorio Storaro* (*Vittorio Storaro, créateur de lumières*). Film 16mm, doc/59 min. BBC-tv arts series "Omnibus" (Angleterre).

¹⁴ Arthur Miller (1895-1970), ASC, DP américain, collaborateur de J. Ford, F. Lang, J.

Losey, R. Walsh, reconnu pour la qualité et la discrétion de son travail en n et b.

¹⁵ Luc Béraud 1983, *All About Mankiewicz*. Film, 16mm, coul., 103 min. Filmédis (France) et Janus Film (Allemagne).

simplement) et, peu à peu, j'ai été amené à faire exactement le contraire. Découvrant que le film restait malgré tout une activité de groupe, j'ai essayé d'en tenir compte au maximum et de travailler avec les gens qui seraient passionnés par la même entreprise... Pour ce dernier film, *L'Éden et après*, il y a au moins trois personnes qui ont participé au tournage avec passion : c'est le chef opérateur slovaque Igor Luther, la jeune actrice Catherine Jourdan, et c'est le premier assistant tunisien, Ferid Boughedir. Ces trois personnes ont vraiment eu un rapport créateur au film. Arrivant dans un nouveau décor, je demandais au chef opérateur ce qu'il avait envie de tourner dans ce décor-là : « Quel mouvement d'appareil avez-vous envie de faire là ? » Et c'est en fonction du mouvement d'appareil qu'il avait envie de faire que j'organisais la scène. C'est assez rare dans le cinéma traditionnel. Et même dans certains cinémas modernes : je crois que Bresson contraint beaucoup...¹⁶

Dans les faits, nous constatons que les rapports qu'entretiennent les réalisateurs et les directeurs de la photographie sont des rapports d'individu à individu, rarement hiérarchiques. Ces rapports sont fortement teintés par les personnalités des individus. De plus leur travail n'étant pas une exécution technique, la collaboration et la connivence sont essentielles à la bonne marche de la production et au bon déroulement du tournage. À ce propos Vittorio Storaro, AIC, ASC, témoigne de sa relation avec le réalisateur :

Je ne crois pas que n'importe quel metteur en scène puisse tourner avec n'importe quel directeur photo. On opère une sélection au fur et à mesure, tout au long de son propre parcours. On découvre, un jour, que d'autres ont pris la même direction que vous, qu'on peut rencontrer un ami qui vous accompagnera, qui vous guidera pendant une partie du voyage. C'est ce qu'a été Bernardo [Bertolucci] pour moi.¹⁷

Même si parfois une collaboration fructueuse peut se transformer en tout autre chose. Par exemple, Léonce Henri Burel directeur de la photographie de Robert Bresson pour *Le Journal d'un curé de campagne* (1950) film pour lequel il suggéra de tourner toujours sans soleil «C'est que je ne voyais pas du tout l'histoire de Bernanos avec le

¹⁶ Collectif, *Art et science de la créativité*. Colloques et actes du centre culturel international de Cerisy Le Salle. U.G.E., Coll.10/18 n° 657, 312pp

¹⁷ David Thompson. *Writing With Light : Vittorio Storaro, op. cit.*

soleil filtrant à travers les sous-bois.» la photographie ainsi obtenue est un chef-d'œuvre d'équilibre plastique ; les images sont noyées dans la grisaille [...] ¹⁸. Pour Bresson, il photographia en 1956, *Un condamné à mort s'est échappé*, en 1959 *Pickpocket* et finalement en 1962 *Le procès de Jeanne d'Arc* sur le tournage duquel il y eut un profond désaccord qui mettra fin à leur collaboration.

J'en veux beaucoup à Bresson d'avoir raté "Jeanne d'Arc" et je lui en veux d'autant plus que lui qui est croyant n'a absolument pas compris le problème religieux que posait cette fille. Il fallait que ce soit moi l'athée, qui lui montre sa totale erreur. Inexplicablement, il a fait de Jeanne une fille à l'air sournois qui regarde toujours par en dessous. Cela a été le début de notre différend, pas un différend politique (Feyder disait de moi «mon ennemi politique et néanmoins ami») mais un différent purement professionnel. [...] Quand nous avons fait les essais, j'ai toujours mis l'appareil où je voulais et on arrivait à voir la pureté des yeux de cette fille, leur limpidité, leur candeur et même leur mysticisme... Avec de tels essais, j'étais enchanté de faire le film car j'allais pouvoir travailler le visage de cette fille pour que l'on voie comment l'athée que je suis imagine ce qu'était Jeanne d'Arc. [...] Il (Bresson) a fait jouer Jeanne toujours avec les yeux en dessous si bien que cette fille qui devait crever l'écran par son regard finit par apparaître comme une petite sournoise [...] Durant le film nous avons discuté. J'étais de mauvaise humeur, mécontent, à tel point qu'à la fin, je n'allais plus à la projection des rushes. [...] C'est navrant d'en arriver là après cinq ans de bonne entente. ¹⁹

En conclusion sur la question des rapports entre le metteur en scène et le directeur de la photographie Léonce Henri Burel précise :

Impossible de bien photographier un film si les rapports Metteur en scène - Directeur photo ne reposent pas sur au moins une réelle estime réciproque. Indispensable aussi que le Metteur en scène, avant le tournage, précise le style qu'il entend donner à son film, puis fasse confiance à son plus direct collaborateur [...]. ²⁰

¹⁸ René Prédal. *La photo de cinéma*. Paris : Éditions du Cerf, 1985, p. 237.

¹⁹ René Prédal. «Entretien avec Léonce-H. Burel». *Cinéma 74*, n° 189, juillet/août 1974, p. 104.

²⁰ René Prédal, «Les grands opérateurs (1)», *Cinéma 72*, n° 168, juillet 1972, p. 112.

Rocheblave dans sa définition du «rôle personnel» précise que l'individu détermine lui-même sa position par rapport aux autres, aussi il peut arriver que le «modèle de conduite» puisse varier entre une tradition européenne et une tradition nord-américaine. Suite à ces différences de perception, les «rapports intersubjectifs» avec l'équipe peuvent provoquer des frictions pendant le travail et cela même si la relation réalisateur et directeur de la photographie est constructive. Le réalisateur Rodrigue Jean a du faire face à ce genre de problème sur le tournage de son long métrage *Yellowknife* (2002) :

Avec Yves Cape à la barre, directeur-photo belge qui a signé les images, entre autres, de *L'Humanité*, Rodrigue Jean a soigné le cadre, rejetant toute scorie, travaillant dans l'épure. Une optique qui n'a pas fait le bonheur de tout le monde. «J'ai vraiment fait le film que je voulais faire, avec une équipe top. Comme le sujet est difficile, je voulais bien l'encadrer au niveau technique, lui donner un cadre solide. Les techniciens se moquaient d'Yves Cape parce qu'il avait deux petits néons accrochés sur la caméra, mais la lumière quand elle sort, elle sort. Le troisième assistant venait me dire qu'il aurait pu faire le travail à sa place ! C'est inouï, l'emprise de la technique sur les plateaux. Au Québec, on a des techniciens hyper compétents qui font des belles pubs, mais ça donne une façon de travailler où les techniciens nous disent : "Ici, on fait ça comme ça." Moi, je compose des équipes métissées - Québécois, Acadiens, Européens - pour casser ça. J'ai déjà une mauvaise réputation à Montréal : apparemment je déteste les techniciens. C'est pas vrai, mais venez pas me dire : "Ici, on fait ça comme ça." [...].²¹

Le travail du directeur de la photographie Yves Cape n'est pas ici directement en cause, l'image de *Yellowknife* étant exceptionnelle, c'est plutôt le modèle de conduite ou les normes employées pour arriver à l'atmosphère recherchée pour le film, qui varient d'une tradition à l'autre. Prenant pour acquis que travailler avec une équipe «top» irait de soi, Rodrigue Jean n'a peut-être pas assez précisé le style qu'il entendait donner à son film. D'autre part, l'équipe semble ici grandement fautive d'avoir voulu imposer une façon de faire qui n'était pas en accord avec le travail de recherche du directeur de la photographie européen qui était différent des normes qui

²¹ Éric Furlanty. «Sur la route... Rodrigue Jean». *Voir*, 28 février au 6 mars 2002, p. 16-17.

sont leurs façons habituelles de procéder. Malgré que de telles situations sont rarement rapportées, il survient souvent des affrontements entre les équipes d'ici et la façon de faire d'un directeur de la photographie étranger. Bruno Nuytten, directeur de la photographie français de *Téchiné*, *Miller*, *Jacquot*, *Duras*... a connu semblable affrontement aux États-Unis, sur le tournage du film *Brubaker* (1980) de Stuart Rosenberg. Il raconte :

Pour protester contre mon engagement, les techniciens de la Fox ont fait un jour de grève ! Nous tournions en Ohio, qui dépend du syndicat de Chicago. Or, là, le principe du *stand by* fonctionne parfaitement : un opérateur patenté était payé pour venir sur le plateau, à ne rien faire. Un type charmant, mais qui ne comprenait pas bien ce que j'essayais de faire.²²

Bruno Nuytten exprime bien le malaise qui s'installe souvent à cause des «normes» de travail qui sont issues de traditions différentes par ce « qui ne comprenait pas bien ce que j'essayais de faire». Il faut avouer que les équipes de cinéma en général ne sont pas enclines à privilégier des façons de faire qui diffèrent de celles qu'elles utilisent à longueur d'année et par lesquelles elles excellent.

Le document de l'AFC insiste d'ailleurs sur les «qualités relationnelles et de chef d'équipe» du directeur de la photographie. L'interaction qui s'exerce au moment de la préparation et du tournage va motiver certains directeurs de la photographie jusqu'à privilégier la démarche (ce qu'ils appellent le voyage)²³ plutôt que de miser sur l'œuvre (le film terminé). Pour eux, l'échange humain garantit la singularité et l'excellence de leur travail :

²² Philippe Carcassonne, Jérôme Tonnerre *et al.* «Entretien avec Bruno Nuytten - Dossier : les opérateurs II». *Cinématographe*, n° 69, juillet 1981, p. 36.

²³ Voyage par analogie au fait que participer au tournage d'un film demande généralement d'aller dans un autre lieu assez éloigné et d'être littéralement absorbé par le travail.

Depuis qu'il est sorti de l'IDHEC, Éric Gautier²⁴, [AFC], n'a cessé d'expérimenter au gré des rencontres : Resnais, Desplechin, Chéreau, Assayas, puis Walter Salles, Sean Penn et Ang Lee. Lorsqu'il choisit un projet, c'est pour rompre avec le précédent. L'exemple le plus flagrant est *Into the Wild* réalisé pour Sean Penn juste après *Cœurs* de Resnais. On ne peut pas faire plus grand écart. En accord avec Agnès Godard, Gautier considère chaque nouveau film comme un nouveau voyage. L'important pour lui, n'est pas la destination mais la personne avec laquelle on fait le voyage. C'est aussi l'avis de Christopher Doyle²⁵ : « Pourquoi dépenser six mois ou plus de sa vie à suer sang, eau et larmes si on n'est pas liés aux personnes ? » Il ajoute, comme pour assumer ses collaborations au *Chemin de la liberté* de Phillip Noyce et à *La Jeune Fille de l'eau* de M. Night Shyamalan : « J'apprécie Noyce et Shyamalan, pas leurs films. »²⁶

Sans doute peut-on dire qu'il y a autant de façons d'agir comme directeur de la photographie qu'il y a de directeurs de la photographie. On peut en effet constater que chaque directeur de la photographie se conforme aux normes de son rôle selon ce qu'il est : il est évident que la standardisation ne change pas la personnalité individuelle. Et pourtant, au-delà des différences et des adaptations individuelles, il existe un fond commun de modèles d'action dans lequel chaque directeur de la photographie puise selon sa personnalité et c'est à la conformité de sa conduite à certaines de ces normes qu'on reconnaît qu'il agit comme directeur de la photographie.

²⁴ Éric Gautier (1961-), AFC, DP français, un des techniciens les plus représentatifs du "jeune cinéma français", collaborateur de Resnais, Desplechin, Chéreau, Assayas, et aussi de Walter Salles, Sean Penn et Ang Lee.

²⁵ Christopher Doyle (1952-), HKSC, DP australien, il a travaillé avec des réalisateurs chinois, Wong Kar-wai, Zhang Yimou... Il est reconnu pour utiliser des angles de prise de vue extrêmes et une palette de couleurs d'avant-garde.

²⁶ Gérard Delorme. « Profession cinéma - Lumière sur les "Chefs Op" ». *Première*, n° 385, mars 2009, p. 95.

1.4 Conclusion

En conclusion, nous pouvons dire que l'aspect technique ou les connaissances techniques relatives à l'exercice du travail de directeur de la photographie agit comme normes communes permettant d'identifier, de reconnaître et de respecter le rôle du directeur de la photographie parmi les techniciens présents sur une production cinématographique. Alors que l'aspect artistique lui confère un rôle qui le distingue et fait de son travail un acte singulier.

CHAPITRE II

LA DÉFINITION DU TRAVAIL "TECHNIQUE"

«Ce film est la preuve qu'il n'y a pas de technique, mais seulement de l'invention et que la technique est celle que chacun s'invente selon le travail qu'il exécute.»
Henri-Georges Clouzot

2.1 Un technicien, un bricoleur...!

Aborder le travail technique lorsque nous parlons du directeur de la photographie c'est parler tout d'abord d'un aspect incontournable de son travail : soit le contrôle et la maîtrise de ses outils de travail. Il faut remarquer cependant que cet aspect doit être considéré dans le même ordre d'idée qu'un musicien doit avoir la maîtrise complète de son instrument pour pouvoir exprimer totalement son art. Ensuite nous nous ferons un devoir de tenter de corriger la perception négative du directeur de la photographie considéré comme un technicien, en d'autres mots comme un simple exécutant qui connaît une panoplie de trucs et de recettes propre à exécuter sur demande telle ou telle atmosphère. Dans son livre *L'image*, Jacques Aumont, théoricien reconnu, traite des grandes problématiques de l'image. Pour ce faire, il aborde tout au long de son ouvrage les multiples aspects et caractéristiques de l'image cinématographique mais, chose étonnante, il ne parle qu'à un seul endroit du directeur de la photographie (chef opérateur pour les Français) et il en profite pour exprimer une opinion en des termes tendancieux et méprisants :

La photographie, le cinéma, même la vidéo, ont eu, eux aussi, leurs styles de lumière. Cela est singulièrement évident dans le cinéma "institutionnel", dans lequel la lumière est confiée à un spécialiste, le chef opérateur (le mieux payé et le plus prestigieux des techniciens : bien des réalisateurs pourraient

aujourd'hui envier sa réputation à un Nestor Almendros²⁷) - et dans lequel elle est davantage fabriquée pour les besoins de la cause. [...].²⁸

Il est clair que Jacques Aumont en parlant d'une image «fabriquée pour les besoins de la cause» et en qualifiant le directeur de la photographie de «spécialiste» et de «prestigieux technicien» désire dénier à celui-ci toute participation créative à l'image cinématographique et par le fait même lui refuser toute légitimité au statut d'artiste. Je ne ferai pas de commentaire sur l'allusion gratuite au salaire et à la réputation de Nestor Almendros, mais nous ne pouvons décemment corroborer le dictat que la réputation de ce grand directeur de la photographie serait, non seulement imméritée, mais surtout usurpée aux réalisateurs auxquels il a apporté sa collaboration.

De son côté, Abel Gance, un grand réalisateur, parle de son directeur de la photographie en des termes fort admiratifs tout en lui refusant toute participation créative à ses films :

Je dois dire que j'ai eu la chance d'avoir un opérateur tout à fait remarquable, qui a été pour une grande part dans le succès de tous mes premiers films : c'était Léonce-Henri Burel. Sans avoir de génie créateur, il avait dans son métier un côté bricoleur, Concours Lépine²⁹ pourrait-on dire. Une habileté extraordinaire. Par exemple, j'ai fait avec lui des scènes éclairées par le foyer d'une cheminée, avec une lampe à arc. N'oubliez pas que j'avais tourné tous mes premiers films avec des lampes à vapeur de mercure qui donnaient un éclairage très dur et sans détail. J'ai pris pour cela l'arc d'un appareil de projection qu'on a mis dans l'âtre et qui a donné cette très belle scène entre Armand Tallier et Emmy Linn dans *Mater Dolorosa*. Des éclairages très beaux : c'était une formule nouvelle qui n'existait pas avant nous.³⁰

²⁷ Nestor Almendros (1930-1992), AFC, ASC, DP espagnol, il a travaillé avec Rohmer, Truffaut, Malick, Benton, Pakula, il est reconnu pour ses éclairages doux.

²⁸ Jacques Aumont. *L'image*. Paris : Nathan, 1990, p. 223.

²⁹ Le Concours Lépine est un concours créé en 1901 par Louis Lépine, alors Préfet de police de la Seine. A l'origine, ce Concours-Exposition récompensait d'un prix de 100 Francs un petit fabricant de jouets ou de quincaillerie innovant. Il était destiné à sortir les petits fabricants parisiens du marasme économique ambiant.

³⁰ Jacques Deslandes. «Gance avant "Napoléon"». *Cinéma 71*, janvier no 152, p. 62

Ce point de vue, malheureusement assez répandu, exprimé ici par Abel Gance et renforcé par Jacques Aumont n'est pas non plus tributaire d'une époque. On peut en effet observer une certaine constance dans le refus de reconnaître au directeur de la photographie d'être un inventeur et un expérimentateur qui poursuit ses propres recherches sur les aspects "esthétiques" d'un film, processus intrinsèque d'un travail artistique.

Toutefois, il nous faut convenir qu'il est pratiquement impossible en l'occurrence de séparer la forme du contenu, la technique de l'artistique, dans l'élaboration de l'image cinématographique sans pour autant considérer l'aspect technique comme l'unique élément motivateur du travail du directeur de la photographie. Roger Deakins³¹, BSC, ASC, apporte une importante nuance :

L'apparence visuelle et l'atmosphère d'un film font partie intégrante de ce qu'il est et peuvent contribuer grandement à son succès ou son échec. Les défis techniques me plaisent sans aucun doute, que ce soit mettre au point un mouvement de caméra complexe ou éclairé un plateau élaboré, mais, en soi, un défi technique n'est pas tellement excitant.³²

2.2 Définition de la filière technique

Afin de mieux cerner l'aspect technique du travail du directeur de la photographie, nous aurons ici recours à *La Chartre AFC de l'Image*³³. Les membres de cette association se sont penchés sur l'aspect technique du métier de directeur de la photographie, ils en donnent un résumé au chapitre trois de l'ouvrage :

Définition de la filière technique

³¹ Roger Deakins (1949-), BSC, ASC, DP anglais, il est connu pour ses nombreuses collaborations avec les Frères Coen. Il a reçu de nombreuses distinctions pour son travail.

³² Gérard Delorme. «Profession cinéma - Lumière sur les "Chefs Op"», *loc. cit.*, p. 96.

³³ AFC : *La Chartre AFC de l'Image, op. cit.*

- Il s'agit d'établir une cohérence entre le projet artistique, les moyens techniques et financiers de production et de postproduction et des différents supports de diffusion.
- Ce travail s'effectue en concertation avec le réalisateur et le directeur de production, les différents responsables techniques concernés (prestataires, loueurs, fournisseurs, autres chefs de poste, etc). Selon la complexité du projet, cette étape du travail se fera en collaboration avec un ou plusieurs consultants (trucages, cascades, effets spéciaux, etc.) et/ou le directeur de production.
- Choix déterminants :
 - Support de prise de vues (pellicule, numérique, formats)
 - Type(s) de caméra(s)
 - Prestataires et fournisseurs
 - Loueurs
 - Trucages et effets spéciaux
 - Laboratoire(s) et postproduction
 - Rushes, support des rushes (film, Beta Num, Beta SP, DVD, autres), conditions de visionnage.

2.3 Support de prise de vues (pellicule "argentique", numérique)

Aujourd'hui, dans le monde du cinéma, choisir un support pour la captation d'images (la prise de vues) signifie encore, dans la majorité des cas, utiliser le support argentique (la pellicule) mais également le support numérique. En effet, de plus en plus, dans de nombreuses productions, il y a présence de ces deux types de supports. Malgré le fait que certains critiques de cinéma aient annoncé "*La mort de la pellicule*", tel Godfrey Cheshire dans le New York Press en 1999 :

Sometime within the next few years - it may take a decade or more, though a nearer date is more likely - the last commercial movie theater in the U.S. to adopt digital projection will make the switch, and the medium of film will reach its effective end. Thereafter, to see actual films displayed, as opposed to things that for a while may call themselves "films" but in fact are not, you will need to go to places like the Museum of Modern Art or the American Museum of the Moving Image in New York or the Cinémathèque Française in Paris,

where projections of celluloid classics will probably remain very popular even while gaining an increasingly archaic air.³⁴

La disparition du support argentique (*celluloid classics*) est le résultat de l'apparition de nouveaux produits et de nouvelles façons de produire des images au cinéma. Ces changements au sein du monde du cinéma peuvent être interprétés et compris par ce que l'on appelle les théories de l'innovation. L'économiste autrichien Joseph Schumpeter (1883-1950) est reconnu pour ses théories sur les fluctuations économiques. Selon Schumpeter, l'innovation industrielle est indissociable de la destruction créatrice. D'autres théoriciens (Baden-Fulle et Stoford, 1994 ; Stebel, 1995 ; Hamel, 1996, 2002 ; Porter, 1996 ; Kim et Mauborgne, 1997, 1999 ; Markides, 1997, 1998 ; Charitou et Markides, 2003)³⁵, dans la suite des théories de Schumpeter, mettent en opposition deux modes d'innovation. La première, l'"*innovation concurrentielle incrémentale*" ou "*innovation continue*", va renforcer une industrie en améliorant ses performances ou ses produits. La seconde, l'"*innovation concurrentielle radicale*" ou "*innovation de rupture*", va détruire l'industrie existante en apportant un nouveau produit ou une nouvelle façon de produire. L'innovation de rupture implique l'abandon total ou partiel de l'ancienne technique. Le monde du cinéma est présentement dans un processus de changements que l'on peut associer à l'innovation de rupture. Dans le monde du cinéma, le passé de la formation des images, dont parle Godfrey Cheshire, a déjà commencé à faire place au futur. Depuis plus de vingt ans maintenant, une partie importante de la production cinématographique, le montage, le son et la projection - surtout en Europe - utilisent des appareils et des supports numériques.

