

CinémAction

Fondateur : Guy Hennebelle

Les métiers du cinéma à l'ère du numérique

dirigé par
Réjane Hamus-Vallée
et Caroline Renouard

*Préface de Frédérique Bredin
Présidente du CNC*

ÉDITIONS

Charles CORLET



Entre technicien et artiste : le photographe de film

par Virginie Villemin

Le photographe de film entretient l'art de disparaître derrière une image. Souvent méconnu, discret sur un tournage, ses photographies sont le premier contact d'un film et de son public. Nous aborderons dans cet article l'impact de la transition numérique et ses conséquences sur cette profession¹.

La captation d'une image fixe par un photographe au cours d'une scène de film fut longtemps appelée photographie de plateau. Leurs auteurs préfèrent aujourd'hui le terme de « photographie de film »², le plateau existant aussi en théâtre ou en danse.

La photographie de film est l'image unique qui synthétise³ un mouvement de caméra, cherche à capter l'essence d'une séquence écrite, pensée, repensée par un scénariste et un réalisateur et pour laquelle il conviendra d'en donner une matérialité. Le photographe se place dans l'axe d'une caméra, en conserve la focale* pour rester fidèle au travail du chef opérateur, utilise la délicatesse d'une lumière orchestrée par le directeur de la photographie. Il résume en une image des interactions entre des comédiens, des mots dits, inaudibles sur l'image fixe que seul le corps doit exprimer, dans ses silences, ses postures.

Sans retenir le nom du film ou d'un réalisateur, le spectateur ne se souvient parfois que d'une affiche ou d'une photographie du film. Elle est ce que l'œil du photographe

a voulu nous donner à voir, nonobstant ce que la production d'un film attend. Il s'agit dès lors d'un objet iconographique, séduisant, publicitaire et esthétique.

Les photographes de films oscillent entre quête d'épanouissement personnel et survivance économique. Nous tenterons de discerner en quoi la transition de l'argentique au numérique n'est que le prolongement d'une évolution du travail et d'un système économique. Les auteurs/techniciens se regroupent, s'entraident, s'interrogent, se recréent, continuent à chercher le moyen de faire vivre leur art et de ne pas disparaître au profit d'une technique qui pourrait remplacer leur travail par des photogrammes⁴.

Autonomie, cooptation et fidélité

Il n'existe pas réellement de formation spécifique au métier de photographe de film. Pour de nombreux professionnels, le voisinage et le réseau relationnel ont permis une cooptation et une entrée dans cet univers de tournage que l'on pourrait qualifier de « fermé ». Connaître un tournage, se placer hors du champ de la caméra, gérer l'attente, maîtriser les lumières artificielles, respecter la hiérarchie particulière d'un plateau – ces divers savoirs requièrent de l'expérience que le court métrage, par exemple, permet d'acquérir⁵.

Johann Soussi a pour voisin un premier assistant : « Lors d'une rencontre fortuite de voisinage, il m'avait parlé de ce téléfilm à venir⁶. Je lui avais montré mon travail sur le métro, qu'il estimait. Je ne m'étais pas projeté dans ce que pouvaient être des photographies de film. Lors d'une autre rencontre, il m'en a reparlé et cette idée a fait son chemin. J'ai rencontré la production et l'histoire a commencé.⁷ »

Une situation similaire s'est produite pour Jean-Claude Moireau, venu à Paris pour entamer une reconversion dans le cinéma après quelques années en tant qu'enseignant en géographie. Son attrait pour cet art l'a incité à écrire une monographie sur Jeanne Moreau⁸ : « Elle m'a donné sa confiance tout de suite. J'avais évoqué avec elle le fait que le métier de photographe de film me plairait et elle m'avait dit – ce qui était vrai à l'époque⁹ – que ce métier n'existait presque plus. Les directeurs de production travaillaient avec des agences qui envoyaient deux ou trois jours des photographes sur des tournages. Jeanne m'avait fait cadeau d'un Pentax, avec lequel j'ai démarré en travaillant sur une série de courts métrages. Par l'entremise de Jean-Claude Guiguet, mon voisin, j'ai rencontré François Ozon et nous avons commencé une collaboration dont j'avais rêvée en voyant un de ses premiers films¹⁰ et qui dure encore. »¹¹

La confiance dans une équipe permet au réalisateur d'aller vite, de se concentrer sur son propre travail. Il en découle une certaine fidélité professionnelle. « Rencontrer, faire confiance demande du temps qu'un tournage ne permet pas. Certains réalisateurs ont besoin de cette confiance-là », explique Jean-Claude Moireau¹².