³⁴ Godfrey Cheshire. «The Death of Film». *New York Press*, vol. 12, n° 30, July 28-Aug. 3, 1999, p. 9.

³⁵ Nicolas Dahan. *L'innovation stratégique : Apports et limites d'un nouveau courant de recherche*, AIMS 2005 [en ligne] consulté le 22 septembre 2009 (<http://www.strategie-aims.com/>)

Par le fait même, la captation d'images est elle aussi en pleine transformation. Les directeurs de la photographie qui sont directement impliqués dans le choix du support, argentique ou numérique, doivent parvenir à développer des arguments impliquant le projet artistique, les moyens techniques et financiers de la production, de la post-production et même de la diffusion afin de défendre et de justifier leur choix. Le cinéma fut longtemps un modèle de cohérence : un siècle de 35mm, quelques évolutions (l'écran large, le scope, le son et la stéréo) qui concernaient tout le réseau de production et d'exploitation. Il est bien évident que l'on ne peut mettre facilement de côté un support, en l'occurrence la pellicule, cette matière que l'on utilise depuis plus de cent ans et qui a atteint aujourd'hui un degré de qualité jamais égalé. La pellicule a une grande latitude d'exposition, une gamme de couleur étendue et une résolution qui excède n'importe quel format numérique.

Cet amour de la matière est fort bien exprimé par Julien Hirsch, chef opérateur :

Q : Vous est-il arrivé de travailler en vidéo ?

R : Oui, mais la vidéo me pose de gros problèmes de matière. Il y a une magie dans le jus de patate³⁶, c'est comme ça, les ingénieurs peuvent bien augmenter sans cesse la définition et la sensibilité des supports vidéo, ça n'y change rien. Cela dit, on peut utiliser la vidéo dans certains cas particuliers.³⁷

Que ce soit sur support argentique et/ou sur support numérique, les directeurs de la photographie cherchent à affirmer la prépondérance des enjeux artistiques sur les possibilités technologiques. Avant tout, mettre de l'avant le projet artistique, l'histoire à raconter auxquels ils collaborent. Des essais avant tournage (tests) et l'expérience accumulée au cours des tournages sont à la source de leurs recherches. Il faut bien comprendre que le support argentique (la pellicule) entraîne avec lui une

³⁶ La fécule de pomme de terre a été le premier produit photosensible utilisé en photographie. C'est sur une réaction chimique similaire que fonctionnent toujours les pellicules.

³⁷ Jean-Michel Frodon. «Rencontre / Julien Hirsch / chef opérateur - Éloge de la méthode et amour de la matière». *Cahiers du cinéma*, n° 596, décembre 2004, p. 20.

longue expérience découlant de nombreuses années d'utilisation. Les directeurs de la photographie ont ainsi accumulé un bagage d'expérimentations diverses qui s'est transmis de génération en génération. Le visionnage des films qu'ils ont tournés avec ce support est à lui seul une immense encyclopédie, l'idée n'étant pas de copier mais de s'en inspirer. La pellicule est une matière très malléable qui se prête soit à la prise de vues et/ou en laboratoire à de multiples transformations propres à obtenir des rendus photographiques particuliers. Sur le film de Patrice Chéreau, *Ceux qui m'aiment prendront le train*, Éric Gautier AFC, le directeur de la photographie décrit les différents supports argentiques qu'il a choisis et les différents travaux de laboratoire qu'il a demandés :

[...] Pour la pellicule, j'ai tourné avec la Kodak Vision 500 [5279 - EI 500T] et pour les extérieurs avec la 5293 [Kodak EXR - EI 200T]. Grâce à des lumières de tirages³⁸ assez élevées, j'ai maintenu un contraste important sur l'ensemble du film. Les scènes de train sont exposées sans filtre 85³⁹, ce qui durcit encore plus l'image. J'ai parfois utilisé un développement poussé⁴⁰, pour les mêmes raisons.⁴¹

De même Pierre Gill⁴², CSC, directeur de la photographie sur le film de Denis Villeneuve, *Polytechnique*, explique pourquoi il a adhéré à l'idée du réalisateur de tourner le film en noir et blanc :

³⁸ Le procédé de tirage en couleur sert à partir d'un film négatif à exposer une copie positive. Il agit sur la *densité* et sur la *coloration*. Il se compose de trois faisceaux, rouge, vert, bleu et de 50 unités de variation par faisceaux.

³⁹ Filtre permettant d'utiliser de la pellicule conçu pour la lumière artificielle (*tungsten*) dans des conditions de lumière du jour (*daylight*).

⁴⁰ Procédé de laboratoire permettant d'augmenter au développement la sensibilité suggérée de la pellicule (E I voir abréviations)

⁴¹ François Reumont. « "Ceux qui m'aiment..." tourneront en scope, la caméra à l'épaule...: Interview avec Eric Gautier, chef-opérateur ». *Le Technicien du Film et de la Vidéo*, n° 479, 15 juin au 15 juillet 1998, p. 27.

⁴² Pierre Gill (1964 -), CSC, DP québécois, il est reconnu pour son travail avec le réalisateur Charles Binamé, *Eldorado* 1995, *Le coeur au poing* 1997, *La beauté de Pandore* 2000, *Maurice Richard* 2005 et *Le piège américain* 2007.

"There's a very big différence between colour and black and white," Gill explains. "When you have a black-and-white picture in front of you, you find your own emotion. If you look at an image of the Canadian Rockies in black and white, the mountains are very textured and they feel old and powerful. If you have the same picture in colour, the image will tell you that you have to feel good, you want to ski and do this and that." In the case of *Polytechnique*, the insistence of colour, spilling over with red blood, "would have been a disaster."⁴³

Normalement, si l'on désire une copie finale en noir et blanc, le choix du négatif pour la captation d'images va de soi, mais, pour le tournage de *Polytechnique*, la pellicule négative noir et blanc disponible est d'une conception ancienne (datant d'une quarantaine d'années) alors que la compagnie Kodak vient de lancer une nouvelle émulsion : le film négatif couleur Vision 3. Cette pellicule fabriquée autant pour le "workflow"⁴⁴ numérique que pour le processus argentique, à bas contraste à la prise de vues, est capable d'enregistrer 12 à 13 diaphragmes d'écart de contraste, obtenant plus de détails dans les zones sombres et surtout dans les zones claires, possédant un grain très fin et conçue pour être développée dans la chimie actuelle. Pierre Gill a donc tourné ce film entièrement avec de la pellicule couleur (Kodak Vision 3, 5219 E. I. 500). Il précise «a very fine grain, amazingly crisp and beautiful colour stock⁴⁵», cela dans le but d'éviter d'avoir pour résultat «an artsy, grainy black-and-white movie⁴⁶». Le travail de transposition de l'image couleur à l'image noir et blanc a eu lieu lors de la postproduction. Le choix de la postproduction numérique leur a permis de travailler l'image en 2K⁴⁷ et de terminer par un retour sur film 35mm. «[...] We

⁴³ Maurie Alioff. «Pierre Gill csc and the Making of Polytechnique». *Canadian Cinematographer*, Summer 2009, vol. 1, n^o. 3, p. 9.

⁴⁴ Workflow : (anglicisme) la modélisation et la gestion informatique de l'ensemble des tâches à accomplir et des différents acteurs impliqués dans la réalisation d'un processus. Au cinéma, terme qui date d'une dizaine d'année, qui décrit l'ensemble des opérations dans une production sur support numérique.

⁴⁵ Maurie Alioff. «Pierre Gill csc and the Making of Polytechnique», *loc. cit.*, p. 10.

⁴⁶ Maurie Alioff. «Pierre Gill csc and the Making of Polytechnique», *loc. cit.*, p. 10.

⁴⁷ 2K : abréviation pour une grandeur d'image numérique de 2048 pixels x 1556 lignes de résolution. C'est le niveau minimum de résolution afin d'effectuer un retour sur film d'une

were able to do a beautiful black and white much easier and much faster. [...] It was an example of technology and film mixing perfectly.⁴⁸»

Au niveau de la captation d'images en numérique, *«l'arrivée du numérique dans le cinéma a été abordée par les cinéastes suivant deux démarches esthétiques bien distinctes, l'une dans la lignée des nouvelles vagues européennes (France, Angleterre, Allemagne) et américaines utilisant un matériel léger comme la DV, l'autre dans la lignée du cinéma à gros budget utilisant une technologie lourde comme la HD, les effets spéciaux et l'étalonnage numérique⁴⁹»*. La possibilité de transférer en 35mm les films tournés avec les caméras DV, à moindre frais et presque sans éclairage, va offrir de nouvelles alternatives. Le film *Festen* et son Prix Spécial du Jury au festival de Cannes en 1998 va en quelque sorte donner ses lettres de noblesse au mini DV. *« Toutefois, la liberté que propose ce support s'obtient au détriment d'une qualité d'image, qui passe au second plan. De plus, les déviations vers des scénarios sans réflexions, ni sémantique, ni esthétique, sont inévitables. Cette étape de la production cinématographique ne peut donc être que transitoire.⁵⁰»* Tous ces systèmes de captation d'images numériques sont le plus souvent identifiés "ENG" (Electronic News Gathering), c'est-à-dire qu'ils ont été conçus pour être utilisés selon une approche strictement télévisuelle. D'ailleurs, afin de répondre à une situation où règne la confusion, en mars 2002, un regroupement de producteurs hollywoodiens (majors) ont créé la "DCI"⁵¹ (Digital Cinema Initiatives) qui a pour but de définir des normes. Les spécifications techniques ainsi définies visent à assurer

qualité minimum. L'image 2K est de qualité supérieure à une image HD de 1920 pixels x 1080 lignes.

⁴⁸ Maurie Alioff. «Pierre Gill csc and the Making of Polytechnique», *loc. cit.*, p. 10.

⁴⁹ Thomas Collignon. 2001. «La prise de vues Haute Définition numérique». Mémoire de fin d'études, École Nationale Supérieure Louis Lumière à Paris, p. 9.

⁵⁰ Idem, p. 10.

⁵¹ DCI : Digital Cinema Initiatives est une entité créée par sept studios américains (Disney, Fox, MGM, Paramount, Sony Pictures Entertainment, Universal et Warner Bros). Ce sont eux qui ont défini, l'ensemble des caractéristiques techniques du D-Cinema dans le but d'obtenir, pour leurs films, une qualité de projection numérique optimale.

une projection numérique homogène et optimale de leur film, avec un souci d'efficacité et un parfait contrôle de la qualité. L'ensemble des spécifications techniques publiées par la "DCI" à l'été 2005 concernait la diffusion et la projection des images numériques sur grand écran, elles ont été désignées sous l'appellation de "D-cinema"⁵². Les directeurs de la photographie, entre autres les membres de l'"ASC"⁵³, se sont servi des spécifications du "D-cinema" comme repères afin d'établir des normes minimales "haut de gamme" pour la captation d'images sur support numérique destinée à un retour sur support film ou sur support numérique qui doivent être projetées sur grand écran (*big-screen works*)⁵⁴. Après avoir procédé à une série d'essais (tests), ils ont établi que les caméras doivent avoir la capacité de produire des images « 24p », c'est-à-dire 24 images/s en mode progressif, ayant une résolution minimum de 1920 pixels x 1080 lignes et dont l'échantillonnage couleur doit être sans compression de 4 :4 :4. La post production doit être en numérique "DI"⁵⁵, la quantification ou débit de numérisation doit s'effectuer sur 10 bits log par couleur primaire rouge, verte et bleue et le codage de sortie (output) de l'image doit répondre à la norme P3 (BT.709, SMPTE/DCI P3 RGB, XYZ). Ces spécifications sont devenues en quelque sorte une norme minimale.

Ce qu'il est important de noter ici, c'est que, même si les méthodes de tournage et les traitements des données numériques sont assez différentes de ce que l'on a coutume de faire en pellicule, pour le directeur de la photographie rien ne change fondamentalement dans l'esprit même de son travail. Tout au long de l'histoire du

⁵² Le D-cinema recouvre l'ensemble des technologies et des matériels permettant de diffuser un film numérique (digital) en salle dans des conditions équivalentes voire supérieures à une projection 35mm. Par extension l'appellation s'applique aussi à la production et à la post-production.

⁵³ ASC, voir abréviations.

⁵⁴ Stephanie Argy et Richard Edlumd. «ASC Testing Digital Cameras : Part 1». *American Cinematographer*, vol 90, n° 6, June 2009, p. 64 - 69.

⁵⁵ DI : Digital Intermediate, intermédiaire numérique représente l'alternative numérique au processus photochimique traditionnel, qui produit les internégatifs de la copie d'exploitation d'un film à l'aide du négatif original de la caméra.

cinéma, les discours sur l'évolution de la technologie et de la technique n'ont jamais cessé. Les règles fondamentales ne changent pas avec le numérique et la haute définition n'améliorera pas une scène mal éclairée, bien au contraire. Les images sont créées par la lumière. C'est, avant tout, la façon dont elle se dépose sur les personnages et les décors qui produit une image valable. La manière de photographier une scène est personnelle à chaque directeur de la photographie. Le directeur de la photographie est confronté exactement aux mêmes soucis, tout en s'adaptant à une nouvelle technologie, en l'occurrence le numérique. La conception de l'image finale d'un film en argentique et en numérique est le résultat de l'expérience, d'essais en aval et d'expérimentations sur le tournage, c'est le *modus vivendi* de la création du directeur de la photographie.

Pour la directrice de la photographie, Caroline Champetier, AFC, cette démarche constitue une attitude responsable :

Bien sûr qu'il y a une différence entre filmer sur support chimique ou support numérique, qui ne sera d'ailleurs très vite plus un support mais des informations transmises à un disque dur. Je dirais que l'image d'*Un couple parfait*, de Nobuhiro Suwa, est une création de Mikros Image et moi : Gilles Gaillard⁵⁶ m'a aidé à prendre les décisions de capture d'images, les tests qui m'ont permis d'aller dans certaines zones et pas d'autres. [...] J'essaie de jauger mes instruments avant le tournage pour dire au metteur en scène "*Si on prend ça, on obtiendra ça*", bref d'avoir une appréhension responsable de mes outils. Mais en même temps c'est dans l'expérimentation que ça se passe ; pour *L'Intouchable* de Benoît Jacquot, je ne pouvais pas éclairer les bords du Gange la nuit, alors j'ai poussé la pellicule à 1000 asa en me disant : on verra bien et l'étalonnage numérique m'aidera à rendre ça cohérent avec le reste du film. [...].⁵⁷

⁵⁶ Gilles Gaillard, directeur du département Cinéma numérique de Mikros Image, maison de post production numérique à Paris.

⁵⁷ Jean-Michel Frodon. «Aventures Digitales de l'Image - Table ronde sur l'image numérique». *Cahiers du cinéma*, 4 février 2006, p. 3. [en ligne] <http://cahiersducinema.com>.

Pour que l'innovation de rupture, qui implique l'abandon total ou partiel de l'ancienne technique, soit effective, il va falloir que les fabricants de pellicule, les compagnies Kodak et Fuji, cessent complètement la production. Selon Gaston Bernier, directeur des ventes - production cinéma et télévision - chez Kodak Canada, de 60 à 70% des films long-métrages tournés aux États-Unis et au Canada, utilisent la pellicule pour la captation d'images. Donc, nous pouvons penser que les deux technologies, argentique et numérique, vont encore cheminer de concert pour un certain temps. Pendant encore combien de temps ? Cela reste difficile à déterminer, d'autant plus que les études sur le sujet, comme toujours, s'intéressent davantage à l'émergence d'un nouveau produit ou d'une nouvelle façon de produire qu'à l'abandon d'un produit et à son obsolescence. Dès lors, il n'est pas étonnant de constater que le discours dominant sur la technologie et le cinéma ne parle que des nouvelles technologies numériques. En ce sens, l'expérience de Asch, publiée en 1951 par le psychologue américain Solomon Asch est éclairante. Asch insiste sur le pouvoir du conformisme sur les décisions d'un individu au sein d'un groupe. *«Vouloir tenir tout autre discours que celui communément admis (c'est-à-dire le postulat de la supériorité de la technologie numérique) expose son auteur à l'incrédulité générale et à des pressions pour nous convaincre du contraire de ce que nous pensons car en aucune manière l'a priori ne peut être remis en question (car reflétant l'opinion générale).⁵⁸»*

2.4 Support de prise de vues (formats)

En 1984, Dominique Villain, dans son essai sur *Le cadrage au cinéma*, écrivait :

⁵⁸ Frédéric Rolland. 2004. «L'impact des nouvelles technologies numériques sur la distribution des images animées en salle : les vrais enjeux du cinéma numérique». mémoire de DEA, Université Paris 1, [en ligne] consulté en août 2009, (<http://www.cinematographe.org>).

Au cinéma, le cadrage est limité par le cadre que constitue la fenêtre de l'appareil de prise de vues, auquel correspondent, en principe, le cadre de l'image filmique, et celui de l'écran de projection.[...].⁵⁹

Depuis 1984 les usages ont bien changés. À cette époque, il existait en Amérique du Nord trois formats pour la distribution d'un long-métrage en salle : le scope (2.40:1), le panoramique américain (1.85:1) et le format "Academy" ou standard sonore (1.375:1). La production d'un film long-métrage était presque toujours tournée sur support argentique 35mm. Une fois le format de distribution choisi, la plupart du temps pour des raisons artistiques, il était normal de faire correspondre la fenêtre de l'appareil de prise de vues, le cadre de l'image filmique et celui de l'écran de projection.

Maintenant avant même de parler de captation d'images, il nous faut débiter par définir quels sont les moyens financiers disponibles et quelle est l'exploitation prévue pour la production du film. Donc, c'est bien en aval du tournage, avant même la pré-production, que le producteur, le réalisateur et le directeur de la photographie définiront le support de captation d'images, argentique ou numérique. Ensuite seront définis, dans le cas d'un long-métrage, le cadre pour la distribution en salle, le cadre ou les cadres pour la distribution en DVD et pour toutes les autres formes de diffusions envisagées.

Si le choix se porte sur un support argentique, il y a encore deux formats qui sont utilisés. Le 16mm est encore souvent choisi pour des fictions mais presque exclusivement dans sa version super 16. Le 35mm reste un format très employé et il offre une grande variété de cadres différents. Il faut cependant noter que la fenêtre, en format 35mm, de l'appareil de prise de vues (la caméra) ne correspond plus au cadre de l'image filmique ni à celui de l'écran de projection. Devant la multiplicité des

⁵⁹ Dominique Villain. *Le cadrage au cinéma - L'œil à la caméra*. Paris : Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile, 1984, p. 17.

formats de distribution et de façon à pouvoir obtenir différents cadrages à partir du négatif original, toutes les caméras sont pourvues d'une fenêtre "*Full Aperture*"⁶⁰, fenêtre donnant la surface la plus grande possible sur une pellicule de 35mm. Il y a donc une possibilité d'inscrire plusieurs grandeurs de cadres différents tels : le scope 2.40:1, le panoramique américain 1.85:1, le panoramique européen 1.66:1, le format "*Academy*" ou standard sonore 1.375:1 et les formats de télévision 4/3 (1.33:1) et 16/9 (1.78:1). Ce sont les lignes tracées sur le dépoli⁶¹ qui deviennent la référence pour l'image filmique et celui de l'écran de projection. La compagnie française "*Aaton*" fabrique une caméra 35mm nommée "*Pénélope*" qui offre la possibilité d'utiliser vingt-six différents verres dépolis, "*viewing screen*"⁶², pour sa caméra. Afin de reproduire exactement le cadre exécuté lors du tournage, il y a deux méthodes. La première méthode consiste à prendre le centre du cadre imprimé, "*common center*", comme référence, l'on répartira également vers le haut et vers le bas de l'image les différents cadres choisis. La deuxième méthode consiste à prendre le haut du cadre imprimé, "*common topline*", comme référence, tous les différents cadres auront alors en commun le haut du cadre et les différents cadres s'ajusteront par le bas de l'image. Ce qui implique que le cadreur devra composer l'image en ayant plusieurs formats tracés dans le viseur. Le cadreur⁶³, dans une telle situation, devra privilégier le cadre de la projection cinéma (en salle) et "protéger" les autres formats présents dans son viseur, c'est-à-dire faire en sorte qu'il n'y ait rien, objets et/ou personnes non désirés, dans les différents cadres envisagés.

⁶⁰ Full aperture : la fenêtre de la caméra qui occupe le maximum d'espace en largeur et en hauteur entre les deux séries de quatre perforations (24.84mm x 18.67mm) ne laissant pas de place à la bande son.

⁶¹ Dépoli : verre à l'intérieur de la caméra où se forme l'image par les rayons lumineux réfléchis par le miroir de l'obturateur. Sur ce verre sont tracés les repères de format qui indiquent les limites du cadre de l'image.

⁶² *Aaton 35 III Viewing Screen with Aatonite/Glow Standard 35mm Format* [en ligne] consulté le 24 septembre 2009 (http://www.aaton.com/files/screen35_all.pdf).

⁶³ Personne responsable de la manipulation de la caméra et du cadrage sous les ordres du réalisateur et du directeur de la photographie [cameraman, camera operator, opérateur].

Nestor Almendros qui, sur les tournages assumait le rôle de directeur de la photographie et celui de cadreur, lors d'un entretien aux *Cahiers du cinéma*, raconte que sur le film *Pauline à la plage* d'Éric Rohmer, celui-ci voulait faire le film en format 1.33 :1, tandis que lui préférerait le format 1.66 :1 :

Je mets en pointillé sur mon viseur les deux cadres, et j'essaie de cadrer chaque image en fonction des deux cadres, pour qu'elle soit belle dans les deux formats. C'est plus difficile, mais ce n'est pas impossible. Parfois c'est plus beau en 1,33 :1, parfois c'est difficile, mais j'essaie que ce soit possible. Si vous prenez un bon tableau, vous pouvez découper à l'intérieur une quantité de tableaux qui soient bons. Donc en faire deux, ce n'est pas énorme.⁶⁴

Si le choix se porte sur le support numérique, le format de l'image (cadrage) est défini par une valeur qui correspond au rapport de sa largeur sur sa hauteur : format = largeur/hauteur. Tous les formats d'une image numérique sont horizontaux. Historiquement, ils ont été déterminés principalement par le support film, premièrement le 16mm des années quarante, c'est-à-dire le 4/3 (1,33 :1), ensuite avec l'arrivée de formats dits "panoramiques" au cinéma on a vu l'apparition progressive du format 16/9 (1,78 :1). D'ailleurs la majorité des caméras récentes sont équipées d'un dispositif de changement électronique de format d'image 4/3 - 16/9. Certaines utilisent un capteur 16/9 dans lequel s'inscrit l'image 4/3 ; d'autres emploient un capteur 4/3 pour former une image 16/9. Les formats en captation d'images numériques sont aussi en relation avec la résolution des images. Par exemple, pour un format 4/3 (1,33:1), la résolution sera de 1436 pixels x 1080 lignes. Par ailleurs, le cadre définitif de la copie numérique du film est établi en postproduction. Il existe un fichier "*Screen File*" qui à l'aide de caches électroniques définit le format de l'image. C'est l'équivalent dans le projecteur numérique du cache de projection en 35 mm. Il s'agit d'un fichier qui sert à dessiner précisément sur la matrice, l'image telle qu'elle

⁶⁴ «Entretien avec N. Almendros». *Cahiers du cinéma*, n° 346, avril 1983.

doit apparaître sur l'écran. Ainsi espère-t-on que ce qui a été décidé et cadré sur le plateau se retrouvera sur l'écran en projection numérique.

2.5 Type(s) de caméra(s)

La naissance du cinéma est la conséquence directe de la mise au point d'un appareil capable de produire des images en mouvement. L'appareil cinématographique prit rapidement le nom générique de caméra et le "*preneur de vues*"⁶⁵, tel que le nomme Félix Mesguich opérateur pour les frères Lumière, devient vers 1919 un caméraman. L'opérateur de l'appareil ou caméraman - "*l'homme caméra*" - selon Nestor Almendros qui écrira dans un article de la revue *Film Comment* «*On the job, however, I am a camera*»⁶⁶.

Depuis plus de cent ans, les directeurs de la photographie ont été en mesure de contrôler et même de participer aux améliorations de la caméra cinématographique. Michel Brault participa en 1963 à l'une de ces rencontres :

- M B. À la réunion de Lyon en 63, organisée par Pierre Scheaffer, directeur du Service de recherche à l'ORTF, il y avait là tous ceux du monde entier qui s'intéressaient au cinéma léger : les Leacock, Pennybaker [Pennebaker], il y avait... les frères Mayles, Judith Eleck de Hongrie. Il y avait les gens d'Angleterre, il y avait des cinéastes de partout. Mais il y avait surtout Monsieur Coutant et Stefan Kudelski, l'inventeur de la Nagra. Et là, tous ensemble, on a tracé le cahier des charges de la caméra à venir. En présence des deux plus importants fabricants. Quelques années après, la NPR ou Éclair est arrivée sur le marché et c'est la caméra qui dans le monde entier a fait l'histoire du cinéma direct. [...]
- J-C L. Lorsque tu as vu arriver l'Éclair, qu'est-ce que tu en as pensé ?
- M B. J'étais un peu déçu... Elle est trop lourde, trop déportée vers l'avant, nous avons dû nous fabriquer des harnais de toutes sortes [...] Malgré ce que

⁶⁵ Félix Mesguich. *Tours de manivelle - souvenirs d'un chasseur d'images*. Paris : Grasset 1933, p. 6.

⁶⁶ Nestor Almendros, «Photogenics - I am a camera», *Film Comment*, vol. 23, n° 4, July-August 1987, p. 21.

j'en pensais, cette caméra a dominé le cinéma léger pendant plus de 10 ans, elle a été au cœur du cinéma direct partout dans le monde.⁶⁷

Les caméras aujourd'hui sont caractérisées par une grande sophistication, une adaptation à des besoins spécifiques, une diminution du poids et de l'encombrement. Le directeur de la photographie peut choisir parmi une grande variété d'objectifs et de caméras dont les caractéristiques s'adaptent à différents usages. De plus, les caméras films fonctionnent à de multiples cadences, permettant la création d'effets de ralenti et d'accélééré. Le choix de la caméra et des objectifs, pour le directeur de la photographie, répond aux exigences d'un besoin spécifique relié à l'histoire à raconter et à la façon de raconter cette l'histoire. Tout en faisant en sorte que ces choix techniques doivent être cohérents avec l'économie du film. Il faut permettre au film d'exister.

Même lorsque le directeur de la photographie a fait son choix, comme le dit Caroline Champetier, AFC, c'est sur le tournage que finalement se fera le choix définitif :

Sur le tournage de *l'Intouchable* en Inde, j'ai emporté deux caméras, une super 16 et une numérique, parce qu'il y avait des endroits risqués où nous pensions que nous n'aurions pas l'autorisation de sortir un matériel professionnel. Finalement l'XTR super 16 qu'Aaton nous avait aidé à rendre extrêmement légère (batterie lithium, aucun câblage) est la seule qui m'a servi. Benoît Jacquot [le réalisateur] a pourtant résisté jusqu'au dernier moment à cette caméra, pas aussi passe-partout qu'un caméscope de touriste. [...] Je ne voyais pas d'avantage technique à l'utiliser [la caméra numérique]. Je ne voulais pas voir l'Inde comme un paysage un peu abstrait, ce qu'aurait suggéré les plans larges en numérique.⁶⁸

Règle générale, c'est avant le tournage, par une série de tests, que se fait le choix entre les caméras pour support argentique et les caméras pour support numérique. Le

⁶⁷ Labrecque, Jean-Claude et Michel Brault (Rencontre entre). «Métamorphose d'une caméra - Fragments d'une longue histoire». *Lumières*, Hiver 1991, p. 23.

⁶⁸ Jean-Michel Frodon; «Aventures Digitales de l'Image», *loc. cit.*, p. 4.

directeur de la photographie Dante Spinotti⁶⁹, ASC, AIC, pour le film *Public Enemies* du réalisateur Michael Mann, après avoir comparé une captation d'images en 35mm [Kodak Vision 3 500T 5219] et en format numérique HD [Sony's CineAlta F23, a 2/3" 3-CCD 1920x1080 camera that records 4:4:4 RGB or 4:2:2 Y/Cb/Cr to HDCam SR tape], arrêta son choix pour une captation sur support numérique HD pour les raisons suivantes :

The footage from the F23 was very, very sharp. It didn't have the full tonal range of film, but its response to the night material was very interesting. Digital cameras read into the shadows very differently; there's an incredible elasticity there that you don't have with film - you can adjust gamma curves and gain and really gain incredible control over the image. This movie has a lot of night action, including a lot of gunfights on city streets, so the digital camera's higher sensibility and ability to see into shadows was a major benefit. Also we believed digital would facilitate a more dynamic use of film grammar while giving us a hyper-realistic look.⁷⁰

Le choix de favoriser certains outils en comparaison à d'autres résulte pour le directeur de la photographie de la recherche d'une réalité transformée plutôt que d'une saisie objective de la réalité. Une transformation souvent très subtile mais qui va permettre une homogénéité visuelle du film. Pour le film *State of Play* du réalisateur Kevin Macdonald, dans lequel il est question du mélange du monde des politiciens et de celui des journalistes, le directeur de la photographie Rodrigo Prieto,⁷¹ ASC, AMC, a mélangé le format 35mm anamorphique avec le format HD numérique. Le but étant d'avoir à l'image une facture légèrement différente entre les deux mondes :

⁶⁹ Dante Spinotti (1943-), ASC, AIC, DP italien, il est l'un des plus réputés du cinéma international. Il a été cité à l'Oscar à deux reprises, en 1998 pour *L.A. Confidential* de C. Hanson, et en 2000 pour *Revelations* de Michael Mann.

⁷⁰ Jay Holben. «Big Guns - Dante Spinotti, ASC, AIC, for Michael Mann's *Public Enemies*». *American Cinematographer*, vol. 90, n° 7, July 2009, p. 25-26.

⁷¹ Rodrigo Prieto (1965-), ASC, AMC, DP mexicain, il a travaillé avec Alejandro González Iñárritu, *Amores Perros*, *21 grammes et Babel*, Il a été cité à l'Oscar pour *Brokeback Mountain* d'Ang Lee.

"We want to establish two different textures, but we didn't want the separation to be obvious. We see politics on TV all the time, so in our minds, it's a video world; we thought the best way to shoot digital and have those images a bit video-ish and crisp. To represent Cal's world of journalism, we decided to enhance the film grain and shoot handheld."⁷²

L'utilisation de la caméra et des objectifs par les directeurs de la photographie n'ont pas pour but premier de reproduire exactement la réalité mais plutôt d'installer un climat, une atmosphère souvent subtile dans le but d'influencer le spectateur. Cependant, la description technique de la plupart des outils présente ceux-ci selon leur aptitude à reproduire la réalité avec le maximum de fidélité ou à tout le moins créer un univers visuel vraisemblable. De même, la pellicule et les capteurs doivent reproduire les couleurs avec fidélité. Même les différents filtres colorés⁷³ qui agissent sur la température de couleur sont dits - filtres correcteurs -, comme si la seule chose qui préoccupe le directeur de la photographie était d'obtenir une image aux coloris exacts. Mais le directeur de la photographie peut très bien détourner ces outils de leur fonction première, et ainsi mettre de l'avant la possibilité de créer des univers qui répondront aux enjeux artistiques de l'histoire à raconter.

2.6 Les prestataires et les fournisseurs

Une partie importante de la connaissance et de la mise à jour de l'information concernant l'équipement existant ainsi que les dernières nouveautés de l'équipement de captation d'images sur support argentique et sur support numérique proviennent des prestataires (maison de location d'équipements cinématographiques) et des fournisseurs (distributeurs et fabricants d'équipements cinématographiques). À partir d'ateliers et de rencontres d'information, les directeurs de la photographie peuvent

⁷² John D. Witmer. «On the Record - Rodrigo Prieto, ASC, AMC, for Kevin Macdonald's *State of Play*». *American Cinematographer*, vol. 90, n° 5, May 2009, p. 38.

⁷³ Séries de filtres orangés ou bleutés dont le but est de corriger la lumière ambiante de façon qu'elle corresponde aux différents types de films employés. Voir note 37.

connaître et même expérimenter l'équipement et les produits qu'ils souhaitent utiliser sur une production. Par exemple, la compagnie Kodak et la compagnie Fuji fournissent aux directeurs de la photographie de la pellicule de diverses émulsions afin d'en faire l'essai. Ainsi ils sont en mesure d'effectuer un choix éclairé du type de pellicule en relation avec la facture cinématographique désirée.

La réputation d'un prestataire repose sur la gamme des équipements qu'il propose en location mais surtout sur la façon dont il entretient ses équipements. De la relation entre un prestataire et un directeur de la photographie naîtra un climat de confiance et amènera celui-ci à lui confier sa liste d'équipement. Mais cette liste découlera inmanquablement du budget du film et par le fait même impliquera l'accord du producteur et son représentant, le directeur de production. Il faut constater qu'on est actuellement dans une époque de transition - le terme à la mode est "*hybridation*" - et qu'à la suite de l'intégration des "*nouvelles technologies*" sur les plateaux de tournage, certains producteurs croient souvent, à tort, que les tournages pourront être plus rapides et demander moins de matériel d'éclairage. Certains directeurs de la photographie, tel Pierre-William Glenn⁷⁴, AFC, trouvent parfois difficile cette relation avec le producteur :

Outre qu'il est animé par le seul souci d'aller vite, moins cher et d'imposer des équipes de tournage, les siennes, le "*nouveau producteur*" fait souvent preuve d'une absence d'exigence fonctionnelle, se basant sur le fait que la profondeur et la construction de l'image et du son, qualités inhérentes au cinéma, ne se voient ni ne s'entendent à la télévision.⁷⁵

Ce témoignage, même jugé quelque peu excessif, montre jusqu'à quel point la sensibilité d'un directeur de la photographie est fragilisée par ce qui semble une mise

⁷⁴ Pierre-William Glenn (1943-), AFC, DP français, il sait s'adapter pour créer des ambiances diversifiées. Il a travaillé avec François Truffaut, Jacques Rivette, Samuel Fuller et Joseph Losey et aussi Maurice Pialat et Claude Lelouch.

⁷⁵ Sophie Dacbert. «Dossier - Le blues des chef op'». *Le film français*, n° 2476, 15 octobre 1993, p. 17.

à l'index de la rigueur et des exigences propres du travail de la photographie cinématographique. Mais à quel point le directeur de la photographie est-il maître du choix de son équipe et de son matériel ? Au Québec, il y a des chefs éclairagistes et des chefs machinistes qui possèdent leurs propres équipements. Le directeur de la photographie qui veut travailler avec ces personnes doit convaincre le producteur et le directeur de production des avantages d'engager ces personnes et de louer leurs équipements plutôt que de passer une entente avec un prestataire qui fournira à la production l'ensemble de l'équipement nécessaire. Évidemment la première solution est légèrement plus onéreuse que la seconde, car le prestataire fait règle générale un prix global pour tout l'équipement. Les arguments portent généralement sur la qualité du travail et la qualité de l'équipement que l'on met en balance avec le budget du film. De même certains producteurs ont des ententes à long terme avec des prestataires, donc le directeur de la photographie n'a d'autres choix que de prendre l'ensemble de l'équipement chez ce prestataire, peu importe si son opinion est favorable ou défavorable au prestataire. En France, le directeur de production Jean-Charles Bourlat, sur entre autres *L'amant* réalisé par Jean-Jacques Annaud et *La reine Margot* réalisé par Patrice Chéreau, tente de faire la part des choses, lui qui a l'expérience de gérer au quotidien un budget de production :

Le directeur de la photographie est une personne importante, voire essentielle. D'une part, parce qu'il a une influence directe sur l'aspect artistique du film et une responsabilité humaine importante sur le tournage, d'autre part, parce qu'une partie déterminante du budget repose sur lui. Par la composition de son équipe, son choix de matériel, sa rapidité, son expérience, il peut faire basculer les orientations d'une production. [...] D'ailleurs, la photo est le poste sur lequel on concède le plus, parce que c'est sur lui que repose la qualité finale du film.⁷⁶

Quelles que soient les technologies utilisées, les directeurs de la photographie tentent de faire en sorte que leur responsabilité à l'image puisse toujours s'exercer dans les

⁷⁶ Sophie Dacbert. «Dossier - Le blues des chef op'», *loc. cit.*, p. 18.

meilleures conditions possibles et pour le bénéfice de tous, à savoir les producteurs, les réalisateurs, les distributeurs et même les spectateurs.

2.7 Les loueurs

Les loueurs, «*Personne privée ou société, intermédiaire entre le producteur et l'exploitant, qui sort les films et assure leur commercialisation*»⁷⁷, sont ceux que l'on nomme communément les distributeurs. Le directeur de la photographie n'a pas de lien contractuel avec le distributeur sauf que le distributeur est responsable de la duplication de copies, souvent en grand nombre, pour la distribution dans les salles de cinéma et du transfert film à vidéo pour les canaux de télévision, l'édition vidéo (DVD), les médias interactifs comme les jeux, les CD-ROMS et l'Internet. Ces copies sont généralement effectuées à partir de la copie maîtresse argentique (master film) et, si elle existe, de la copie maîtresse numérique (master vidéo) que fournira le producteur au distributeur. Même si le directeur de la photographie a activement participé à l'élaboration des copies maîtresses qui devraient théoriquement garantir la conformité du travail en amont, l'expérience nous apprend qu'une supervision de la colorimétrie, du contraste et du format est nécessaire.

Les directeurs de la photographie constatent trop souvent sur les copies des différences notables en comparaison avec le travail qu'ils ont approuvé. L'inquiétude est réelle chez les directeurs de la photographie comme l'explique Éric Gautier⁷⁸, AFC :

Avec l'omniprésence du support vidéo, l'image peut-être constamment modifiée, et l'atomisation des tâches a multiplié le nombre d'intermédiaires. Le risque majeur, c'est que cela produise à l'arrivée une image uniformisée,

⁷⁷ Vincent Pinel. *Vocabulaire technique du cinéma*. Paris : Nathan, 1996, p. 231.

⁷⁸ Éric Gautier (1961-). AFC, DP français, *op. cit.*

que se dilue la notion de style qui fait la marque des grands films ou, simplement, que ce style ne corresponde pas aux désirs du cinéaste.⁷⁹

2.8 Les laboratoires et la postproduction

Auparavant la relation entre le laboratoire et le directeur de la photographie était simple. Une pellicule négative était impressionnée et développée. Elle devenait objectivement l'image du film. Le directeur de la photographie faisait affaire avec deux personnes. Une personne contact avec laquelle il avait une relation quotidienne si possible et l'étalonneur avec lequel il définissait les lumières de tirage pour les "rushes"⁸⁰. Ensuite, avec cette même personne, il étalonnait le film une fois le montage image terminé. Aujourd'hui, l'image est soit numérisée au moment du tournage, soit numérisée pour le montage et la post-production. L'image est devenue virtuelle, elle n'est pas objectivement là. Elle est en quelque sorte un pur produit mathématique, une suite de chiffres (de 0 et de 1) au lieu de photons de lumière qui conservent un lien naturel avec la photographie cinématographique. De plus, à toutes les différentes étapes du processus numérique, on peut la transformer. Dans les "nouveaux laboratoires" ou maison de postproduction numérique, Gilles Gaillard⁸¹, explique le cheminement de la gestion des données numériques :

Aujourd'hui, ce qui change, ce sont d'abord les gens qui travaillent sur les images. L'étalonneur qui élabore les rushes numériques n'est plus la même personne que l'étalonneur final. Idem pour le master destiné à la télévision ou l'édition DVD. De plus, les nouveaux professionnels ne sont plus des gens de cinéma héritiers d'une culture argentine, mais des entreprises annexes. Cela dit, leur approche extérieure, issue par exemple du graphisme, peut enrichir le cinéma.⁸²

⁷⁹ Mathilde Blottière. «Et la lumière fut...». *Télérama*, 23 novembre 2005.

⁸⁰ Rushes : anglicisme, cinéma argentine, copie positive de vérification des prises de vues. Expression écrite sur les boîtes de film signifiant "commande urgente".

⁸¹ Gilles Gaillard, directeur du département Cinéma numérique de Mikros Image, *op. cit.*

⁸² Jean-Michel Frodon. «Aventures Digitales de l'Image», *loc. cit.*, p. 2.

Le directeur de la photographie est maintenant confronté à de nouvelles méthodes de travail. Au cours de la post production, il est important pour lui de contrôler toutes les différents étapes qui incluent une possibilité de colorisation. Sur support argentique, l'étalonnage consiste à donner une unité de couleur et de densité à chacun des plans, dans le but d'homogénéiser les différentes séquences et l'ensemble du film. Tandis que sur support numérique l'étalonnage ou colorisation offre des possibilités supplémentaires : modification du contraste ou gamma, correction en teinte et saturation d'une couleur en intervenant sur les primaires et les secondaires, remplacement d'une couleur par une autre, réduction du bruit de bande, modification du contour et travail sur une zone de l'image à l'aide de caches électroniques appelées "*power windows*". D'ailleurs les maisons de postproduction numérique ont fait un effort afin d'adapter ces outils électroniques conçus pour la vidéo à un rendu visuel film ou *film look*.

Les étalonnages numériques sont souvent réalisés en prenant l'image traditionnelle d'un moniteur vidéo comme référence. Avec cette méthode, au final, le report pellicule n'est ni plus ni moins qu'un report vidéo sur film, avec des blancs et des noirs peu nuancés. Chez Mikros, la chaîne de postproduction a été calibrée afin d'éviter les disparités entre l'image numérique étalonnée et le retour film, » commente Gilles Gaillard. « Nous avons développé des tables de conversion qui intègrent les caractéristiques de l'image après report sur film. Ces tables de conversion offrent aux moniteurs de la régie d'étalonnage un rendu visuel presque analogue à l'image finale, après retour sur pellicule.⁸³

De plus en plus les directeurs de la photographie réalisent que pour obtenir le style esthétique qu'il désire donner au film la colorisation numérique offre une gamme très large de possibilités qui va leur permettre d'affiner le rendu final. Éric Gautier, AFC, a convaincu Alain Resnais sur le film *Les herbes folles* d'utiliser l'étalonnage numérique :

⁸³ Nathalie Klimberg. «Tournage Intuitif en mini DV». *Sonovision*, n° 479, décembre 2003, p. 43.

Nous allons tourner en 35mm, mais pour la première fois, Alain Resnais est d'accord de recourir à l'étalonnage numérique, cette technique permet des interventions sur les couleurs à l'intérieur du cadre, et du plan, des variations impossible à obtenir avec des filtres et des traitements chimiques. Le numérique il faut s'en servir chaque fois qu'il répond à un besoin précis, sans se laisser envahir par lui.⁸⁴

2.9 Conclusion

Tout au long de l'histoire du cinéma, les techniques photographiques ont évolué à travers les progrès accomplis en matière de photochimie et l'expérience des directeurs de la photographie. L'arrivée du cinéma numérique ne modifie pas l'état des choses. L'évolution actuelle du cinéma se profile dans la convergence des technologies du film et du numérique et dans la découverte de nouveaux moyens pour combiner leurs forces spécifiques. Le directeur de la photographie doit connaître parfaitement la technique tout en essayant de l'oublier et il doit faire la part des choses "*sans se laisser envahir*". Il doit toujours prioriser les enjeux artistiques.