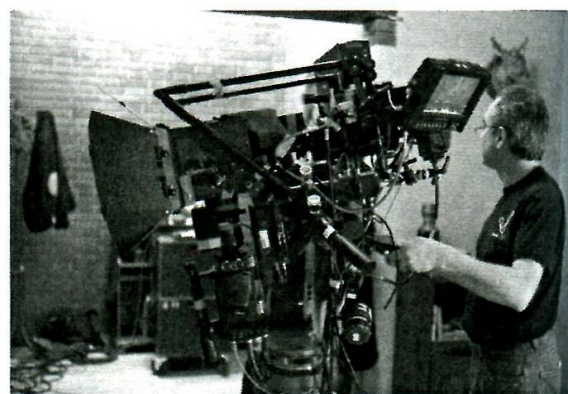
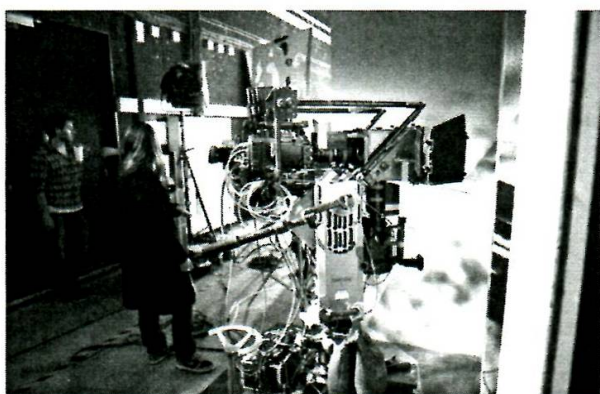
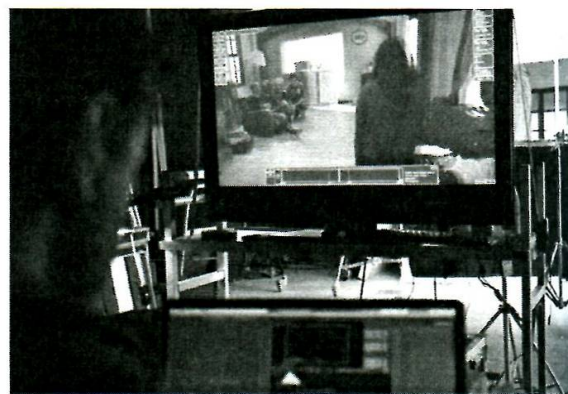
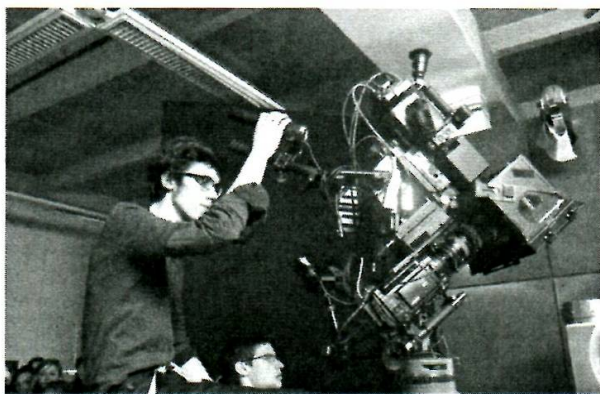
Le photographe de film est souvent amené par la production, en lien avec une agence gérant la promotion du film, de la photographie jusqu'au dossier de presse et

à l'affiche ; dorénavant sous forme électronique avec une diffusion de par le monde.

La transition numérique : une fracture professionnelle ?