⁸⁴ Jean-Michel Frodon. «Très expérimental - entretien avec Éric Gautier, AFC». *Cahiers du cinéma*, n° 630, janvier 2008, p. 54.

CHAPITRE III

LE PROCESSUS DE CRÉATION CINÉMATOGRAPHIQUE

« Et [j'ai] trop vite compris que la vie est un mauvais film où le Technicolor ne change rien au fond de l'histoire.»
Jean-Claude Izzo

3.1 Le directeur de la photographie un artiste !

Nous ne souhaitons pas reprendre ici, encore une fois, toute l'histoire de la reconnaissance du cinéma en tant qu'*art* depuis sa dénomination par Ricciotto Canudo en 1919 de " *7e art* ". Mais, il nous faut relever le fait, qu'à la fin des années cinquante, les jeunes critiques de la revue *Les Cahiers du cinéma* en élaborant *la politique des auteurs* «vont dénoncer l'idée du cinéma comme métier et art collectif, pour proposer une définition du cinéma plus conforme aux règles du monde de l'art.⁸⁵» Dans cette vision des choses, le metteur en scène devient la seule personne «inspirée» et apparaît fondamentalement «séparée» de la personne qui «exécute». Cette définition directement «calquée sur celle qui a cours dans les arts dits individuels, peinture, roman, musique, etc.⁸⁶» constitue, selon eux, «la condition artistique du cinéma.⁸⁷» Dès cette époque, André Bazin mettra un bémol à cette position de la *politique des auteurs*, dénonçant le fait qu'elle privilégiait les hommes sur les films et la qualifia de «culte esthétique de la personnalité.⁸⁸» D'ailleurs, Jean-Luc Godard, l'un des penseurs de cette politique des auteurs, avouera candidement, quarante ans plus tard, s'être fourvoyé :

⁸⁵ Yann Darré. «Le cinéma, l'art contre le travail», p. 3. [en ligne] consulté en septembre 2008 (http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=MOUV_027_0120).

⁸⁶ Ibidem, p. 3.

⁸⁷ Ibidem, p. 3.

⁸⁸ A. Bazin. «De la politique des auteurs». *Cahiers du cinéma*, n° 70, avril 1957, p. 11.

On l'a cru, et puis après, petit à petit, je me suis aperçu que c'était faux, que c'était même le contraire. Quand n'importe qui se prétend auteur, je me dis que je préfère me référer à l'œuvre et refuser le titre d'auteur. Du reste, instinctivement, j'ai très peu signé mes films. Pour moi, la Nouvelle Vague, c'était les œuvres, pas les auteurs.⁸⁹

En effet, cette vision découlant d'une idée romantique issue principalement de la littérature du XIX^e siècle cadre mal avec la réalité du monde du cinéma au XX^e siècle. D'ailleurs Roland Barthes, dans son texte *La mort de l'auteur*, remet en question, même pour la littérature, cette conception de l'auteur.

L'explication de l'oeuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite, comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'auteur, qui livrait sa «confiance.»⁹⁰

Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le message de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture.⁹¹

De fait, comme en littérature, tout a déjà été pensé, dit, écrit, de même nous pouvons extrapoler qu'au cinéma tout a déjà été "filmé".

Dans l'introduction à son *Histoire de l'art*, intitulée "L'Art et les artistes", Ernst H. Gombrich défend l'idée que l'art est une *activité* réalisée par des hommes pour des hommes de même que l'œuvre qui résulte de cette activité :

Disons nettement, tout d'abord, qu'à la vérité «l'Art» n'a pas d'existence propre. Il n'y a que les artistes. En des temps très lointains, ce furent des

⁸⁹ Michel Ciment. «Entretien avec Jean-Luc Godard - Autour de Histoire(s) du cinéma», Paris, novembre 1998, p. 57. In Michel Ciment, *Petite planète cinématographique - 50 réalisateurs - 40 ans de cinéma - 30 pays*. Paris : Éditions Stock, 2003, 746 pages.

⁹⁰ Roland Barthes. *Le bruissement de la vague - La mort de l'auteur*. Coll. «Points». Paris : Seuil, 1984. p. 64.

⁹¹ Ibidem, p. 67.

hommes qui, à l'aide d'un morceau de terre colorée, ébauchaient les formes d'un bison sur les parois d'une caverne ; de nos jours, ils achètent des couleurs et font des affiches : dans l'intervalle, ils ont fait pas mal de choses. Il n'y a aucun inconvénient à nommer art l'ensemble de ces activités, à condition toutefois de ne jamais oublier que le même mot recouvre cent choses diverses, se situant différemment dans le temps et dans l'espace, à condition aussi de bien comprendre que l'Art pris comme une abstraction, l'Art avec un grand A n'existe pas. [...] De plus, et ceci est plus important encore, elle fait bien toucher du doigt que ce que nous nommons une œuvre d'art n'est pas le produit d'une activité plus ou moins mystérieuse, mais bien un objet fait de main d'homme pour l'usage d'autres hommes. Accroché au mur du musée, protégé contre la curiosité trop directe du visiteur, un tableau prend un caractère abstrait et comme lointain. Pourtant, à l'origine, il avait été fait pour être examiné de près, pour être pris en main, pour être marchandé ; c'était un objet de convoitise, à l'occasion même un sujet de dispute.⁹²

À partir de cette vision de Ernst H. Gombrich nous pouvons revoir d'un autre œil des films des premiers temps : *Sortie de l'usine Lumière [Lyon]*, *Arrivée d'un train à La Ciotat* et surtout *La rade de Liverpool*, ce plan extraordinaire filmé au couché du soleil ayant pour fond la mer et un soleil perdu dans la brume et un voilier, en ombre chinoise, traversant en avant plan le cadre de gauche à droite. C'est un plan magnifique et d'une grande séduction.

L'histoire d'un film en particulier est à l'image de l'histoire du cinéma. Ce n'est jamais une seule voix, une seule personne, à qui l'on peut attribuer le mérite du "*big-bang*", ou l'invention miraculeuse du cinéma. De même, depuis le début du cinéma et à toutes les époques, le processus de création cinématographique, "*l'ensemble des activités*", est une démarche complexe, "*un espace à dimensions multiples*", qui fait appel à la collaboration de plusieurs personnes qui doivent posséder immanquablement des qualités artistiques. Devant cet aspect des choses, l'une des questions intéressantes à soulever consiste à s'interroger si dans l'histoire de l'art et

⁹² E. H. Gombrich. *Histoire de l'art*. Paris : Phaidon, 2001, p.15-37.

dans le cinéma en particulier, l'œuvre, le film, implique nécessairement d'être le fruit d'un seul artiste.

Dans son livre *Les mondes de l'art*, le sociologue américain, Howard Becker, explore ce qu'il nomme «une juste compréhension de l'art» :

J'ai considéré l'art comme un travail, en m'intéressant plus aux formes de coopération, mises en jeu par ceux qui réalisent les oeuvres qu'aux œuvres elles-mêmes ou à leurs créateurs au sens traditionnel. [...] Cela revenait forcément à envisager l'art comme un travail peu différent des autres, et ceux que l'on appelle artistes comme des travailleurs peu différents des autres, singulièrement peu différents de ces autres travailleurs qui participent à la réalisation des œuvres d'art.⁹³

Le premier point qu'il développe est que l'art est une activité et surtout une activité collective :

Tout travail artistique, de même que toute activité humaine, fait intervenir les activités conjuguées d'un certain nombre, et souvent d'un grand nombre, de personnes. L'œuvre d'art que nous voyons ou que nous entendons au bout du compte commence et continue à exister grâce à leur coopération. L'œuvre porte toujours des traces de cette coopération. Celle-ci peut revêtir une forme éphémère, mais devient souvent plus ou moins systématique, engendrant des structures d'activité collective que l'on appelle mondes de l'art. [...] Elle débouche en fait sur une meilleur appréhension de la complexité dont l'art procède, [...] sur une meilleure appréhension enfin des réseaux et des phénomènes résultants mis en jeu dans tous les arts.⁹⁴

Pour Becker, le fonctionnement des mondes de l'art n'est assuré que parce qu'il existe un processus continu et répétitif d'agrément tacites et d'arrangements informels. De plus, pour lui, ces agréments et arrangements finissent par constituer des systèmes permanents de négociation :

⁹³ Howard S. Becker. *Les mondes de l'art*. Coll. «Champs». Paris : Flammarion, 1988, p. 21.

⁹⁴ Howard S. Becker. *Les mondes de l'art*, op. cit., p. 27 et 28.

La production d'œuvre d'art exige qu'un personnel spécialisé coopère selon des modalités bien définies. [...] En général les personnes qui coopèrent à la production d'une œuvre d'art ne reprennent pas tout à zéro. Elles se fondent plutôt sur des conventions antérieures entrées dans l'usage, qui font partie désormais des méthodes habituelles de travail dans le domaine artistique considéré. Les conventions artistiques portent sur toutes les décisions à prendre pour produire les œuvres, même s'il est toujours possible de revenir sur une convention particulière pour une œuvre donnée. [...] Le concept de convention fournit un point de rencontre aux sciences humaines et sociales, car il peut se substituer à des notions aussi familières au sociologue que celle de norme, de règle, de représentation collective, de coutume et d'habitude. Toutes ces notions renvoient à des idées et des formes de pensée communes qui sous-tendent les activités de coopération d'un groupe de personnes.⁹⁵

Les travaux de Howard Becker sont, et de loin, ceux qui rendent mieux compte de la réalité du travail dans le monde du cinéma. La production d'un film demande la collaboration de plusieurs personnes qui doivent faire montre des dons et de la sensibilité propre aux artistes. Ces collaborateurs de création ont une influence directe sur l'aspect définitif de l'œuvre :

Les artistes, à qui on attribue le mérite ou la responsabilité des œuvres, sont amenés à opérer la plupart des choix qui déterminent le caractère définitif de l'œuvre. D'autres membres du monde de l'art influent sur le résultat en jouant un rôle dans le dialogue intérieur qui précède et accompagne le choix de l'artiste. D'autres personnes encore interviennent plus directement et opèrent des choix personnels qui contribuent aussi à déterminer l'aspect définitif de l'œuvre.⁹⁶

Ce type de collaboration correspond parfaitement au travail du directeur de la photographie. Rémy Chevrin, directeur de la photographie et vice-président de l'AFC, témoigne de cette forme d'engagement artistique :

Un film n'est en aucun cas une œuvre collective mais bien une œuvre de collaboration où chacun amène sa sensibilité et son savoir-faire. Les choix décidés en préparation sont assumés par le directeur de la photographie et

⁹⁵ Howard S. Becker. *Les mondes de l'art*. op. cit., p. 53 et 54.

⁹⁶ Howard S. Becker. *Les mondes de l'art*, op. cit., p. 222.

c'est lui seul qui est garant de l'intégrité du travail posé sur le négatif ou le support numérique.⁹⁷

En janvier 2004, lors du *Bangkok International Film Festival*, a eu lieu un événement intitulé *Cinematographer's Day*, portant sur les techniques et la philosophie de la direction de la photographie. Cet événement réunissait Christopher Doyle, HKSC, (*In the Mood for Love* 2000, *Paranoid Park* 2007) ; Anthony Dod Mantle, DFF, (*Dogville* 2003, *Antichrist* 2009) ; John Bailey, ASC, (*The Big Chill* 1983, *Antitrust* 2001) ; Robert Primes, ASC, (*Bird on a Wire* 1990, *A Thousand Beautiful Things* 2005) ; Benedict Neuenfels, AAC, (*Der Felsen [La falaise]* 2002, *Die Fälscher [The Counterfeiters]* 2007) et Shoji Ueda, JSC, (*Kagemusha [The Shadow Warrior]* 1980, *Ame agaru [After the Rain]* 1999). *Cinematographer's Day* avait pour thème le directeur de la photographie et «*The meanings of seeing or not seeing in the world saturated with images, and the importance of emotions as the transforming of reality*».⁹⁸ L'intervention de Robert Primes, ASC, apporte, à ce sujet, un point de vue fort intéressant sur l'apport du directeur de la photographie à une œuvre cinématographique :

I would like to say that we do not record things ; instead, we interpret them. We always see things through our own eyes. [...] Every one of us sees life from a different worldview. Every one of us has different opinions. We all look around, and we each see something different. [...] I think cinematographers have to constantly break the clichés of the way we see things in order to get people to see them again, in order to communicate something. Filmmakers tend to say "Got that !" in an instant and then move on. We have to have different images. We have to keep on breaking through. The film process, and sometimes the technology, is a device that allows you to put across an image differently, to find a new way of seeing things.⁹⁹

⁹⁷ Isabelle Scala (Propos recueillis par). «Cinéman de Yann Moix, photographié par Rémy Chevrin et Jérôme Alméras». *La Lettre de l'AFC*, n° 191, octobre 2009, p. 21.

⁹⁸ Rebecca Redshaw. «Perception is Everything», *American Cinematographer*, vol. 85, n° 6, June 2004, p. 77.

⁹⁹ Rebecca Redshaw. «Perception is Everything», *loc. cit.*, p. 78.

Robert Primes, ASC, insiste sur le fait qu'inévitablement le directeur de la photographie apporte un regard différent sur la matière à filmer et que son regard est singulier. D'ailleurs, les directeurs de la photographie présents à cet événement ont déclarés unanimement :

We advocate that the time has come for the cinematographer to be acknowledged as an author of "film" and as an artist with a refined technician's instinct and expertise. - Official Position of Cinematographer's Day.¹⁰⁰

3.2 La lecture du scénario

Nous l'avons dit, le processus de création cinématographique fait appel aux dons et à la sensibilité du directeur de la photographie. Le premier contact du directeur de la photographie avec le film à tourner se fait par la lecture du scénario et à ce titre certains témoignages de directeurs de la photographie, tel celui de Pierre Gill¹⁰¹, CSC, sont éloquentes :

Je suis "*instinctif*" dans mon travail et ça joue dès la lecture du scénario. Je le lis d'une traite, et si c'est bon, ça prend deux heures, c'est-à-dire le temps d'un film ! Ça doit "*couler*" naturellement. Si, par exemple, je fais des retours en arrière pour comprendre un personnage, ce n'est pas toujours bon signe.

Cette première lecture sera essentielle et pourra même être la seule lecture. Je fais "*mon*" film. Je le visualise, je le construis dans ma tête, comme un lecteur le fait d'ailleurs avec n'importe quel roman. Le ton est là. Il y a déjà une "*forme*" qui se précise et je l'imagine "*dark*" ou "*caméra à l'épaule*" ou encore au steadycam. Parfois, certains scénarios ont besoin d'être "*bonifiés*" par une technique particulière, du grain par exemple, ou autre chose. Je vais essayer de le proposer.

Puis je rencontre le réalisateur et là il y a deux attitudes possibles. 1. Le réalisateur me demande ce que j'ai pensé du scénario, comment je le vois. 2. Le réalisateur me dit ce qu'il veut. Point.

¹⁰⁰ Rebecca Redshaw. «Perception is Everything», *loc. cit.*, p. 76.

¹⁰¹ Pierre Gill (1964 -), CSC. DP québécois, *op. cit.*

Parfois, ça donne une très bonne indication sur les rapports que nous aurons pendant le tournage. Je préfère la première attitude, celle où le réalisateur veut rassembler autour de lui une équipe de créateurs. Dans le cas de l'autre attitude, celle où on ne pose pas de question, je dois inverser le rapport et poser moi-même les questions qui vont nécessiter des réponses précises.

Dès les premiers contacts autour du scénario, j'avance des idées. Dans le cas de "*Polytechnique*" par exemple, j'ai d'emblée proposé de tourner avec seulement quatre objectifs : 21mm, 27mm, 32mm, et 40mm parce que le scénario était extrêmement délicat. À mon sens, il fallait tout de suite exclure les longues focales au risque de "*magnifier*" le gun ! Ça a l'air cool avec une longue focale et l'on est pas loin de "*Rambo*" ! Puis l'idée du Noir et Blanc est sortie de la bouche de Denis Villeneuve et là j'ai compris que c'était LA seule solution pour le film, il a fallu batailler fort et la décision n'a été finale qu'à quelques jours du tournage !

Dès que je peux, je démarre des tests directement liés à la première lecture et à la première rencontre. Par exemple, tester l'idée du froid pour "*Maurice Richard*" quand on tourne en plein juillet et qu'il fait 35 à 40 degrés ! C'est majeur, car le film est ou n'est pas crédible sur ce seul point.¹⁰²

Ce long témoignage de Pierre Gill, CSC, même s'il déborde quelque peu de la lecture du scénario, montre bien comment le scénario est vraiment le point de départ du travail de création du directeur de la photographie. D'autres témoignages sont plus nuancés tel celui de la directrice de la photographie Nathalie Moliavko-Visotsky¹⁰³ :

La première lecture servira à saisir l'histoire racontée. Bien sûr, "*j'imagine*" le film. Et je suis particulièrement attentive aux dialogues. Au moment de la rencontre, je suis d'emblée dans une attitude de grande écoute. J'écoute, c'est ma nature de toutes façons. Je veux comprendre la vision du réalisateur. [...] J'ai besoin d'avoir une très bonne connaissance du scénario parce que j'aime bien maîtriser les temps du film, sa continuité temporelle.¹⁰⁴

¹⁰² Philippe Lavalette. «Propos sur le métier - Direction photo et scénario». *Qui Fait Quoi*, n° 287, mai 2009, p. 18 - 20.

¹⁰³ Nathalie Moliavko-Visotsky. DP québécoise, *Léo Huff* de Sylvain Guy, *Les fantômes des 3 Madeleines* de Guylaine Dionne, *Ma voisine danse le ska* de Nathalie Saint-Pierre.

¹⁰⁴ Philippe Lavalette. «Propos sur le métier - Direction photo et scénario», *loc. cit.*, p. 19.

De même le directeur de la photographie Philippe Lavalette¹⁰⁵ aborde le scénario avec une certaine appréhension :

Le scénario a quelque chose d'un peu sacré. On vous le confie toujours avec certaines précautions oratoires («*c'est un titre de travail*» ou «*il y a des modifications à faire*»). Ce texte est tellement chargé émotionnellement que je l'aborde toujours avec un brin de fétichisme. Je ne le pose pas n'importe où, il doit être à l'endroit dans mon sac, je prends du temps avant de l'ouvrir, je choisis vraiment le moment pour le lire en étant sûr de ne pas être interrompu.

Et puis je le lis d'une traite. Comme le fait peut-être un musicien qui décrypte une partition pour la première fois, c'est-à-dire hors de toute technique...¹⁰⁶

Mais, ce qui est certain, pour le directeur de la photographie, la lecture du scénario provoque inévitablement une suite d'images, il imagine le film, en quelque sorte il fait son film. C'est pourquoi certains directeurs de la photographie veulent avoir la version du réalisateur avant même de lire le scénario. Pour Carlos Ferrand¹⁰⁷ :

Le scénario, c'est la carte, pas le territoire ! Pour moi, le plus important est que j'aie un minimum d'informations de la part de la réalisation avant toute lecture pour que mon imagination parte dans la bonne direction car il faut surtout rien projeter. Il ne faut pas imaginer, ou le moins possible ce que sera le film. Il ne faut pas faire son film dans sa tête, même quand le réalisateur ne sait pas - ou très peu - ce que sera le langage filmique approprié du film. Une fois que j'ai obtenu un minimum d'informations, je risque une première lecture.

Le scénario est un document codé dont il faut trouver les clés et c'est le réalisateur qui doit me les donner. Je veux savoir - en m'interdisant de le traduire en images - si le film est lié ou non à la "tyrannie" du récit ou au contraire, s'il peut s'en détacher.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Philippe Lavalette (1949 -). DP québécois, *Mabul* de Guy Nattiv, *Le Ring* de Anaïs Barbeau-Lavalette, *La Brunante* de Fernand Dansereau.

¹⁰⁶ Philippe Lavalette. «Propos sur le métier - Direction photo et scénario», *loc. cit.*, p. 19.

¹⁰⁷ Carlos Ferrand (1946 -). DP québécois, *Dans les villes* de Catherine Martin, *La fourmi et le volcan* de Céline Baril, *Lamento pour un homme de lettres* de Pierre Jutras.

¹⁰⁸ Philippe Lavalette. «Propos sur le métier - Direction photo et scénario», *loc. cit.*, p. 18.

De même Jacques Loiseleux¹⁰⁹, AFC, pratique une attitude semblable :

Pour le directeur de la photographie, la construction lumineuse commence à la première lecture du scénario, ou mieux dès la première rencontre au sujet du film avec le réalisateur.

Je fais en sorte, personnellement, que le réalisateur me raconte l'histoire du film avant de lire le scénario. Cela m'évite les mauvaises interprétations et la «vision» d'images fausses que j'ai du mal à effacer. Elles parasitent la suite de mon travail. Les premières images mentales suscitées par l'explication du réalisateur sont fondamentales et sources d'idées créatrices plus justes.¹¹⁰

3.3 L'interprétation du scénario

Il est important pour nous de démontrer que l'attitude et les convictions des directeurs de la photographie ne sont pas monolithiques. Mais, au-delà des convictions personnelles des individus, une chose reste claire c'est que le scénario, qui est une œuvre littéraire, doit obligatoirement être traduite en images afin de devenir une œuvre cinématographique. Cette traduction suscitera alors, selon les individus, une multitude d'interprétations plus ou moins fidèles à l'idée du texte. Car n'oublions pas le vieil adage italien : "*Traduttore, traditore*" qui signifie littéralement "*traducteur, traître*"... Sans vouloir trahir le texte, le changement de langage, le passage du langage littéraire au langage visuel fait en sorte que le directeur de la photographie doit trouver, dans un premier temps à l'aide d'échanges avec le réalisateur, mais aussi dans un second temps à l'intérieur de lui-même, une suite d'images pour raconter l'histoire. Cet exercice n'est jamais facile, car il faut aller au-delà des mots pour

¹⁰⁹ Jacques Loiseleux, AFC. DP français, *Loulou, A nos amours, Police, Van Gogh*, de Maurice Pialat, *Une histoire de vent* de Joris Ivens, *Les Baisers de secours, Le cœur fantôme* de Philippe Garrel. Il participe à de nombreux ateliers de formation, s'attachant depuis des années à transmettre son art de la lumière.