Au moment de la prise de vue, un photographe ne pense pas que telle photographie sera publiée sous forme de vignette dans un magazine télévisuel ou qu'une autre sera l'affiche du film. Son travail est de faire face à toute éventualité. Pour Johann Soussi, « sur le tournage¹³, je prenais ce que le film me donnait à voir. Au début, j'étais perdu, je ne savais pas sur quoi me concentrer, d'où la chance de pouvoir participer aux cinq semaines de tournage. Je rentrais le soir, ma mère déposait les pellicules au laboratoire, les faisait développer, les cherchait, les scannait en basse définition pour les planches contacts*. Le soir, en rentrant du tournage, mon frère et ma compagne m'aidaient à la présélection. Lors du choix définitif, je redonnais les négatifs sélectionnés à ma mère qui les déposait chez mon tireur »¹⁴. Cette anecdote souligne le fait que la chaîne argentique n'est plus conciliable avec les contraintes de temps de travail et de rendu des images pour une production puisque le traitement, en amont et en aval de la prise de vue, nécessiterait l'emploi de deux, voire trois personnes.

Partant lui aussi de son parcours et de son expérience, Jean-Claude Moireau explique : « Sur *Sitcom*¹⁵, j'étais présent tous les jours. Je ne comptais pas mes heures. C'était un peu les conditions. Ça ne veut pas dire que je n'étais pas attentif au budget mais la production – Fidélité – savait que je n'étais pas exigeant. Cela fait quelques années que même sur les films de François Ozon, je n'ai que quinze, vingt jours de travail. Nous avons une quantité de travail beaucoup



Dispositifs de prise de vues et de contrôle d'images en 3D relief, Ecole Nationale Louis-Lumière, 2014

© Pascal Martin

plus conséquente avec le numérique. Si nous devons être sur le plateau tous les jours, il faudrait faire traiter nos images par quelqu'un d'autre en aval.¹⁶ » Car en numérique comme en argentique se pose le problème du temps de traitement de l'image, souvent non considéré comme un temps de travail susceptible d'être rémunéré. Si le temps du développement disparaît en numérique, l'image obtenue demande malgré tout un gros travail de traitement post prise de vue peu connu, et donc quasiment invisible.

La transition de l'argentique vers le numérique n'est pas, selon Jean-Claude Moireau, uniquement liée aux conditions de travail sur un film : « C'est un changement du monde. L'efficacité, l'immédiateté, la rentabilité. Cela ne laisse pas beaucoup de place pour l'art et l'humain.¹⁷ » Le numé-

rique donne une sensation d'ubiquité chez les photographes qui doivent saisir l'instant et le transmettre dans un temps qui – n'incluant plus le temps du développement – devient instantané. Fréquemment, des comédiens demandent à voir l'image dès la prise de vue. L'attente du développement argentique, qui était une forme de distanciation vis-à-vis d'une émotion, d'une perception, a alors totalement disparu. Le photographe oscille désormais entre l'expression de sa propre vision lors d'un tournage, d'une recherche esthétique, et des questions de précarité liées aux conditions de travail. Le passage de la photographie argentique à la photographie numérique, en modifiant le nombre de jours de travail alloués aux photographes de films, a aussi changé l'esthétique de l'image de film.

Des changements de conditions de travail

Cette baisse du nombre de jours a des répercussions directes sur l'obtention du régime d'indemnisation lié à l'intermittence du spectacle, qui demande d'acquiescer 507 heures travaillées sur une période de 10 mois. Pour continuer à cumuler suffisamment d'heures, face à des productions qui n'arrivent pas à réunir les financements pour que le film existe au-delà d'un projet, les photographes de film acceptent des baisses de salaire. C'est notamment le cas de Jean-Luc Moireau : « Je demande le salaire minimum de la convention collective mais j'accepte certains films à moins vingt, moins trente, moins quarante pour cent de ce salaire pour des films auxquels je crois, qui sont originaux ou des films qui risquent de ne pas se faire pour des raisons de budget.¹⁸ » Le choix d'un tournage est fonction non plus de l'œuvre et de son auteur, de la recherche de sa propre écriture photographique, mais de la quête d'un régime d'intermittence, avec un risque de *cross boarding*¹⁹.

L'alternative face à la simultanéité de plusieurs tournages fut la création en janvier 2013 de l'association PFA (Photographes de Film Associés), regroupant un an plus tard, dix-huit membres en activité²⁰. Ce genre de regroupements professionnels, fréquent dans le cercle des techniciens du cinéma, permet une meilleure visibilité des professionnels. L'association est un lieu d'échange avec des pairs, afin d'affirmer des conditions de travail, de se protéger ou d'effectuer des demandes collectives, par exemple pour un défraiement matériel. Ce qui est d'autant plus important que les photographes de film restent des solitaires dans la hiérarchie pyramidale des tournages et que la transition numérique est une réelle économie sur le coût de la pellicule pour

les productions. L'utilisation du numérique oblige les photographes à un travail de traitement, d'étalonnage*, d'*editing**, de créations de planches contact à des fins de choix pour la production mais aussi pour les comédiens (un comédien peut contractuellement refuser jusqu'à 80 % des images proposées).

Lors du renversement du plateau²¹*, certains photographes retravaillent sur place leurs images. D'autres en profitent pour capter des photographies dites de tournage et la multiplicité des prises de vue est sous-jacente à une croissance exponentielle du temps de traitement des images. « Les membres de PFA demandent aux productions, pour quatre jours travaillés, un jour payé consacré au traitement et à l'archivage des photographies.²² » Jean-Claude Moireau poursuit : « de manière générale, les directeurs de production comprennent (...) L'investissement en appareils, d'un *blimp*²³*, l'altération et la vitesse des développements techniques des appareils photographiques demandent un réinvestissement plus régulier ».

PFA demande, lorsque les conditions matérielles du film le permettent, un défraiement sur le matériel, à la manière des ingénieurs du son qui budgétisent la location de leur bijoute²⁴* auprès des productions.

Des droits complexes

L'argentique nécessite un travail spécifique de traitement du film plutôt destiné à être utilisé dans le cadre d'exposition ou de portfolio que dans un cadre promotionnel. Ainsi, le travail photographique de Johann Soussi sur le tournage du téléfilm *Les fusillés*, en argentique, noir et blanc, avec des flous/bouffés recréant la vie et le mouvement des soldats dans des reconstitutions historiques, donna lieu à une autre

commande de la mission pour le centenaire de la guerre 1914-1918, en vue d'une exposition²⁵. Ce travail en argentique tend vers une esthétique plus réaliste, plus proche des techniques photographiques de ces années de guerre. Sa démarche est celle d'un artiste/auteur dépendant de la SAIF (Société des Auteurs des arts visuels et de l'Image Fixe) et de l'UPP (Union des Photographes Professionnels), alors que la grande majorité des photographes de films sont des techniciens dépendant du régime de l'intermittence du spectacle.

La majorité des photographes de film sont donc salariés intermittents et perçoivent des droits d'auteurs, quand leurs photographies sont utilisées pour des affiches. « Les productions et les directeurs de production, constatant qu'on avait beaucoup moins de jours, ont cherché à compenser par des droits – une ou plusieurs photos ont été alors utilisées pour l'affiche »²⁶, explique Jean-Claude Moireau. Cette contribution en droits d'auteur, mieux rémunérée²⁷, leur permet rarement de bénéficier d'avantages sociaux (chômage, retraite). Ils cotisent donc sur deux régimes – auteur et intermittent – avec le risque de ne voir aucun droit ouvert.

Jean-Claude Moireau évoque ses souvenirs : « Au début de ma carrière, je ne m'occupais pas de la question des droits à l'image, par insouciance ou devant l'importance du plaisir à faire les choses. Je travaillais pour une production et je me disais, sagement, que je ne pouvais avoir le beurre et l'argent du beurre. »²⁸ Internet et la libre circulation mondiale des images ont incité les photographes à s'intéresser de plus près à cette question des droits. Fréquemment, des films sortent avec une affiche sous la forme d'une illustration, d'une photographie effectuée en studio par un photographe de publicité, avec une esthétique évanescence, sur-éclairée, voire grâce à l'exploitation d'un photogramme.

Ces affiches n'utilisent pas le travail du photographe de film, ce qui représente pour lui une perte financière.