¹¹⁰ Jacques Loiseleux, AFC. *La lumière en cinéma*. Coll. « Les petits Cahiers ». Paris : Cahiers du cinéma / SCÉRÉN-CNDP, 2004, p. 52.

trouver l'image qui correspond à une émotion. Raoul Coutard¹¹¹, AFC, évoque cet aspect des choses :

Je préfère, moi, faire la découverte de ce que le cinéaste veut, juste avant ou pendant le tournage d'un film en particulier. C'est très compliqué pour un cinéaste de donner des explications sur l'image qu'il souhaite. La plupart des cinéastes évoquent plutôt les émotions qu'ils veulent transmettre. Il était par exemple important pour moi d'assister aux explications que François [Truffaut] donnait à ses comédiens, pourquoi il voulait refaire telle ou telle prise. Cela me donnait plein d'indications sans être obligé de rien demander. Un bon technicien est un interprète. Et à un moment donné, il est toujours intéressant d'écouter le non-dit, de se faire une opinion par rapport à la montée de l'émotion que construit le metteur en scène.¹¹²

Nous devons insister sur le fait que le directeur de la photographie doit apporter à la traduction visuelle du scénario beaucoup de lui-même étant donné que l'interprétation du texte, comme le précise Raoul Coutard, AFC, relève du non-dit, de l'indicible :

Question, Maya : Au moment de la préparation, Jean-Luc Godard vous donnait-il des références de peinture ou vous parlait-il d'autres films dont il souhaitait s'inspirer? De manière générale, attendez-vous d'un réalisateur ce genre de références ?

Raoul Coutard : Non, je vais vous dire, c'est très compliqué. Même moi, quand j'étais réalisateur, je me disais : «Cela va être formidable parce que quand je vais expliquer à mon chef opérateur ce que je veux, il va comprendre tout de suite.» Je lui expliquais et puis je le regardais faire et je me disais : «C'est pas possible j'ai dû lui parler en tchèque.» C'est toujours très compliqué d'expliquer quelque chose parce qu'il y a une part d'indicible. Quand on vous donne un scénario, vous le lisez et sans le vouloir, vous

¹¹¹ Raoul Coutard (1924-) AFC. DP français, Son travail remarqué sur *À bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard fait de lui le chef opérateur le plus en vue de la Nouvelle Vague. Son utilisation de la lumière naturelle, le jeu marqué des contrastes en noir et blanc comme en couleurs et la mobilité de sa caméra ont véritablement révolutionné la photographie de cinéma.

¹¹² Luc Dellisse et Frédéric Sojcher *et al.* *Films à petit budget : contraintes ou liberté*. Paris : Éditions du Rocher, 2007, p. 88.

imaginez les scènes. Ensuite, vous passez à un autre regard, qui est celui du metteur en scène, qui va vous expliquer sa manière de percevoir l'histoire, mais, en fait, on a beaucoup de mal à effacer l'impression qu'on a eue en lisant le scénario...¹¹³

Le directeur de la photographie Gordon Willis¹¹⁴, ASC, considère lui aussi son travail comme une interprétation mais il insiste sur le fait que sa recherche est en relation avec ce qui le touche sur le plan des émotions :

People often say to me about my work, "it's so real." But it's not. It's entirely interpretative. My daughter coined a phrase to describe what I do. She calls it "romantic reality" - and I think she's probably right. I've never photographed anything by pulling it out of somebody else's head, whether it's art or another movie. If I want a soulful lesson in beautiful light, yes, I'll walk around the Metropolitan Museum of Art and look at Vermeer, but I'm certainly not going to try to reproduce it in a film. When I agree to do a movie, it's never because I'm thinking, "gee, this could look beautiful on film." I'm interested only how the script affects me emotionally.¹¹⁵

Le directeur de la photographie doit en quelque sorte avoir une sensibilité particulière pour être en mesure de participer au déroulement de l'histoire que raconte le scénario tout en maîtrisant les émotions que cette histoire produit. Cette aptitude est liée à sa capacité d'être sensible à la lumière, car c'est la lumière qui est à la source de la formation de l'image. Sans lumière, il n'y a pas d'image. De plus, c'est la lumière qui donne un sens à l'image par la façon dont elle éclaire le sujet. C'est la lumière qui va créer l'ambiance, le ton photographique¹¹⁶ et ultimement l'émotion. La lumière est

¹¹³ Ibidem, p. 81.

¹¹⁴ Gordon Willis (1931 -), ASC. DP américain. À la suite de ses éclairages sombres du film *Le parrain* en 1972, il a été baptisé "The prince of darkness". Il a aussi travaillé avec Woody Allen, entre autres, en 1977 *Annie Hall*, en 1978 *Interiors*, et en 1979 *Manhattan*.

¹¹⁵ Peter Ettedgui. *Cinematography Screencraft - Gordon Willis*, Roto Vision, 1998, p. 118.

¹¹⁶ Ton photographique : expression employée par Renato Berta, AFC, par analogie avec la qualité sonore de la voix. En photographie, le contraste, le grain, les variations chromatiques participent à donner ce "ton photographique".

véritablement un mode d'expression. Lors d'une interview, Michel Brault¹¹⁷, cinéaste, raconte une anecdote qui rend compte de cette prise de conscience de la lumière :

J'avais un ami qui s'appelait Guy Touchette et qui faisait de la photographie. Moi je n'en faisais pas et je l'admirais énormément. Un jour, je le suivais dans sa tournée, il photographiait des corridors, la chapelle, le parloir, des classes. Comme il était dans un corridor, pour avoir de la profondeur de champ, il avait fermé son diaphragme au maximum et pour cela il devait compenser en exposant très longtemps, ça devait durer environ 30 secondes. Il ne faisait pas très clair dans ce corridor, qui était situé le long de la chapelle. Pendant l'exposition, au bout du corridor passe un prêtre en soutane, j'ai aussitôt la réflexion suivante: "Merde alors, ta photo est ratée!" Il me répond: "Non elle n'est pas ratée parce que le noir ne s'imprime pas, c'est la lumière qui s'imprime." Ça m'avait fait comme un espèce de choc, j'avais compris soudainement que la photographie c'était l'action de la lumière sur une pellicule. Je pense que cette expérience a dû avoir un effet sur ma vie future. À partir de ce moment-là est née toute la première partie de mon intérêt pour la photo et ensuite pour le cinéma en fonction de la lumière, de l'action de la lumière et de tout ce qui en découle. Je pense que c'est important d'avoir cette compréhension de l'essence réelle du médium, la photo et le cinéma. La technique fondamentale, c'est le merveilleux phénomène de l'influence de la lumière sur le sel d'argent.¹¹⁸

Lors des Rendez-vous du Cinéma québécois, en février 2007, le directeur de la photographie français, Pierre Lhomme¹¹⁹, AFC, est venu donner une *Leçon de cinéma* dans laquelle il a abordé cette question trop rarement décrite par les directeurs de la photographie de la sensibilité à la lumière :

¹¹⁷ Michel Brault (1928-). DP québécois, il est considéré comme l'un des meilleurs cinéastes québécois du cinéma direct. Il est le premier cinéaste à élaborer une esthétique de la caméra à l'épaulé.

¹¹⁸ Pierre Jutras, «Entretien avec Michel Brault» *Copie Zéro*, n° 5 / Michel Brault. Montréal : La Cinémathèque Québécoise, 1980, p. 5.

¹¹⁹ Pierre Lhomme (1930 -), AFC. DP français, il a travaillé avec les réalisateurs Robert Bresson, *Quatre nuits d'un rêveur* ; Jean Eustache, *La maman et la putain*; Jean-Paul Rappeneau, *Cyrano de Bergerac*; Jean-Pierre Melville, *L'armée des ombres*. Il a remporté à deux reprises le César de la photo pour *Cyrano de Bergerac* et *Camille Claudel* de Bruno Nuytens.

Donc, depuis cette époque, aussi loin que je puisse me souvenir, on a essayé d'adapter des outils qui nous permettent de considérer la lumière naturelle comme notre bras droit ou plutôt on est le bras droit de la lumière naturelle. [...] C'est-à-dire qu'il n'y a pas de carrière de chef opérateur qui puisse réussir s'il n'y a pas reconnaissance, et comment dire, de fiançailles réussies entre lui et la lumière naturelle. Parce que [...] c'est la lumière naturelle qui nous instruit. Une fois que l'on a acquis les connaissances techniques, le plus important devient l'éducation du regard et ce regard on l'éduque par notre vision des choses, notre sensibilité, elle est liée à notre sensibilité à la lumière. C'est vrai que si l'on a pas cette sensibilité il vaut mieux faire autre chose que d'essayer d'être chef opérateur. Il y a plein d'autres métiers formidables dans la vie. Mais celui-là implique vraiment qu'il y a une jubilation à voir, à regarder. Moi, je le dis très simplement, encore aujourd'hui, si vous voulez, je me régale en regardant par la fenêtre. C'est pour moi un spectacle permanent et je ne m'en lasse toujours pas. C'est en regardant autour de moi que j'ai appris, enfin que j'ai essayé de maîtriser mon métier.¹²⁰

Comme le disent si bien Michel Brault et Pierre Lhomme cette sensibilité à la lumière se développe par l'observation constante des effets de la lumière naturelle et de la lumière artificielle tout autour de nous. Chaque directeur de la photographie va emmagasiner ses propres images qu'il utilisera sur chacun des films selon l'ambiance et l'émotion recherchées. Cette compréhension et cette interprétation de la lumière est propre à chacun des directeurs de la photographie, en cela son travail est singulier et par le fait même l'image cinématographique qui en résultera est unique.

3.4 La recherche artistique

La direction de la photographie est essentiellement un travail de recherche. Cette recherche est directement liée à l'histoire à raconter. Cette histoire à raconter étant différente pour chaque film, il va de soi que le ton photographique soit différent. Il est faux de croire, comme plusieurs critiques l'ont laissé entendre, que la direction de la photographie est un métier artisanal, dans le sens que les directeurs de la

¹²⁰ Pierre Lhomme, AFC. *Leçon de cinéma - la direction de la photographie*. Rendez-vous du Cinéma québécois, 20 février 2007.

photographie exercent un métier issu de la tradition et emploient des recettes de film en film pour finalement aboutir à des images conventionnelles. L'attitude d'une personne comme le sociologue Yann Darré est un bon exemple de cette croyance :

La sophistication technique donne un pouvoir important aux techniciens, tandis qu'elle fait augmenter les coûts (décor et photographie, son). C'est un cinéma d'équipe, de métier, nous l'avons vu, qui cherche à plaire au public, ce qui n'exclut pas le génie mais accorde une grande place, à la technique, à la tradition et souvent à la routine, à la convention. Une tradition se met en place, très rapidement, dans la logique artisanale, un ensemble de règles explicites et implicites garantira l'acquisition par les futurs techniciens et/ou réalisateurs, [...].¹²¹

De fait, la direction de la photographie est à l'opposé de la description de Darré. La technique n'est pas un monde clos de traditions et de mauvaises habitudes, mais plutôt un monde ouvert à la création comme le mentionne si bien Eduardo Serra¹²², AFC :

Aujourd'hui, la technique n'est plus un handicap. L'évolution des caméras, des objectifs et des pellicules permet à toutes personnes normalement constituée de fabriquer des images lisibles dans presque toutes les circonstances. Le débat sur l'image peut enfin concerner la nature, le sens de ces images et non plus les exploits techniques qu'elles ont exigés ou qui les ont justifiés. Les rapports avec les réalisateurs, les producteurs peuvent en être clarifiés. Nous ne sommes plus les incontournables dépositaires d'un savoir mystérieux mais des participants à la création... lorsqu'il y a création.¹²³

Le travail du directeur de la photographie s'inscrit dans une démarche artistique et comme tel il est le résultat d'une recherche constante sur la lumière. Cette véritable

¹²¹ Yann Darré. *La valorisation de l'activité professionnelle*. Presses Universitaires du Septentrion, 1999, p. 51.

¹²² Eduardo Serra (1943 -), AFC. DP portugais, il a été nommé à l'Oscar de la meilleure photographie en 1997 pour *Les Ailes de la colombe* et en 2003, pour *La Jeune Fille à la perle*.

¹²³ Sophie Dacbert. «Dossier - Le blues des chef op'», *loc. cit.*, p. 17.

passion pour la lumière fait en sorte que certaines personnes, tels Sven Nykvist¹²⁴, FSF, ASC, et Ingmar Bergman, réalisateur suédois, consacraient ensemble du temps à l'observation de la lumière afin de choisir le bon moment pour le tournage qu'ils projetaient de faire :

Pendant cette période, nous étudions dans ses moindres détails cette extraordinaire lumière du Nord, si caractéristique de la Suède et nous discutons de la meilleure manière d'en tirer parti en fonction de chaque histoire. Avant d'entamer le tournage d'*À travers le miroir*. Nous avons pris l'habitude de nous glisser dehors dès le petit jour pour noter scrupuleusement comment la lumière évoluait au fur et à mesure de l'avancée du jour. Nous étions en quête d'une lumière dans les tons graphite, sans forts contrastes. Nous avons réussi à déterminer l'heure exacte à laquelle cette ambiance pouvait être obtenue de manière tout à fait naturelle.¹²⁵

Cette passion pour la lumière les accompagna toute leur vie, comme en témoigne Ingmar Bergman :

Bien sûr, je regrette le fait de ne plus tourner de film... Mais ce qui me manque plus encore, c'est de travailler avec Sven Nykvist, peut-être parce que nous partageons tous deux une véritable passion pour la lumière...¹²⁶

Mais la recherche d'une lumière en fonction de tons ou de contrastes peut aussi être l'objet d'opposition ou d'équilibre. Gordon Willis, ASC :

The best movies, like life itself, have a sense of relativity, for exemple between good and evil, bright and dark, big and small. I try to structure my photographie approach around this relativity. [...] In *All The President's Men*, the two worlds of the story gave me an automatic relativity between light and dark on which I could build the visual structure of the movie, You went from

¹²⁴ Sven Nykvist (1922-2006), FSF, ASC, DP suédois, il a signé la photographie de la plupart des films d'Ingmar Bergman depuis *La Nuit des forains* en 1953. Il a obtenu l'Oscar de la meilleure photographie pour *Cris et chuchotements* en 1973 et pour *Fanny et Alexandre* en 1983.

¹²⁵ Peter Ettedgui. *Les directeurs de la photographie - Sven Nykvist*. Paris : La Compagnie du livre, 1999, p. 41.

¹²⁶ Ibidem, p. 37.

bright, fluorescent, poster-colour feeling of "Washington Post" newsroom to the gloomy garage where Bob Woodward (Robert Redford) meets his source, "Deep Throat".¹²⁷

Il faut aussi avouer que cette recherche est également fonction des moyens financiers dont dispose la production et des choix esthétiques qui en découlent. Raoul Coutard, AFC :

Les artisans de la Nouvelle Vague ont aussi été célébrés parce qu'ils privilégiaient les tournages en extérieur à une époque où tous les films, que l'action se situe en extérieur ou en intérieur, étaient tournés en studio. Mais, pour nous, le coût était prohibitif. Notre choix fut donc une fois de plus largement orienté par ce problème d'argent. La cupidité des dirigeants de studios obligeait quiconque voulait y tourner à louer ou à acheter tout le matériel nécessaire au tournage au studio lui-même. Les prix pratiqués étaient supérieurs de 300% par rapport aux tarifs du marché. Nous n'avions donc pas le choix. Nous avons été poussés à la rue. Tout en fut affecté : le jeu des acteurs, la façon de tourner, etc. [...] L'innovation à laquelle mon nom fut à l'époque associé - l'éclairage indirect - n'est pas le résultat d'une longue analyse puis d'un principe esthétique mais bien de l'obligation qui nous fut faite de nous adapter aux circonstances et de se contenter des budgets disponibles.¹²⁸

Même des directeurs de la photographie plus jeunes que Raoul Coutard recherchent le défi qu'imposent obligatoirement des films à petit budget. Ainsi Carlo Varini¹²⁹, AFC :

Lorsque deux films successifs se ressemblent trop, j'ai peur d'avoir tendance à utiliser les mêmes recettes techniques au lieu de chercher à construire une image spécifique. Pour cette raison, j'aime beaucoup passer d'un film à budget confortable à un premier film à petit budget. Lorsqu'on n'a pas les moyens de s'offrir le vrai prix des scènes, il faut faire preuve d'imagination,

¹²⁷ Peter Ettedgui. *Cinematography Screencraft*, op. cit., p. 123.

¹²⁸ Peter Ettedgui. *Les directeurs de la photographie*, op. cit., p. 68 et 71.

¹²⁹ Carlo Varini (1946-), AFC, DP suisse, il a travaillé avec Luc Besson, *Le dernier combat* 1983, *Subway* 1985, *Le grand bleu* 1988, avec Christophe Baratier, *Les choristes* 2004, avec Éric-Emmanuel Schmitt, *Odette Toutlemonde* 2007.

ne pas se résigner, mais chercher des "trucs" à la Méliès, se servir de son expérience, de sa connaissance du laboratoire.¹³⁰

Le but ultime du directeur de la photographie est sans contredit de "*chercher à construire une image spécifique*," donc il faut comme le dit Yves Bélanger¹³¹, CSC, "*défricher avec tout ce qui est possible*" :

Je finis actuellement le tournage de *Musée Éden*, une série d'époque. [...] Ça se passe en 1910 à Montréal. Quand Alain Desrochers, le réalisateur, m'a parlé du projet, j'ai aussitôt imaginé ce que pouvait être la lumière dans une ville nord-américaine telle que Montréal à cette époque-là : un chevauchement d'éclairage au gaz et à l'électricité toute nouvelle, et ça a guidé ma recherche. Par ailleurs, j'ai une sorte d'allergie pour les films trop propres, trop proches de la peinture officielle : les cols de chemise toujours blancs, les costumes immaculés... J'ai donc réfléchi à une image qui serait "salie". En tout cas, je ne voulais pas d'une image clinique comme l'est d'emblée le HD. [...] J'ai toujours été inspiré par les films de Kubrick, où la lumière vient du décor. Une bougie devient par exemple La source principale et ce qui est intrigant, c'est le jeu de réflexion (les flares) qui en émane. Ça ressemble à un flashage¹³² naturel, il se crée un voile qui donne à l'image une sorte d'immédiateté.[...] Mon travail, c'est ça : m'appuyer sur les films que j'ai aimés et continuer d'arpenter et de défricher avec tout ce qui est possible, l'ancien comme le nouveau !¹³³

¹³⁰ Sophie Dacbert, «Dossier - Le blues des chef op'», loc. cit., p. 17.

¹³¹ Yves Bélanger (1960-), CSC, DP québécois, *La conciergerie* 1997, *Cause of Death* et *La bouteille* 2000, *Cheech* 2006, *Ma fille, mon ange* 2007.

¹³² Flashage : éclaircissement léger et uniforme de l'émulsion négative ou positive destiné à abaisser le contraste et/ou à augmenter la sensibilité de cette émulsion.

¹³³ Philippe Lavalette. «Propos sur le métier - L'ancien et le nouveau», *Qui Fait Quoi*, n° 289, juillet - août 2009, p. 16 et 17.

3.5 La concrétisation de la recherche

Le directeur de la photographie, Stephen H. Burum¹³⁴, ASC, explique par une métaphore, le "*Plaster tests*", que dans l'art de filmer comme dans l'art de la fresque, il est fondamental de débiter par des tests :

Don't you think that the great fresco painters of the Sistine Chapel knew when the plaster was exactly right, and when it wasn't right ? You have to know these things ! If you just start painting, you will soon realize that it's not working - over there's more color and it's absorbing more, and over there it's just sticking to the surface. All of those guys had a sense which allowed them to say : Ah... it's dried too much. So you just have to chip it off and re-plaster it, which is not a good thing to do.¹³⁵

Ainsi avant de passer comme tel à l'étape du tournage, le directeur de la photographie va effectuer une série de tests qui l'aideront à prendre des décisions concernant la capture d'images. Ces tests résultent des discussions et des choix effectués de concert avec le réalisateur. Ils lui permettront, comme dans le cas du directeur de la photographie Janusz Kaminski¹³⁶, ASC, sur le film réalisé par Steven Spielberg *Saving Private Ryan*, de concrétiser ses choix visuels :

Before you start shooting a movie, it's important to establish in theory its visual style - to have some general idea of how you want it to look. [...] The idea was to make the film as naturalistic as possible, like a documentary, to give the events a feeling of urgency. [...] This approach was further developed when Steven [Spielberg] and I began working on *Saving Private Ryan*. Influenced by the immediacy of Robert Capa's war photographs, and newsreel footage of Normandie landings, we wanted to put audience into the battle with the soldiers. *Schindler's List* was maybe 50 per cent shot with hand-help camera, *Saving Private Ryan* was 90 per cent - whole scenes were

¹³⁴ Stephen H. Burum (1939-), ASC, DP américain, il est reconnu pour une photographie douce et sophistiquée. Il a tourné entre autre : *Hoffa*, *Untouchables* et *War of the Roses*.

¹³⁵ Benjamin Bergery. *Reflections, Twenty-one cinematographers at work*. Hollywood : ASC Press, 2002, p. 1.