« Pour l'affiche de *Jeune et jolie*, on a cru que c'était moi l'auteur. C'est une capture d'écran. La production avait décidé ce jour-là, sur des scènes un peu dénudées, de restreindre l'équipe technique et je n'avais pas travaillé.²⁹ » Jean-Claude Moireau a constaté que le choix d'une affiche est complexe pour la production et par-delà pour le photographe de film. L'évolution des progrès techniques permet aujourd'hui d'utiliser des captures d'écran, supportant un agrandissement de la taille d'une affiche. La question du remplacement du travail des photographes de film par des photogrammes se pose alors et peut être vectrice d'une inquiétude pour cette profession. Ainsi sur les tournages en France, ceux qui y participent, équipés parfois d'appareils de grande qualité, pratiquent le selfie*, la photographie de tournage, voire photographient eux-mêmes la scène lorsque le photographe de film n'est pas présent.

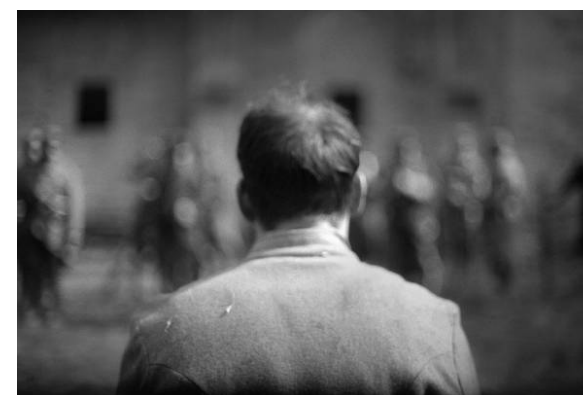
Le cinéma est un reflet immédiat

Lors des entretiens, les photographes qui ont un parcours dans ce milieu de plus de quinze ans expriment une inquiétude sur l'évolution de leur profession. Au cours des deux dernières années, certains d'entre eux avouent ne pas avoir travaillé sur une période de plus de six mois. Ce temps subi de latence est pris pour réinterroger leur profession et se projeter dans une recherche individuelle. Des envies de réalisation émergent pour certains. L'observation pendant quinze ans de tous les protagonistes d'un tournage, des désirs esthétiques, une créativité qu'une rentabilité ou un formatage de l'image n'autorisent plus, une connaissance des systèmes de production, incitent des photographes à envisager cette recon-

version hasardeuse et tout aussi précaire, mais dans laquelle ils pourraient s'exprimer autrement. « Je ne sais pas ce que je ferai demain. J'ai du plaisir dans ce métier. Je suis heureux de rencontrer un monde peu ordinaire, onirique et dans lequel beaucoup rêvent de rentrer. Un monde à part, une bulle... Je ne gagne pas encore ma vie avec la photographie mais j'ai quelque chose à y faire³⁰ », explique Johann Soussi.

Comme Jean-Claude Moireau, Soussi était enseignant avant de devenir photo-

graphe. Des photographes de film effectuent le chemin inverse en donnant des cours dans des écoles et des centres de formation en photographie. Ces quelques heures salariées leur permettent de vivre moins difficilement l'attente, d'évoluer vers une transmission des connaissances, mais le problème de la disponibilité se pose lorsqu'un tournage survient du jour au lendemain. La viabilité à long terme – dans une relative sérénité, constance de ce métier³¹ – n'existe plus.



© Johan Soussi

Photographie prise par le photographe de plateau Johan Soussi

La difficulté d'envisager une éventuelle reconversion provient du plaisir à travailler pour ce domaine artistique. Dans les entretiens, les photographes utilisent une sémantique religieuse, de foi, de croyance, en eux, en leur art. Ce monde du cinéma est difficile à quitter. Il exclut mais agit de manière addictive sur ceux qui vivent cette expérience qu'ils qualifient de chance. Le regard social, l'environnement familial et amical, admiratif, intéressé sur ce métier, conditionnent la poursuite et l'acceptation de ces difficultés économiques. Passer de l'intermittence au régime « normal » est un retour que négocient difficilement les intermittents. « Ce monde est extrêmement dur. Le cinéma est un reflet tellement immédiat. Parfois, on a la sensation qu'il précède les évolutions sociales.³² »

Rythme de travail avec des horaires défiant la routine, sensation d'être privilégié, côtoyer des stars, être dans l'Olympe³³ et redescendre dans une forme de « normalité » sociale est une transition difficile à négocier. On ne peut imputer uniquement au numérique ces quelques considérations mais son développement a influé de manière certaine sur les budgets, le nombre de jours de travail, et la capacité d'adaptation de ces professionnels.

Virginie VILLEMEN

1. Cet article regroupe des entretiens formels menés en mai 2014 auprès de Jean-Claude Moireau et Johann Soussi (www.johannsoussi.com). Il prend également en compte des rencontres avec des photographes de films, des producteurs, des réalisateurs depuis 2001, et la propre expérience de l'auteur en tant que photographe de film durant une dizaine d'années.

2. Les photographies de film (capture des scènes) sont différenciées des photographies dites de tournages qui représentent l'équipe en situation de travail, soit le off d'un tournage.

3. Ce terme est utilisé dans le sens *sinthetikós* – composé de – si l'on se réfère à son étymologie grecque – et peut constituer une analogie avec l'aspect synthétique de la texture de l'image photographique numérique.

4. Un photogramme est la capture d'écran d'une image du film.

5. En France, un travail sur un court métrage est rarement rémunéré à hauteur de la convention collective. Il est un tremplin pour un auteur et une partie de son équipe. Des techniciens confirmés acceptent une rémunération moindre pour aider et affirmer une confiance dans un jeune réalisateur.

6. Le téléfilm *Les fusillés de Philippe Tribois*, Mascaret films, 2014.

7. Johann Soussi, *Entretien du 27 mai 2014*.

8. Jean-Claude Moireau, *Jeanne Moreau l'insoumise*, Paris, Flammarion, 2011.

9. 1988.

10. *Regarde la mer*, François Ozon, *Fidélité films*, Local film, 1997.

11. Jean-Claude Moireau, *entretien du 27 mai 2014*.

12. Ibid.

13. Le téléfilm *Les Fusillés de Philippe Tribois*, Mascaret films, 2014.

14. Johann Soussi, *entretien du 27 mai 2014*.

15. *Sitcom*, François Ozon, *Fidélité films*, 1998.

16. Jean-Claude Moireau, *entretien du 27 mai 2014*.

17. Ibid.

18. Ibid.

19. *Cross boarding est la gestion croisée de deux tournages simultanés*.

20. P.F.A., *Photographes de Films Associés*. Pour entrer dans cette association, il convient d'avoir travaillé sur une dizaine de films en tant que photographe et d'être parrainé par trois membres de l'association.

21. *Le renversement de plateau est le passage d'un champ à son contre-champ lors de dialogue entre deux comédiens, par exemple. Il nécessite un changement d'axe de la part de toute l'équipe technique (caméra, lumière, machinerie)*.

22. Jean-Claude Moireau, *entretien du 27 mai 2014*.

23. *Blimp : Caisson anti-bruit pour effectuer des photographies pendant les prises. Ce caisson se commande aux États-Unis*.

24. *Bijoute : Terme familier et propre aux métiers du cinéma désignant un chariot contenant le matériel*.

25. *Les fusillés*, Exposition de Johann Soussi, Jardin Anne Franck, 22 rue Rambuteau, Paris, Mois de la Photo Off, 2014.

26. Jean-Claude Moireau, *entretien du 27 mai 2014*.

27. *Le prix d'une photographie utilisée pour une affiche évolue entre 1.500 € pour un film à petit budget, 3.000 à 5.000 € pour un film avec un budget plus conséquent et merchandising. Le plafond d'affiliation de l'Agessa est de 8577 € en 2014*.

28. Jean-Claude Moireau, *entretien du 27 mai 2014*.

29. Ibid.

30. Johann Soussi, *entretien du 27 mai 2014*.

31. *Ce problème concerne le marché de l'emploi de manière plus générale et n'est pas propre à cette profession*.

32. Jean-Claude Moireau, *entretien du 27 mai 2014*.

33. Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, Editions Points, 1972.