¹³⁶ Janusz Kaminski (1959-), ASC, DP polonais, il travaille avec Steven Spielberg. Il a gagné deux Oscar pour *Schindler's List* en 1994 et pour *Saving Private Ryan* en 1999.

filmed using camera point of view ; running, getting up and running again. We also experimented with a variety of techniques to heighten the immediacy of the images - altering the shutter angle ; stripping the protective coating from lenses so that the light would bounce around and make them much more prone to flaring ; using various printing processes to evoke the newsreel feeling.¹³⁷

Tous ces tests ou, comme le dit Kaminsky, ces "expériences" ont pour but des cibles précises :

«We also want to shoot this picture in color because there is some blood in the film and we wanted to play with the reds, even though we did desaturate the colours through the use of ENR,» Kaminski expands, noting that the use of the special Technicolor process was a key reason to do extensive camera tests. « I knew the movie would have more of a bluish tone to it, and 70 percent ENR¹³⁸, the color of the blood on the uniform and the ground was a primary concern. [...] We therefore compared various levels of ENR, and based on those tests, the special effects department mixed a certain amount of blue into the blood to make it a bit darker than they'd normally use. [...] The biggest thing about ENR that no one seems to be talking about is what it does to the highlights and colors. If you shoot a test and compare a shot with ENR and without, the clothing will look much sharper and you will see the texture and pattern of the fabric in the ENR print. [...] "On Saving Private Ryan, the uniforms benefitted as well. The edges of the shirts and the helmets were sharper, and the process also worked magic on metallic surfaces and water reflections, which become like mercury. It's so gorgeous."¹³⁹

¹³⁷ Peter Ettedgui. *Cinematography Screencraft*, op. cit., p. 189.

¹³⁸ ENR : appellation commerciale désignant chez Technicolor un procédé de développement, nommé du nom du technicien de laboratoire Ernesto N. Rico qui a mis ce procédé au point avec le DP Vittorio Storaro. Comme dans le procédé du "bleach by-pass", le ENR retient l'argent, il en résulte une image plus contrastée avec des noirs plus riches. Avec le procédé ENR, la quantité d'argent retenu peut-être contrôlée, ce qui en fait un procédé plus flexible que le "bleach by-pass".

BLEACHING (blanchiment) : étape dans le procédé de développement du film couleur par lequel l'image argentique est transformée en halogénures d'argent, qui seront ensuite dissoutes dans le fixateur.

BLEACH BY-PASS : procédé qui consiste à retenir une partie ou tout l'argent habituellement perdu dans le blanchiment. Cela a pour effet d'ajouter une image noir et blanc ou grise, par-dessus l'image couleur, de plus cela augmente le contraste et réduit la saturation de la couleur.

¹³⁹ Christopher Probst. «The Last Great War». *American Cinematographer*, vol. 79, n° 8, August 1998, p. 32-33.

Cette recherche suivie d'essais a pour but d'atteindre un objectif qui comme tout travail artistique est en rupture avec des modes et des façons de faire. Janusz Kaminski, ASC, sur *Saving Private Ryan*, a voulu créer une image qui est plus près de celle des reporters de guerre que de celle d'une super production hollywoodienne :

“But Steven [Spielberg] and I didn't talk much about how we were going to do the movie during prep. I prefer to shoot tests that show him what I intend to do photographically. By that point, I'd already made certain selections and decisions about a possible visual style. [...] On *Private Ryan* I wanted to take major Hollywood production and make like it was shot in 16mm by a bunch of combat cameramen. That was a conscious decision [...]”¹⁴⁰

Pour le directeur de la photographie, ces choix sont règle générale laissés à sa discrétion et à son esprit créatif, car il est très difficile pour un metteur en scène d'exprimer clairement ses désirs même si ceux-ci lui semblent extrêmement précis. Jacques Loiseleux¹⁴¹, AFC :

Ma collaboration avec [Maurice] Pialat s'est établie sur un certain nombre de principes qu'on a mis en place tous les deux de façon un peu tacite ou empirique. On s'est découvert une façon d'appréhender les choses, et surtout la confiance est née. Comme avec les gens exigeants, la confiance de Maurice est quelque chose qu'il est toujours prêt à reprendre, mais jusqu'à maintenant il ne l'a jamais reprise. Maurice est quelqu'un qui a envie de travailler d'une manière extrêmement précise. Il imagine très bien la façon dont il veut que soient les choses, il a du mal à la dire et ne dit jamais ce qu'il veut, parce qu'il considère qu'à partir du moment où il la dit, c'est déjà trop tard : les gens vont faire de la reproduction. Il veut susciter des choses chez les autres, à tous les niveaux.»¹⁴²

De plus, à l'exemple de la création artistique, le directeur de la photographie doit dans certaines situations faire appel à sa capacité à l'improvisation. Jacques Loiseleux, AFC :

¹⁴⁰ Ibidem, p. 33.

¹⁴¹ Jacques Loiseleux, voir note n° 107.

¹⁴² Alain Philippon 1989. *À nos amours de Maurice Pialat*. Paris :Éditions Yellow Now, p. 101.

Il y a par exemple dans *À nos amours* une longue scène qu'on appelait sur le tournage, «le tourbillon». Je faisais deux fois trois cent soixante degrés dans le hall d'entrée de l'appartement. [...] Ce qui est important, c'est l'ensemble de la scène, de son début à sa fin. [...] Mon principe de tournage a été, au lieu de rester sur les acteurs, de partir avant ou après, carrément : quand quelque chose ou quelqu'un ne m'intéressait plus, je m'en allais, je partais ailleurs voir s'il n'y avait pas autre chose à regarder... [...] Sur les trois ou quatre prises, il n'y en a pas deux identiques... Dans de telles situations, le moment du «Moteur !» est comme un cadeau : ça donne très fortement envie de tourner, parce qu'on est complètement disponible et qu'on ne sait pas ce qui va se passer.¹⁴³

Notre désir d'associer le directeur de la photographie "aux mondes de l'art" vient du fait que nous croyons que la motivation profonde pour son travail est plus artistique que technique. Philippe Rousselot¹⁴⁴, AFC, ASC, qui partage cette idée précise qu'elle vient de Nestor Almendros¹⁴⁵, AFC, ASC, et qu'elle a influencé toute une génération de directeur de la photographie :

I think that Nestor influenced not just me, but a whole generation of cinematographers. He puts things in their proper place by maintaining, in broad terms, that the act of looking was more important than the existing techniques, habits and rules - you had to start by looking, period. He would say "*If we didn't light and we had a film stock that rendered the same thing as the eye, this is what the scene would look like, so let's try to get the same effect on film.*" Nestor took a real pleasure in doing things with great simplicity. I think this was a reaction to decades of conventional lighting dictated by rules. For example, one rule was that the actor could be lit without a backlight - it was an automatic reflex. For me, Nestor demystified a whole technocratic approach to lighting ; at the same time, he put things in their proper place. What counted was looking, taste and common sense. That's why he was so inventive : he virtually ignored the traditional way of lighting, because he had decided that his own way of seeing was the guide for lighting.¹⁴⁶

¹⁴³ Ibidem, p. 103.

¹⁴⁴ Philippe Rousselot (1945-), AFC, ASC, DP français, il a travaillé avec Beinex, Cavalier, Chéreau, Fears, Burton. Avec *Diva* de Beinex, il participe grandement à l'affirmation de l'esthétique photographique comme élément central du processus filmique.

¹⁴⁵ Nestor Almendros, voir note n° 25.

¹⁴⁶ Voir note n° 133, p. 49.

Nous croyons donc qu'il est légitime de revendiquer pour le directeur de la photographie le statut d'artiste. Son travail n'a pas pour but, comme c'est le cas d'un artisan, de perfectionner sa technique afin de produire des objets beaux, fonctionnels et pratiques, mais son travail vise plutôt, comme le confirme les témoignages de plusieurs directeurs de la photographie, un perpétuel questionnement. À l'exemple de plusieurs directeurs de la photographie, Haskell Wexler¹⁴⁷, ASC, exprime clairement sa pensée en ce qui concerne le dilemme *exécutant ou artiste* :

You have to figure out on your own how all of this philosophical talk that I'm laying on you fits in with cinematography. It has to do with what we all think of ourselves. Do we think of ourselves as technicians who are obedient servants ? I would prefer to be a participant in the art process, rather only a technician who serves whoever is in charge. I would like to be able to have my work express some of my ideas about life, people, society and psychology.¹⁴⁸

3.6 Conclusion

Et pour conclure, Janusz Kaminski, ASC :

I often think cinematographers get too little credit for what we contribute to a film. We are considered as being "below the line" - which makes us little more than technicians, on paper. But a really talented cinematographer is not just a technician, he's an artist.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Haskell Wexler (1926-), ASC, DP américain, il a gagné deux "Oscar" : *Who's Afraid of Virginia Woolf* de Mike Nichols et *Bound for Glory* de Hal Ashby.

¹⁴⁸ Benjamin Bergery. *Reflections, Twenty-one cinematographers at work, op. cit.*, p. 137.

¹⁴⁹ Peter Ettedgui, 1998, *Cinematography Screencraft, op. cit.*, p. 191.

CHAPITRE IV

L'EXEMPLE DU FILM "*CITIZEN KANE*" D'ORSON WELLES

«Peut-être le nom d'un homme n'a-t-il
pas tant d'importance.»
Orson Welles

4.1 Le meilleur film de tous les temps

Le choix du film d'Orson Welles n'est pas fortuit. En 2002, *Citizen Kane* a été élu "Meilleur film de tous les temps" par 108 réalisateurs et 144 critiques internationaux consultés par la revue britannique *Sight and Sound* du British Film Institute, puis en 2007, par l'AFI, American Film Institute. Rappelons que *Citizen Kane* est le premier film d'Orson Welles qui n'a alors que vingt-cinq ans. À cette époque, Welles ne bénéficie que d'une formation théâtrale comme comédien et metteur en scène. En effet, il a fondé en 1938 le "*Mercury Theatre*" spécialisé dans le théâtre de Shakespeare, de plus il réalise pour la radio de CBS des adaptations d'œuvres littéraires dans le cadre de l'émission intitulée le "*Mercury Theater on the air*". C'est d'ailleurs pour cette émission qu'il réalisera, le lundi 30 octobre 1938, veille de l'halloween, une adaptation de *War of the Worlds* de Herbert George Wells, émission qui passa à l'histoire par sa mise en scène qui effraya une bonne partie des États-Unis en faisant croire à une véritable invasion de Martiens. Tous ces événements sont connus et fort bien documentés.

En 1939, la société américaine de production de films de cinéma *RKO Pictures*, ou *Radio-Keith-Orpheum Pictures*, va offrir la possibilité à Orson Welles de réaliser trois films et lui proposera, ce qui est rare à Hollywood dans le cas d'un premier film, une entière liberté artistique: il sera réalisateur, acteur et scénariste de son propre film. Après quelques tentatives infructueuses, entre autres l'adaptation du roman de Joseph Conrad *Heart of Darkness*, il entreprend, avec l'aide du scénariste Herman

Mankiewicz, frère du cinéaste Joseph L. Mankiewicz, la rédaction du scénario de *Citizen Kane*, inspiré de la vie du magnat de la presse William Randolph Hearst. Le tournage du film débute le 30 juillet 1940 et s'achève le 23 octobre de la même année. Dès sa sortie en salles, le 1er mai 1941, le film est reconnu par la critique pour son audace sur le plan cinématographique. Mais le public ne suivant pas, *Citizen Kane* est un échec financier.

Dans les années cinquante André Bazin, critique français, collaborateur à plusieurs publications dont *Les Cahiers du cinéma*, utilisa le cas d'Orson Welles et son film *Citizen Kane* pour élaborer une théorie selon laquelle le film doit se garder d'imposer au spectateur une interprétation précise de ce qui lui est montré. Pour ce faire, sa théorie tend à limiter l'usage du montage qui produirait une interprétation univoque et plutôt privilégier le plan-séquence et la profondeur de champ :

En d'autres termes le plan-séquence en profondeur de champ du metteur en scène moderne ne renonce pas au montage - comment le pourrait-il sans retourner à un balbutiement primitif - il l'intègre à sa plastique. Le récit de Welles ou de Wyler n'est pas moins explicite que celui de John Ford, mais il a sur ce dernier l'avantage de ne point renoncer aux effets particuliers qu'on peut tirer de l'unité de l'image dans le temps et dans l'espace. [...] C'est pourquoi la profondeur de champ n'est pas une mode d'opérateur comme l'usage des trames du filtre ou tel style d'éclairage, mais une acquisition capitale de la mise en scène : un progrès dialectique dans l'histoire du langage cinématographique. Et ce n'est pas là qu'un progrès formel ! La profondeur de champ bien utilisée n'est pas seulement une façon plus économique, plus simple et plus subtile à la fois de mettre l'événement en valeur ; elle affecte, avec les structures du langage cinématographique, les rapports intellectuels du spectateur avec l'image, et par là même elle modifie le sens du spectateur. [...] Si nous nous sommes attardés sur le cas d'Orson Welles, c'est que la date de son apparition au firmament cinématographique (1941) marque assez bien le commencement d'une période nouvelle, aussi parce que son cas est le plus spectaculaire et le plus significatif dans ses excès mêmes.¹⁵⁰

¹⁵⁰ André Bazin. *Qu'est-ce que le cinéma ? - VII l'évolution du langage cinématographique*. Paris : Éditions du Cerf, 1994, p. 74 - 76.

Dans l'énonciation de sa théorie, Bazin considère le metteur en scène comme étant le seul et unique maître de la profondeur de champ puisque cela influence directement le langage cinématographique, alors que l'opérateur, lui, n'est que sous l'influence de modes telles "*l'usage des trames du filtre ou tel style d'éclairage*". La *politique des auteurs* mise de l'avant par les jeunes critiques de la revue *Les Cahiers du cinéma*, nous l'avons vu, va encore accentuer cette division des rôles et défendre l'idée que la responsabilité artistique d'un film n'est attribuable qu'à son réalisateur :

C'est une tendance à la sacralisation [des réalisateurs] que consacre la *politique des auteurs* (Welles, Hitchcock, Rossellini, Renoir, etc.) et la sacralisation des critiques qui prennent part à cette *politique des auteurs*, par l'effet de leur réussite artistique ultérieure. [...] Elle présuppose, sur le mode de l'évidence, que les œuvres élues au panthéon du cinéma le plus légitime, celui qui est seul en mesure d'imposer le cinéma comme art et les réalisateurs comme artistes, du moins comme auteurs, forts d'une dignité équivalente à celle des peintres et des écrivains, ne sont imposées auprès des cinéphiles que par la seule force de leurs qualités propres et que les jugements dont elles ont pu être l'objet ne font que témoigner de la lucidité et du bon goût des critiques, ainsi que de la cohérence théorique de leurs jugements.¹⁵¹

Ces textes tentent de mettre en comparaison les réalisateurs avec les peintres et les écrivains, sauf que le cinéma est un moyen d'expression qui fait appel à divers domaines : l'image, les dialogues, la musique, le montage, etc. Par conséquent, le cinéma demande la collaboration de plusieurs personnes ayant un réel potentiel créatif. Le cinéma est un art collectif. Le réalisateur québécois Denys Arcand,¹⁵² historien de formation, apporte sa vision de la notion d'auteur :

La théorie française du réalisateur comme auteur du film, qui a eu en son temps le mérite de révéler bien des génies ignorés, s'est transformée peu à peu en culte stalinien de la personnalité. [...] La France est le pays des théories

¹⁵¹ Philippe Mary. *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*. Coll. «Liber». Paris : Seuil, 2006, p. 92.

¹⁵² Denys Arcand (1941-), réalisateur, scénariste, acteur et producteur de films québécois. Il est reconnu au niveau international pour ses deux grands succès : *Le Déclin de l'empire américain* et *Les Invasions barbares*.

totalitaires : hors Boulez pas de musique, hors Lacan pas de psychanalyse, hors Lévi-Strauss pas d'ethnologie, hors Godard pas de cinéma, hors Derrida pas de littérature.

Un film a parfois de multiples auteurs. Sans Herman Mankiewicz, sans Gregg Toland et sans Robert Wise, il n'y aurait jamais eu *Citizen Kane*, et le fait que tous les trois n'aient plus été là pour Orson Welles par la suite explique en partie la tragédie de sa vie.¹⁵³

4.2 Gregg Toland, ASC, propose ses services à Orson Welles

C'est Gregg Toland qui le premier pris contact avec Orson Welles pour lui offrir ses services. Voici comment Orson Welles raconte cette rencontre :

À l'époque, c'était le plus grand chef opérateur du monde, et je l'ai trouvé un jour dans la salle d'attente de mon bureau. "Je m'appelle Toland, m'a-t-il dit, je voudrais travailler sur votre film." Je lui ai demandé pourquoi, et il m'a répondu qu'il avait vu plusieurs de nos pièces à New-York. Il m'a demandé qui s'occupait des éclairages. Je lui ai expliqué qu'au théâtre la plupart des metteurs en scène s'en occupait eux-mêmes (à l'époque, c'était effectivement le cas) et il m'a répondu : "Eh bien, cela ne fait rien, j'ai envie de travailler avec quelqu'un qui n'a jamais fait de cinéma." Un peu à cause de cette remarque, j'ai pensé que les éclairages étaient supervisés par le réalisateur. Et les premiers jours de tournage, comme un imbécile, j'ai "supervisé" comme un fou. Dans mon dos, Gregg équilibrait les lumières et disait à tout le monde de la fermer. Il s'est mis en colère quand quelqu'un est finalement venu me dire : "Vous savez, c'est le boulot de M. Toland."¹⁵⁴

Évidemment Welles était un cinéphile, mais il n'avait jamais réalisé ni produit de films. Il avait joué une fois dans un court métrage en 16mm, *The Hearts of Age*, réalisé par un de ses amis comédien, William Vance, en 1934. Alors que Gregg Toland avait déjà plusieurs années d'expérience à son actif. Il était de fait un directeur de la photographie reconnu à Hollywood. Après des études en génie électrique, il

¹⁵³ Denis Arcand. «Problèmes de réalisation». In *Métier réalisation - textes et entretiens*, sous la dir. de Bruno Carrière. Montréal (Qué) : Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec / Éditions Les 400 coups, 2006, p. 38-39.

¹⁵⁴ Orson Welles et Peter Bogdanovich. *Moi, Orson Welles*. Paris : Belfond, 1993, p. 89.

avait débuté dans le cinéma au milieu des années vingt aux studios FOX en tant qu'assistant caméraman pour ensuite être employé chez Samuel Goldwyn. C'était encore l'époque du muet et il avait fait équipe avec George Barnes.¹⁵⁵ Il avait ensuite suivi la filière classique et d'assistant caméraman il était devenu cadreur et directeur de la photographie. C'est en 1934 que se présenta pour lui l'opportunité de se distinguer en tant que directeur de la photographie. Goldwyn mis sous contrat une actrice ukrainienne, Anna Sten, dans le but de concurrencer les actrices européennes Garbo et Dietrich. Il confia à Toland la photographie des films de Mlle Sten, *Nana* de Dorothy Arzner (1934), *We Live Again* de Rouben Mamoulian (1934) et *The Wedding Night* de King Vidor (1935). L'historien George Mitchell souligna le travail de Toland sur *We Live Again* en ces termes : «*some of the most breathtaking photography ever recorded by a motion picture camera.*»¹⁵⁶ Tout au long de sa carrière Gregg Toland développa une façon très personnelle de travailler, il était particulièrement attentif au récit (le scénario), à l'équipement qu'il modifiait et adaptait à sa guise et à l'équipe de collaborateurs avec laquelle il travaillait. Il a toujours fait preuve d'indépendance face aux modes initiées par le "système" des différents studios d'Hollywood. De ce fait, il a eu la chance de collaborer avec des réalisateurs jugés non-conformistes tels : John Ford, Howard Hawks et William Wyler. Chez Goldwyn, il participa à plusieurs films de William Wyler ; *These Three* (1936), *Dead End* (1937), *Wuthering Heights* (1939), *The Westerner* (1940), *The Little Foxes* (1941) et *The Best Years of Our Lives* (1946). Ces films sont aujourd'hui considérés des classiques de la production hollywoodienne et ont permis à Toland de mériter en 1939, l'Academy Award (Oscar) de la prise de vues noir et blanc pour *Wuthering Heights*. Ce film était la troisième collaboration entre Wyler et Toland sur laquelle ils travaillèrent ensemble à raconter cette histoire :

¹⁵⁵ George Barnes (1892-1953), ASC, DP américain, il travailla dans des registres très variés, avec entre autres King Vidor et Alfred Hitchcock (*Rebecca* 1940).

¹⁵⁶ Leonard Maltin. *Behind the Camera*. New-York : New American Library, 1971, p. 33.

The setting for the film was not the moors of Yorkshire, but a wilderness of the imagination. To have reproduced on the screen any large expanse of landscape would have been to chain the story and its characters to the actual. Instead, Toland and Wyler devised a close-in camerawork which, in every shot, seemed to show only a small part of the whole scene, in which roads, crags, housetops, and human figures were revealed in outline against dense grays or blacks. Thus was created a chiaroscuro country of the mind in which the passionate Brontë figures can come credibly alive. It was a daring experiment, owing something to the example of the once-admired German studio films of the twenties, and like them it might have seemed today to exude a faint odor of plaster and machinery. That the spell holds is due to the fact that cameraman and director were aware of the peril in which they stood ; instead of proudly parading their artifice they make all vague, moony, nebulous ; each shot is whisked away and replaced by its reverse angle as quickly as the action allows.¹⁵⁷

De plus, Toland était qualifié de "*fastest cameraman alive*". L'on peut facilement comprendre l'intérêt de Toland pour Welles et réciproquement l'intérêt de Welles pour Toland. Welles était un jeune metteur en scène audacieux, innovateur et non conventionnel. Toland avait vu et admiré au *Mercury Theatre* sa mise en scène de *Caesar* adapté de la pièce *Julius Caesar* de William Shakespeare. Il avait tout de suite compris que Welles pourrait être un collaborateur intéressant. Toland, lui même, était quelqu'un qui cherchait de nouvelles façons de faire, utilisant constamment les derniers développements en éclairage, en optique et en pellicule. D'ailleurs son rejet de l'approche conventionnelle de la photographie des studios était légendaire à Hollywood. Orson Welles connaissait le travail de Toland, car il admirait les films de John Ford et, juste avant de tourner *Citizen Kane*, Toland avait photographié pour John Ford *The Long Voyage Home* et *The Grapes of Wrath*. De plus, Welles aimait beaucoup les films d'horreur dans lesquels on retrouvait toujours des effets spéciaux :

Welles loved the movies of the past, not only the acknowledged classics (he especially admired the work of Ford) but horror pictures, serials and low budget mysteries. Interviewed in the april, 1940 issue of *Modern Screen*, he

¹⁵⁷ Richard Griffith. *Samuel Goldwyn - the producer and his films*. New-York : The Museum of Modern Art Film Library, 1956, p. 34.

spoke of possible projects : "[...] *Macbeth* and its gloomy moors might be grand. A perfect cross between *Wuthering Heights* [un film de W. Wyler photographié par Gregg Toland] and *The Bride of Frankenstein* [un film de James Whale photographié par John J. Mescall, ASC, en 1935]. " The "look" of *Kane* is an amalgamation of things that impressed him in such films. For example, "shock" opening scenes are common to many mystery and horror pictures, although none can equal the opening of *Kane* : a mysterious mansion, a dying man, an extreme closeup of his lips, the crucial "Rosebud," a crystal sphere falling from his hand and shattering, a distorted view of an approaching nurse seen through a shard of broken glass. This sequence cuts to "News on the March," pompous announcer and all, which depicts the life of the late Charles Foster Kane. Republic's 1939 serial, *Dick Tracy's G-Men*, opens with a similar "Parade of Events" capsulizing the career of a notorious international spy who has just been brought to book. Again, Welles didn't do it first, but he did it better.¹⁵⁸

Donc, au début de juin 1940, Toland commença à travailler sur *Citizen Kane*. Il prit en charge l'éducation cinématographique de Welles en faisant bien attention de ne jamais le contredire publiquement de façon à préserver l'autorité du jeune réalisateur débutant face à une équipe de professionnels aguerris :

Welles says that Toland spent enormous amounts of time patiently explaining the most elementary and basic things about cameras, camera angles, lenses and lighting to him but he always did this quietly and in ways that carefully avoided showing Welles up in public. Clearly, too, Toland was selling Welles on the merits of a particular approach.¹⁵⁹

Le tournage de *Citizen Kane* ne débuta qu'à la fin juin 1940. Contrairement à l'usage à l'époque à Hollywood où le directeur de la photographie arrivait au mieux une semaine avant le début du tournage, Toland profita donc d'un mois de préparation avec Welles :

Cinematographer Toland wrote (in the June, 1941 issue of *Popular Photography* : "How I Broke the Rules in *Citizen Kane*") : "Welles use of the

¹⁵⁸ George Turner. «Xanadu in Review : Citizen Kane Turns 50». *American Cinematographer*, August 1991, vol. 72 n° 8, p. 35.

¹⁵⁹ Robert L. Carringer. *The making of Citizen Kane*. Berkeley (Calif.) : University of California Press, 1985, p. 69.

cinematographer as a real aid to him in telling the story, and his appreciation of the camera's storytelling potentialities, helped me immeasurably. He was willing - and this is very rare in Hollywood - that I take weeks to achieve a desired photographic effect. The photographic approach to *Citizen Kane* was planned and considered long before the first camera turned. That is also unconventional in Hollywood, where most cinematographer learn of their next assignments only a few days before the scheduled shooting starts."¹⁶⁰

L'approche stylistique élaborée par Welles et Toland pour *Citizen Kane* adapta au processus de création cinématographique le style très performant élaboré pour le *Mercury Theatre*. L'utilisation d'une grande profondeur de champ reproduisait un espace, à peu de chose près, équivalent à la surface dont Welles et les comédiens du *Mercury* disposait normalement sur scène. Welles pouvait ainsi placer des actions en fond de scène et en avant scène comme il aimait le faire au théâtre. L'emploi d'objectifs grands angulaires et de plans larges permettait aux comédiens de rester fidèles à la gestuelle et au maniérisme propres au style de jeu du *Mercury*. De fait, on remarque qu'il n'y a pas beaucoup de gros plans dans *Citizen Kane*. Les plans longs donnaient aussi la possibilité de jouer toute la scène sans interruption comme au théâtre. Finalement la mobilité de la caméra donna la possibilité à Welles de faire appel à ses talents pour élaborer des chorégraphies.

4.3 Toland et la recherche de réalisme

Dans le but d'offrir à Welles la possibilité de travailler sur différents plans spatiaux, Toland perfectionna une recherche visuelle qu'il avait développée sur certains films précédents :

Toland's late 1930s career is of interest chiefly because in the three films mentioned¹⁶¹, a fairly rigorous use of depth becomes central to the overall

¹⁶⁰ George Turner, «Xanadu in Review : Citizen Kane Turns 50», *loc. cit.*, p. 34.

¹⁶¹ *Wuthering Heights* (1939) et *Dead End* (1937) de W. Wyler, et *The Long Voyage Home* (1940) de J. Ford.

construction of space. Moreover, while many shots resemble other cinematographers explorations of deep-focus imagery at the period, certain images in *Dead End* and *The Long Voyage Home* bear the mark of Toland's distinctive treatment of deep space and deep focus. The characteristic Toland shot is lit low-key, with little fill or backlighting. There are several significant planes of depth, all in focus. There is an exaggeratedly enlarged foreground plane - usually a face. Most importantly, heads crowd into the frame, competing for attention by position (centered, uncentered) size, mouvement, glance, and aspect (profile, frontal).¹⁶²

À cette époque, Toland prenait soin d'utiliser les derniers perfectionnements technologiques dans le but d'obtenir de nouvelles images dramatiques. Afin d'obtenir une plus grande profondeur de champ, Gregg Toland utilisa une combinaison de plusieurs techniques dont certaines étaient toutes nouvelles à l'époque. Pour le tournage de *Citizen Kane*, Toland dut élaborer des éclairages pour des décors en profondeur. Il se servit de lampes ayant une grande puissance lumineuse :

With deep sets, this necessitated the use of light which would have great penetrating power. This was found in the twin-arc broadsides [MR Type 40 de 6000 watts], developed for use in Technicolor. These lamps formed the backbone of our lighting, supplemented of course with "Juniors" [2000 watts], "Seniors" [5000 watts], and 170 amp arc spots as might necessary. [...] In addition to the greater penetrating power of arc light as compared to incandescent, this give us a further advantage, for the arc is unexcelled in concentrating the greatest illuminating power into a comparatively small unit.¹⁶³

Évidemment l'utilisation d'objectifs de courte focale ou grand angulaire augmente la profondeur de champ. De plus, si vous fermez le diaphragme, vous augmentez la profondeur de champ. Tout cela était des notions bien connues de tous les directeurs de la photographie. Toland utilisera surtout les objectifs 35mm, 28mm et 24mm, mais

¹⁶² David Bordwell, J. Staiger et K. Thompson. *The Classical Hollywood Cinema - Film Style & Mode of Production to 1960*. New-York : Columbia University Press, 1985, p. 347.

¹⁶³ Gregg Toland, «Realism for Citizen Kane», reprint from *American Cinematographer*, February 1941, *American Cinematographer*, August 1991, vol. 72, no 8, p. 38.

ces objectifs auront la particularité de recevoir sur la lentille frontale un traitement anti-reflet appelé le "Vard Opticote" :

First, we were using, as I have been for some time, lenses treated with "Vard Opticote" non-glare coating. In view of the considerable discussion that has arisen since the introduction of these treating methods, I may mention that so far I have found this treatment not only beneficial, but durable. Depending upon the design of the lens to which it is applied, it gives an increase in speed ranging between half a stop and a stop, while at the same time giving a very marked increase definition, due to the eliminations of flare and internal reflections.¹⁶⁴

La pratique la plus répandue à l'époque lorsqu'il était question d'intensité de lumière pour éclairer un intérieur tourné en studio, était de fermer le diaphragme entre $f : 2.3$ et $f : 2.8$. À l'occasion certains directeurs de la photographie fermaient à $f : 3.5$, mais cela était plutôt exceptionnel. Toland, encore là, à l'encontre des pratiques et des habitudes de l'époque, ira beaucoup plus loin :

It was possible to work at apertures infinitely smaller than anything that has been used for conventional interior cinematography in many years. While in conventional practice, even with coated lenses, most normal interior scenes are filmed at maximum aperture or close to it - say within the range between $f : 2.3$ and $f : 2.8$, with an occasional drop to an aperture of $f : 3.5$ sufficiently out of the ordinary to cause comment - we photographed nearly all of our interior scenes at apertures not greater than $f : 8$ - and often smaller. Some scenes were filmed at $f : 11$, and one even at $f : 16$!¹⁶⁵

Contrairement à ses collègues directeurs de la photographie qui étaient attachés au style photographique doux (soft style), Gregg Toland utilisa les nouvelles émulsions rapides, la Eastman Super-XX, quatre fois plus rapide que la Eastman Plus-X, afin d'être en mesure de fermer le diaphragme et d'obtenir ainsi plus de netteté :

¹⁶⁴ Gregg Toland, «Realism for Citizen Kane», *loc. cit.*, p. 40.

¹⁶⁵ Gregg Toland, «Realism for Citizen Kane», *loc. cit.*, p. 40.

If using a high-speed film like Plus-X and stopping down to f: 3.5 gave a desirable increase in definition, wouldn't it - for our purpose, at least - be a still better idea to employ a super-speed emulsion like Super-XX, and to stop down even further ?

Preliminary experiments proved that it was. [Note : the 1940 Super-XX had a Weston meter rating of 64. This would approximate the ASA rating.]¹⁶⁶

Les résultats obtenus par Toland eurent pour effet de pousser les limites traditionnelles de l'espace visuel. Une profondeur de champ qui offre une zone de netteté allant de 0.45 mètre (18 pouces) à l'infini et qui rend ainsi possible un avant-plan, qui est un gros plan ou un plan moyen et, à l'opposé à 60 mètres (200 pieds), un arrière-plan parfaitement net, cela ne s'était jamais vu. Car, bien que cette approche soit à la limite entre une recherche artistique et un bon accomplissement artisanal, l'attitude de Toland fera toujours en sorte que les prouesses techniques soient le fruit d'une demande et d'une recherche commune partagée par Welles et lui. D'ailleurs Toland qualifia cette recherche de "realism" :

Citizen Kane is by no means a conventional, run-of-the-mill movie. Its keynote is realism. As we worked together over the script and the final, pre-production planning, both Welles and I felt this, and felt that if it was possible, the picture should be brought to the screen in such a way that the audience would feel it was looking at reality, rather than merely at a movie.¹⁶⁷

De plus, du point de vue stylistique, la profondeur de champ permit des prises d'une longueur inhabituelle, qui seront, selon le désir de Welles dans un but de *simplification*, sans coupe et sans mouvement :

We pre-planned our angles and compositions so that action which ordinarily would be shown in direct cuts would be shown in a single, longer scene - often one in which might take place simultaneously in widely separated points in extreme foreground and background. [...] Welles technique of visual

¹⁶⁶ Gregg Toland, «Realism for Citizen Kane», *loc. cit.*, p. 39.

¹⁶⁷ Gregg Toland, «Realism for Citizen Kane», *loc. cit.*, p. 37.

simplification might combine what would conventionally be made as two separate shots - a close-up and an insert - in a single, non-dollying shot.¹⁶⁸

Cet effet de réalisme est encore accentué par les plafonds bas de la majorité des décors. Le choix délibéré d'angles de caméra bas, même quelquefois au niveau du plancher, va encore renforcer l'illusion de réalité :

The majority of our sets for *Citizen Kane* had actual ceilings. They were low ceiling - in many instances lower than they would be in a real room similar style. Futhermore, many of our camera angles were planned for unusually low camera setups, so that we could shoot upward and take advantage of the more realistic effects of those ceilings. Several sets were built on parallels, so that we could take up any desired section of the flooring and place the lens actually at the floor level.¹⁶⁹

4.4 L'apport significatif de Gregg Toland

L'apport de Gregg Toland au film d'Orson Welles, *Citizen Kane*, va bien au-delà de la technique. La journaliste américaine, Pauline Kael, dans un essai intitulé *Raising Kane*, fait un lien entre le travail de Toland et les films de l'*expressionnisme allemand*. Sur le film *Mad Love*, Toland avait pris la relève du directeur de la photographie Chester Lyons, ASC, qui était décédé au début de la production. Le réalisateur, Karl Freund, était né en Allemagne en 1890. Freund avait été le chef caméraman des célèbres studios allemands UFA et le directeur de la photographie de grands réalisateurs de films muets de l'*expressionnisme*¹⁷⁰ et ensuite du

¹⁶⁸ Gregg Toland, «Realism for Citizen Kane», *loc. cit.*, p. 38 et 40.

¹⁶⁹ Gregg Toland, «Realism for Citizen Kane», *loc. cit.*, p. 38.

¹⁷⁰ L'expressionnisme est un mouvement artistique qui tend à déformer la réalité pour inspirer au spectateur une réaction émotionnelle. Les représentations sont souvent fondées sur des visions angoissantes, déformant et stylisant la réalité pour atteindre la plus grande intensité expressive. *Le Cabinet du docteur Caligari*, réalisé par Robert Wiene en 1919, introduit clairement des éléments expressionnistes au cinéma. Les décors, la lumière, les costumes et l'interprétation des personnages montrent à l'écran une optique déformée de la réalité.

Kammerspiel¹⁷¹ : *Le Golem* de Paul Wegener (1920), *Le dernier des hommes* de F. W. Murnau (1924), *Metropolis* de Fritz Lang (1927). Il avait immigré aux Etats-Unis au début des années trente. Gregg Toland en travaillant pour lui sur *Mad Love* avait-il subi son influence ?

In the case of cinematographer Gregg Toland, the contribution goes far beyond suggestions and technical solutions. I think he not only provided much of the visual style of *Citizen Kane* but was responsible for affecting the conception, and even for introducing a few elements that are not in the script. It's always a little risky to assign credit for ideas in movies ; somebody is bound to turn a film that used whatever it is - a detail, a device, a technique - earlier. The most one can hope for generally, is to catch on to a few late links in the chain. It was clear that *Kane* had visual links to James Wong Howe's cinematography in *Transatlantic*, but I had always been puzzled by the fact that *Kane* seemed to draw not only on the Expressionist theatrical style of Welles' stage productions but on the German Expressionist and Gothic movies of the silent period. In *Kane*, as in the German silents, depth was used like stage depth, and attention was frequently moved from one figure to another within a fixed frame by essentially the same techniques as on the stage - by the actor' moving into light or by shift of the light to other actors. There were frames in *Kane* that seemed so close to exaggerations in German films like *Pandora's Box* and *The Last Laugh* and *Secret of a Soul* that I wondered what Welles was talking about when he said he had prepared for *Kane* by running John Ford's *Stagecoach* forty times. Even allowing for the hyperbole of the forty times, why should Orson Welles have studied *Stagecoach* and come up with a film that looked more like *The Cabinet of Dr. Caligari* ? I wondered if there might be a link between Gregg Toland and the German tradition though most of Toland's other films didn't suggest much German influence. When I looked up his credits as a cameraman, the name *Mad Love* rang a bell ; I closed my eyes and visualized it, and there was the Gothic atmosphere, and the huge, dark rooms with lighted figures, and Peter

¹⁷¹ Le *Kammerspiel* est un courant naturalisme intimiste propre à l'histoire du théâtre et du cinéma allemand des années 1920. Le nom de ce courant signifie textuellement « jeu (au sens du jeu d'acteur) de chambre » et fait référence à la musique de chambre (*Kammermusik*). Le *Kammerspiel* respecte le principe des trois unités : unité de lieu, unité de temps, unité d'action.

Lorre, bald, with a spoiled-baby face, looking astoundingly like a miniature Orson Welles.¹⁷²

De fait, certains plans de *Mad Love* ont une similitude troublante avec des plans de *Citizen Kane*. Entre autres, la grande pièce avec l'âtre de Xanadu est très semblable à celle de la maison du domaine du docteur Gogol, rôle interprété par l'acteur Peter Lorre. De plus, l'apparence physique et le maquillage de Kane à la fin de sa vie est une copie conforme du maquillage du docteur Gogol. Le réalisateur Karl Freund avait collaboré, en tant que directeur de la photographie, avec F. W. Murnau sur dix films de 1919 à 1925 et, tels Blitzer et Griffith ou Burel et Gance, participé activement à l'élaboration d'un langage cinématographique particulier :

Freund maintient un style tout à fait personnel, entre le réel et l'imaginaire, au royaume des ombres et des lumières où la violence des contrastes est à l'image du drame des consciences ou du tragique des destins. [...] Dès lors, il y a déplacement du sens dramatique à l'aspect plastique, et l'éthique passe par l'esthétique avec une puissance d'expression peu commune. Car Freund n'est pas qu'un inventeur, un pionnier de l'image d'intérieur qui part du studio noir pour composer entièrement un univers artificiel. Il est un visionnaire, c'est-à-dire un authentique auteur d'images qui a eu la chance de rencontrer de très grands réalisateurs ayant su imaginer les cadres susceptibles de mettre ses tableaux en valeur en les rendant nécessaires au récit.¹⁷³

Il est certain que Toland profita de toutes les occasions qui lui étaient offertes pour apprendre et expérimenter de nouvelles approches stylistiques. La rencontre avec le personnage et l'imaginaire de Welles, à l'opposé des pratiques plus conventionnelles, l'obligea à se dépasser, mais lui procura une grande satisfaction comme il le déclara : «photographing *Citizen Kane* was the most exciting professional adventure of my career.¹⁷⁴»

¹⁷² Pauline Kael. «Raising Kane». In *The Citizen Kane Book*, sous la dir. de Pauline Kael. New-York : Bantam Books, 1974, p. 111-112.

¹⁷³ René Prédal, 1985. *La photo de cinéma, op. cit.*, p. 281.

¹⁷⁴ Pauline Kael, «Raising Kane», *loc. cit.* p. 113.

4.5 Conclusion

Dans les années quarante, le style visuel développé par Welles et Toland devint la norme dans les studios d'Hollywood. Malheureusement Gregg Toland n'a pas eu l'occasion de tourner un autre film de la valeur de *Citizen Kane*. Toland est décédé quelques années plus tard, à l'âge de 44 ans. En hommage à un fidèle collaborateur pour six long-métrages, le réalisateur William Wyler écrivit :

Toland n'était pas un technicien ni un artisan ; c'était un artiste créateur qui travaillait avec le metteur en scène pour trouver le meilleur moyen et le plus efficace pour raconter une histoire à l'écran, et il appliquait ensuite son métier et son ingéniosité à raconter cette histoire, sans se préoccuper de ce qu'on appelle généralement la belle photographie.¹⁷⁵

Son confrère anglais Douglas Slocombe, BSC,¹⁷⁶ souligna, tout en rendant hommage à sa mémoire, les défis inhérents au travail du directeur de la photographie :

Gregg Toland's contribution to *Citizen Kane* was obviously considerable and it is indeed difficult (as in so many pictures) to disassociate his work from the picture as a whole. Several years after seeing the film I find that one is inclined to remember the image rather than the message, which suggests that *Kane* might have been a very much better film had the novel technicalities not been allowed to run away with their masters. Technically it was certainly an exciting picture to watch with really powerful compositions and dramatic lighting effects despite a certain "rawness" and lack of texture from which one concludes that Toland had not yet tamed his process to wiedly limits.¹⁷⁷

¹⁷⁵ René Prédal, 1985. *La photo de cinéma*, op. cit., p. 425.

¹⁷⁶ Douglas Slocombe (1913-), BSC, ASC, DP anglais, il a travaillé entre autres sur *The Fearless Vampire Killers* (1967), *The Lion in Winter* (1968), *The Music Lovers* (1970), *The Great Gatsby* (1974), *Julia* (1977) et trois *Indiana Jones* de 1981 à 1989.

¹⁷⁷ Douglas Slocombe. «The Work of Gregg Toland». *Film Comment*, vol. 8, n° 2, Summer 1972, p. 74.

CONCLUSION

«Lorsque l'on se met à fabriquer ses propres films, on s'aperçoit bien souvent que si les théories sont intéressantes, elles ne tiennent pas la route.»
Jacques Leduc

Le travail créatif du directeur de la photographie fait partie d'un espace (champ cinématographique) dans lequel il est une des multiples dimensions au même titre que le travail du réalisateur, du scénariste, du directeur artistique, du musicien ou du monteur. La production d'un film est une opération complexe qui est dépendante de l'interaction entre plusieurs individus. Contrairement à l'idée généralement répandue, la production d'un film n'est pas l'œuvre que du réalisateur, mais bien le résultat d'un travail créateur collectif. Jacques Leduc, réalisateur et caméraman, reconnaît et défend l'idée d'une dimension collective au fait de tourner des films :

C'est justement de mon goût pour le travail d'équipe que me vient ma querelle avec l'appellation «un film de...». Il y a un côté extrêmement collectif dans la fabrication d'un film, qu'il est nécessaire de reconnaître quand vient le temps de le signer et c'est pour ça que je préfère l'appellation américaine «directed by...» ou encore «réalisé par...»¹⁷⁸

Par ce travail, nous avons cherché à mettre en lumière l'apport particulier de l'une de ces personnes impliquées dans ce processus de la création d'un film, le directeur de la photographie. Le cinéma est un sujet si vaste et si complexe que nous aurions pu l'aborder par le biais de bien d'autres aspects. Notre choix a été de faire ressortir les enjeux les plus directement reliés au travail de l'image : soit l'aspect technique et l'aspect artistique. Nous avons également choisi de privilégier la parole même des directeurs de la photographie par le biais d'entretiens, de reportages et des quelques trop rares écrits de ceux-ci. Au départ notre intention était d'aller au-delà de la perception de bon technicien et d'artisan consciencieux. Notre démarche était

¹⁷⁸ Marie-Claude Loisel. «Entretien - Jacques Leduc». *24 Images*, n° 141, mars - avril 2009, p. 24.

stimulée par les prises de position sans équivoque de plusieurs directeurs de la photographie, tel Gregg Toland :

Forget the camera. The nature of the story determines the photographic style. Understand the story and make the most of it. If the audience is conscious of tricks and effects, the cameraman's genius, no matter how great it is, is wasted.¹⁷⁹

Cela ne veut pas dire que le directeur de la photographie doit avoir un style invisible ou ne doit pas avoir de style du tout ou encore qu'il doit changer de style de film en film. Toland dit simplement que le directeur de la photographie ne doit en aucun cas manifester un esprit de technicité, qu'il ne doit pas être au service de la technologie mais plutôt de l'histoire.

Les directeurs de la photographie ont toujours été confrontés à la *reproduction de la réalité*, mais à certaines époques, ils durent abandonner leur *intervention créatrice* au profit de solutions minimalistes. Au début des années soixante, une telle tendance fut initiée par les jeunes loups des *Cahiers du cinéma*, afin de respecter en cela les «règles de la narration dite *réaliste*», comme le dit si bien Alain Robbe-Grillet en ajoutant :

Ajoutons que toute recherche photographique était également bannie, désormais, comme préciosité désuète, au profit d'une image moche, sans éclairage et sans précautions (Godard seul savait en tirer un parti créateur), abandonnée à la grâce prétendue naturelle des fenêtres qui se trouvaient sur place et du temps qu'il faisait. De grands modeleurs de lumière, comme Henri Alekan, ont pâti de cette mode ravageuse qui transformait soudain, et pour deux décennies, tout leur travail en temps perdu, tout leur savoir en paléontologie, tout leur génie en maniérisme.¹⁸⁰

¹⁷⁹ George E. Turner. «Gregg Toland, ASC». *American Cinematographer*, vol. 64, no 11, novembre 1982, p. 1144.

¹⁸⁰ Alain Robbe-Grillet. *Angélique ou l'enchantement*. Paris : Éditions de Minuit, 1987, p. 176.

Les directeurs de la photographie ont compris qu'ils devaient revendiquer eux-mêmes la reconnaissance de leur apport artistique. Prenant la parole et témoignant lors de rencontres et de colloques consacrés à la *lumière au cinéma*, les directeurs de la photographie s'attachent de plus en plus à formuler les différentes perspectives liées aux intentions et aux conséquences de leur rôle sur une production cinématographique. Déjà en 1991, neuf directeurs de la photographie français vont se livrer à un tel exercice :

Lors de l'édition 1991 du Festival de Quimper, s'est tenu un colloque sur le thème de la "Lumière au cinéma" réunissant neuf chefs-opérateurs : Henri Alekan, AFC, Renato Berta, AFC, Caroline Champetier, AFC, Denis Lenoir, AFC, ASC, Jacques Loiseleux, AFC, Bruno Nuytten, Jean-François Robin, AFC, Charlie Van Damme et Sacha Vierny, AFC. [...] De l'ensemble des propos tenus par les chefs-opérateurs présents, on retiendra des convictions mais également des attitudes, autant par rapport au travail d'éclairage, que par rapport à la légitimité que ces techniciens ressentent à faire ce travail.¹⁸¹

Aux États-Unis, profitant de la prolifération mondiale des festivals de films, le docteur David B. Kaminsky et le directeur de la photographie Frederic Goodich, ASC, profitèrent de ces événements et initièrent les "Cinematographer's Day" :

In 1999, under the tutelage of Luciano Tovoli, ASC, AIC, Kaminsky established first Cinematographer's Day at the Palm Springs International Film Festival. Four years ago, Goodich joined with Kaminsky, and the two have since produced and coordinated numerous events focusing on cinematographers' techniques and philosophies.¹⁸²

En janvier 2004, dans le cadre du Bangkok International Film Festival, Kaminsky et Goodich organisèrent deux journées entières consacrées aux Cinematographer's Day. Comme nous l'avons déjà mentionné (page 48) les directeurs de la photographie présent ont déclarés unanimement :

¹⁸¹ Philippe Niel. «Rencontres de chefs-opérateurs - Quimper 31 mars - 1^{er} avril 1991». *Le technicien du film et de la vidéo*, n° 403, du 15 juin au 15 juillet 1991, p. 21.

¹⁸² Rebecca Redshaw. «Perception is Everything», *loc. cit.*, p. 77.

We advocate that the time has come for the cinematographer to be acknowledged as an author of "film" and as an artist with a refined technician's instinct and expertise. - Official Position of Cinematographer's Day.¹⁸³

En réponse à ce désir de reconnaissance exprimé par les directeurs de la photographie sur différentes tribunes, la fédération européenne de directeurs de la photographie - IMAGO - regroupant les associations de directeurs de la photographie européennes se réunissait en novembre 2004 à Huelva (Espagne) pour le 1er Congrès international des directeurs de la photographie sur les droits d'auteur. Les représentants d'associations de directeurs de la photographie de 28 pays se sont alors accordés sur les conclusions suivantes :

- Les œuvres cinématographiques et audiovisuelles sont considérées dans le monde entier comme des œuvres de création artistique et sont, par conséquent, protégées par les lois de propriété intellectuelle des conventions internationales relatives à ce sujet.
- L'œuvre cinématographique et audiovisuelle est le résultat de la contribution de plusieurs créateurs.
- La contribution artistique du directeur de la photographie à la création des images en mouvement est toujours essentielle pour le résultat de l'œuvre cinématographique et / ou audiovisuelle.
- Le directeur de la photographie est toujours l'auteur de la photographie et dans tous les cas le co-auteur des œuvres cinématographiques et audiovisuelles.
- Nous, les directeurs de la photographie réunis pendant le 1er Congrès International sur les Droits d'Auteur à Huelva, réclamons la reconnaissance expresse de notre condition de co-auteurs de plein droit des œuvres cinématographiques et audiovisuelles et demandons aux autorités publiques de fournir tous les moyens nécessaires pour garantir notre protection et notre participation effective à tous les bénéfices que peuvent générer ces œuvres.¹⁸⁴

¹⁸³ Rebecca Redshaw. «Perception is Everything», *loc. cit.*, p. 76.

¹⁸⁴ *La lettre de l'AFC*, no 138, décembre 2004.

Toutes les associations représentées au Congrès se sont mises d'accord pour entreprendre les actions nécessaires, tant au niveau national qu'international, pour obtenir la reconnaissance universelle des directeurs de la photographie comme co-auteurs de l'œuvre cinématographique et audiovisuelle. Évidemment la législation sur les droits d'auteur n'est pas la même partout, il y a même de grandes disparités selon les pays, mais cela est une autre histoire. En ce qui concerne la démarche d'IMAGO, soulignons la publication en novembre 2009 de «The guiding principles of IMAGO's campaign for cinematographers author's rights». Ce guide reprend et complète la déclaration de principe de Huelva de novembre 2004. Il va sans dire que nous demeurons vivement intéressé à en suivre attentivement l'évolution.

La nouvelle approche du métier de directeur de la photographie est loin de l'image romantique du personnage du directeur de la photographie tel que présenté dans le film de Wim Wenders, *Der Stand der Dinge* (L'État des choses) sorti en 1982. Image réconfortante que celle du personnage de Joe Corby, interprété par l'acteur Samuel Fuller, vieux "pro", le cigare entre les dents, que la vie ne prend jamais au dépourvu et qui déclarait sur un ton philosophique : «La vie est en couleurs, mais le noir et blanc est plus réaliste. Il permet de voir le contour des choses.¹⁸⁵»

Pour terminer force nous est de constater que toute justification est contenue dans ce simple constat on ne peut plus réaliste : *le cinéma est fait d'images en mouvement et que sans images, il n'y a pas de cinéma.*

¹⁸⁵ Michel Boujut. *Wim Wenders*. Coll. «Cinégaphiques». Paris : Éditions Edilig, p. 103.

BIBLIOGRAPHIE

Articles

Alioff, Maurie. «Pierre Gill csc and the Making of Polytechnique». *Canadian Cinematographer*, Summer 2009, vol. 1, n° 3, p. 8-13.

Almendros, Nestor. «Photogenics - I am a camera», *Film Comment*, vol. 23, n° 4, July-August 1987, p. 18-21.

Argy, Stephanie et Richard Edlund. «ASC Testing Digital Cameras : Part 1». *American Cinematographer*, vol 90, n° 6, June 2009, p. 64-69.

Bazin, André. «De la politique des auteurs». *Cahiers du cinéma*, n° 70, avril 1957, p. 2-11.

Blottière, Mathilde. «Et la lumière fut...». *Télérama*, 23 novembre 2005.

Carcassonne, Philippe, Jérôme Tonnerre *et al.* «Entretien avec Bruno Nuytten - Dossier : les opérateurs II», *Cinématographe*, n° 69, juillet 1981, p. 35-39.

Cheshire, Godfrey. «The Death of Film». *New York Press*, vol. 12, n° 30, July 28-Aug. 3, 1999, p. 157-177.

Codelli Lorenzo. «Entretien avec Giuseppe Rotunno». *Positif*, n° 266, avril 1983, p. 26-36.

Dacbert, Sophie. «Dossier - Le blues des chef op'». *Le film français*, n° 2476, 15 octobre 1993, p. 16-22.

Dahan, Nicolas. «L'innovation stratégique : Apports et limites d'un nouveau courant de recherche». *AIMS 2005 - XIV^{ème} Conférence Internationale de Management Stratégique, Pays de la Loire, Angers 2005*. [en ligne] consulté le 22 septembre 2009 (<http://www.strategie-aims.com>)

Darré, Yann. «Le cinéma, l'art contre le travail». [en ligne] consulté en septembre 2008 (http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=MOUV_027_0120).

Delorme, Gérard. «Profession cinéma - Lumière sur les "Chefs Op"». *Première*, n° 385, mars 2009, p. 90-97.

Deslandes, Jacques. «Gance avant "Napoléon"». *Cinéma 71*, janvier no 152, p. 57-63.

Fourlanty, Éric. «Sur la route... Rodrigue Jean», *Voir*, 28 février au 6 mars 2002, p. 1, 16 et 17.

Frodon, Jean-Michel. «Rencontre / Julien Hirsch / chef opérateur - Éloge de la méthode et amour de la matière». *Cahiers du cinéma*, n° 596, décembre 2004, p. 20-21.

FRODON, Jean-Michel ; «*Aventures Digitales de l'Image - Table ronde sur l'image numérique*», Participants : Bertrand Bonello, cinéaste, Emmanuel Burdeau, Caroline Champetier AFC, directrice de la photographie, Jean-Michel Frodon, Gilles Gaillard, directeur du département Cinéma numérique de Mikros Image, Éric Gautier AFC, directeur de la photographie, Barbet Schroeder, cinéaste. *Cahiers du cinéma*, 4 février 2006, 11 p. (<http://www.cahiersducinema.com/>)

Frodon, Jean-Michel. «Très expérimental - entretien avec Éric Gautier, AFC». *Cahiers du cinéma*, n° 630, janvier 2008, p. 54.

Holben, Jay. «Big Guns - Dante Spinotti, ASC, AIC, for Michael Mann's *Public Enemies*». *American Cinematographer*, vol. 90, n° 7, July 2009, p. 24-33.

Jutras, Pierre. «Entretien avec Michel Brault» *Copie Zéro*, n° 5 / Michel Brault. Montréal : La Cinémathèque Québécoise, 1980, p. 5-16.

Labrecque, Jean-Claude et Michel Brault (Rencontre entre). «Métamorphose d'une caméra - Fragments d'une longue histoire». *Lumières*, Hiver 1991, p. 22-23.

Lavalette, Philippe. «Propos sur le métier - Direction photo et scénario». *Qui Fait Quoi*, n° 287, mai 2009, p. 18-20.

Lavalette, Philippe. «Propos sur le métier - L'ancien et le nouveau», *Qui Fait Quoi*, n° 289, juillet - août 2009, p. 16-17.

Loiselle, Marie-Claude. «Entretien - Jacques Leduc». *24 Images*, n° 141, mars - avril 2009, p. 24-29.

Niel, Philippe. «Rencontres de chefs-opérateurs - Quimper 31 mars - 1^{er} avril 1991». *Le technicien du film et de la vidéo*, n° 403, du 15 juin au 15 juillet 1991, p. 21-22.

Pearce, Martin (Editor). «Learning on film remains the gold standard», *Kodak In Camera*, July 2009, p. 37.

Prédal, René. «Les grands opérateurs (1)», *Cinéma 72*, n° 168, juillet 1972, p. 84-113.

Prédal, René. «Entretien avec Léonce-H. Burel». *Cinéma 74*, n° 189, juillet/août 1974, p. 104-108.

Probst, Christopher. «The Last Great War». *American Cinematographer*, vol. 79, n° 8, August 1998, p. 30-42.

Redshaw, Rebecca. «Perception is Everything», *American Cinematographer*, vol. 85, n° 6, June 2004, p. 76-83.

Reumont, François. «"Ceux qui m'aiment..." tourneront en scope, la caméra à l'épaule...: Interview avec Eric Gautier, chef-opérateur». *Le Technicien du Film et de la Vidéo*, n° 479, 15 juin au 15 juillet 1998, p. 26-27.

Rocheblave, Anne-Marie. «La notion de rôle : quelques problèmes conceptuels», *Revue française de sociologie*, vol. 4 n° 3, juillet / septembre 1963, p. 300-306.

Scala, Isabelle (Propos recueillis par). «Cinéman de Yann Moix, photographié par Rémy Chevrin et Jérôme Alméras». *La Lettre de l'AFC*, n° 191, octobre 2009, p. 21-22.

Slocombe, Douglas. «The Work of Gregg Toland». *Film Comment*, vol. 8, n° 2, Summer 1972.

Strauss, Frédéric. «Filmer, c'est regarder intensément quelque chose qui va disparaître - rencontre avec Agnès Godard, AFC», *Cahiers du cinéma*, n° 538, septembre 1999, p. 62-67.

Toland, Gregg. «Realism for Citizen Kane», reprint from *American Cinematographer*. February 1941, *American Cinematographer*, vol. 72, no 8, August 1991, p. 37-42.

Turner, George E. «Gregg Toland, ASC». *American Cinematographer*, vol. 64, no 11, novembre 1982, p. 1144-1148 / 1221-1228.

George Turner, George E. «Xanadu in Review : Citizen Kane Turns 50». *American Cinematographer*, vol. 72 n° 8, August 1991, p. 34-36.

Witmer, John D. «On the Record - Rodrigo Prieto ASC, AMC, for Kevin Macdonald's *State of Play*». *American Cinematographer*, vol. 90, n° 5, May 2009, p. 36-47.

Dictionnaires, lexiques et encyclopédies

Aumont, Jacques et Michel Marie. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Coll. « Armand Colin Cinéma». Paris : Armand Colin, 2005, 246 p.

Boussinot, Roger *et al* . *L'encyclopédie du cinéma*. Paris : Bordas, 1989.

Coulombe Michel et Marcel Jean. *Le Dictionnaire du cinéma québécois*. Montréal : Éditions du Boréal, 2006, 821 p.

Katz, Ephraim. *The Film Encyclopedia*. New-York : Harper Collins Publishers, 1994.

Pinel, Vincent. *Vocabulaire technique du cinéma*. Paris : Nathan Université, 1996, 476 p.

Rey, Alain. *Le Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Dictionnaire Le Robert. 1992.

Roy, André. *Dictionnaire du cinéma*. Outremont : Éditions Logiques, 1999, 360 p.

Mémoires

Collignon, Thomas. 2001. «La prise de vues Haute Définition numérique». Mémoire de fin d'études, École Nationale Supérieur Louis Lumière à Paris, 120 p.

Rolland, Frédéric. 2004. «L'impact des nouvelles technologies numériques sur la distribution des images animées en salle : les vrais enjeux du cinéma numérique». mémoire de DEA, Université Paris 1 / Panthéon-Sorbonne à Paris, 123 p. [en ligne] consulté en août 2009, (<http://www.cinematographe.org>).

Ouvrages généraux

Almendros, Nestor. *Un homme à la caméra*. Trad. Cécile et Ives Trevian. Paris : Hatier, 1991, 208 p.

Arcand, Denis. «Problèmes de réalisation». In *Métier réalisation - textes et entretiens*, sous la dir. de Bruno Carrière. Montréal (Qué) : Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec / Éditions Les 400 coups, 2006, p. 37-39.

Aronovich, Ricardo. *Exposer une histoire - La photographie cinématographique*. Trad. Daniela A. Loiseau. Paris : Éditions Dujarric, 2003, 124 p.

Aumont, Jacques. *L'image*. Coll. « Nathan Cinéma ». Paris : Éditions Nathan / HER, 2000, 254 p.

Barthes, Roland. *Le bruissement de la vague - La mort de l'auteur*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 1984, 443 p.

Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ? - VII l'évolution du langage cinématographique*. Paris : Éditions du Cerf, 1994, 369 p.

Bazin, André. *Orson Welles*. Coll. « Ramsay Poche Cinéma » n° 5. Paris, Éditions du Cerf, 1990, 219 p.

Becker, Howard S. *Les mondes de l'art*. Coll. « Champs ». Paris : Flammarion, 1988, 381 p.

Bergala, Alain, Jean Narboni et Claudine Paquot. *Orson Welles*. Paris : Éditions de l'Étoile, 1986, 205 p.

Bergery, Benjamin. *Reflections - Twenty-One Cinematographers at Work*. Hollywood : ASC Press, 2002, 268 p.

Bordwell, David, Janet Staiger et Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema - Film Style & Mode of Production to 1960*. New-York : Columbia University Press, 1985. 506 p.

Boujut, Michel. *Wim Wenders*. Coll. « Cinégraphiques ». Paris : Éditions Edilig, 1982, 127 p.

Carringer, Robert L. *The Making of Citizen Kane*. Berkeley (Calif.) : University of California Press, 1985, 182 p.

Chion, Michel. *Le cinéma et ses métiers*. Paris : Bordas, 1990, 255 p.

Ciment, Michel. « Entretien avec Jean-Luc Godard - Autour de Histoire(s) du cinéma », Paris, novembre 1998. In Michel Ciment, *Petite planète cinématographique - 50 réalisateurs - 40 ans de cinéma - 30 pays*. Paris : Éditions Stock, 2003, 746 pages.

Coutard, Raoul. *L'impériale de Van Su - Comment je suis entré dans le cinéma en dégustant une soupe chinoise*. Paris : Éditions Ramsay, 2007, 401 p.

Darré, Yann. *La valorisation de l'activité professionnelle*. Presses Universitaires du Septentrion, 1999, 273 p.

- Dellisse, Luc et Frédéric Sojcher (collectif coordonné par). *Films à petits budgets : contrainte ou liberté ?* Coll. «Caméra subjective». Paris : Éditions du Rocher, 2007, 217 p.
- Ettedgui, Peter. *Cinematography*. Coll. «Screencraft». Crans-Près-Céligny (Suisse) : Roto Vision SA, 1998, 208 p.
- Ettedgui, Peter. *Les directeurs de la photographie*. Trad. Corinne Laven et Stéphanie Cascino. Coll. «Les métiers du cinéma». Paris : La Compagnie du Livre, 1999, 208 p.
- Gaudry, Daniel. *La lumière - expériences pratique et savoir-faire*. Bruxelles : De Boeck / INA, 2004, 625 pages.
- Giraud, Thérèse. *Cinéma et technologie*. Coll. «Science, histoire et société» Paris : Presses Universitaires de France, 2001, 223 p.
- Gombrich, E. H. *Histoire de l'art*. Paris : Phaidon, 2001, 688 p.
- Griffith, Richard. *Samuel Goldwyn - the producer and his films*. New-York : The Museum of Modern Art Film Library, 1956, 48 p.
- Higman, Charles. *Hollywood Cameraman : Sources of Light*. London : Thames and Hudson / British Film Institute, 1970, 176 p.
- Kael, Pauline. «Raising Kane» . In *The Citizen Kane Book*, sous la dir. de Pauline Kael, p. 1 - 124. New-York : Bantam Books, 1974.
- Klimberg, Nathalie. «Tournage Intuitif en mini DV». *Sonovision*, n° 479, décembre 2003.
- Loiseleux, Jacques. *La lumière en cinéma*. Coll. «Les petits Cahiers». Paris : Cahiers du cinéma / SCÉRÉN-CNDP, 2004, 96 p.
- Maltin, Leonard. *Behind the Camera - The Cinematographer's Art*. New-York : Signet, 1971, 240 p.
- Mary, Philippe. *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*. Coll. «Liber». Paris : Seuil, 2006, 211 p.
- Mereghetti, Paolo. *Orson Welles*. Trad. de l'italien par Hélène Frappat. Coll. «Grands Cinéastes», n° 3. Paris : Le Monde / Cahiers du cinéma, 2007, 96 p.
- Mesguich, Félix. *Tours de manivelle - Souvenirs d'un chasseur d'images*. Paris : Grasset, 1933, 303 p.

Philippon, Alain. *À nos amours de Maurice Pialat*. Paris : Éditions Yellow Now, 1989, 119 p.

Prédal, René. *La photo de cinéma*. Coll. «7^e Art», n° 72. Paris : Éditions du Cerf, 1985, 462 p.

Prédal, René. *Le cinéma d'auteur une vieille lune ?* Coll. «7^e Art», n° 113. Paris : Éditions du Cerf, 2001, 140 p.

Prédal, René. *Le cinéma à l'heure des petites caméras*. Coll. «50 Questions». Paris : Klincksieck, 2008, 210 p.

Robbe-Grillet, Alain. *Angélique ou l'enchantement*. Paris : Éditions de Minuit, 1987, 254 p.

Russell, Sharon A. *Semiotics and Lighting - A Study of Six French Cameraman*. Boston : UMI Reseach Press, 1981, 177 p.

Schaefer, Dennis et Larry Salvato. *Masters of Light - Conversations With Contemporary Cinematographers*. Berkeley (Calif.) : Université of California Press, 1984, 355 pages.

Villain, Dominique. *Le cadrage au cinéma - L'œil à la caméra*. Paris : Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile, 1984, 168 p.

Welles, Orson et Peter Bogdanovich. *Moi, Orson Welles*. Trad. de l'américain par Evelyne Châtelain. Paris : Belfond, 1993, 533 p.

Précis de rédaction

Bouthat, Chantal. *Guide de présentation des mémoires et thèses*. Montréal : UQAM / Décanat des études avancées et de la recherche, 1993, 110 p.