

LE PRINTEMPS DU NUMERIQUE EN COTE D'IVOIRE : PARCOURS ET ROLES DES DIRECTEURS PHOTO

Assié Jean-Baptiste Boni

Université Félix Houphouët-Boigny
assieci@yahoo.fr

Resumé

La nouvelle génération des cinéastes en Côte d'Ivoire, semble prospérer là où, ballottée entre indigence budgétaire et galère de tournage, la génération de Désiré Ecaré et Fadika Kramo-Lanciné ne menait à bien qu'un projet sur dix ans ou plus. La nécessité économique de ces temps-là était qualifiée de « mégotage » (Boni Assié, 2017, p 388). Mais cette effervescence liée au coût relativement bas de la production des films tournés tous en numérique ne va pas sans conséquences. En effet, même si des productions souvent de bonne facture voient le jour, la qualité technique et esthétique des films proposés est de plus en plus décriée par un grand nombre de spectateurs. Ce problème est certes imputable à plusieurs facteurs cumulés. Toutefois, s'appuyant sur la sociologie du cinéma, cet article se donne pour ambition d'analyser l'expertise technique et artistique du directeur photo en Côte d'Ivoire, à travers leurs parcours et rôles.

Mots clés : Côte d'Ivoire, esthétique du cinéma, numérique, direction photo, postproduction.

Abstract

The new generation of filmmakers in the Ivory Coast seem to thrive where, tossed between budget poverty and filming hassle, the generation of Désiré Ecaré and Fadika Kramo-Lanciné only carried out a project lasting ten years or more. The economic necessity of those times was qualified as “mégotage” (Boni Assié, 2017, p 388). But this effervescence linked to the relatively low cost of producing films shot all digitally is not without consequences. Indeed, even if often well-made productions see the light of day, the technical and aesthetic quality of the films offered is increasingly criticized by a large number of spectators. This problem is certainly attributable to several cumulative factors. However, based on the sociology of cinema, this article aims to analyze the technical and artistic expertise of the director of photography in Côte d'Ivoire, through their backgrounds and roles.

Key words: Ivory Coast, cinema aesthetics, digital, photo direction, postproduction.

Introduction

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. Selon Michel Caron, 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 (Michel Caron, 2010, p 22). 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, dans la suite des théories de Schumpeter, mettent en opposition deux modes d'innovation (Dahan Nicolas, 2005).

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.

Certains critiques de cinéma tel Godfrey Cheshire dans le New York Press en 1999, ont déjà annoncé "La mort de la pellicule" :

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. » (Godfrey Cheshire, 1999, p. 9).

Aujourd'hui, dans le monde du cinéma de l'Afrique subsaharienne et principalement en Côte d'Ivoire, le passé de la formation des images, dont parle Godfrey Cheshire, a déjà fait place au futur. Depuis plus de vingt ans

maintenant, la quasi-totalité de la production cinématographique, le montage, le son, la projection et la captation d'images utilisent des appareils et des supports numériques. Ce mouvement plus lent en Amérique, gagne aussi l'Europe.

En Côte d'Ivoire, le 35 mm n'étant plus à portée de main, les directeurs de la photographie qui sont directement impliqués dans le choix du support, argentique ou numérique, n'ont plus besoin de 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. Pourtant, 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, a une grande latitude d'exposition, une gamme de couleur étendue et une résolution qui excède n'importe quel format numérique (Michel Caron, 2010).

Quel est le parcours des directeurs de la photographie travaillant uniquement avec le numérique en Côte d'Ivoire ?

Quel est la singularité de leur rôle dans le processus de création d'un film et de quelle nature est leur apport dans le processus de création d'un film ?

Peut-il revendiquer le titre d'artiste et donc de créateur par rapport au film qui est une œuvre artistique ?

A l'aide de la Sociologie du cinéma qui interroge le fait sociologique dans son rapport avec le cinéma, l'on comprend que la majorité des directeurs de la photographie en Côte d'Ivoire sont des techniciens "méchano" ou "électro" de formation diverses (1). Aussi, même si leur

apport est notable, à l'aune de l'analyse esthétique des films, on perçoit que le conflit de compétence entre le réalisateur et ces derniers tend à annihiler leur titre d'artiste (2). Cette étude est le fruit d'entretiens auprès des acteurs du monde cinématographique ivoirien et de recherches documentaires.

1. Rôle et parcours du directeur photo en Côte d'Ivoire

La Sociologie du cinéma s'intéresse à ce qui motive la pratique du cinéma et explique la fréquentation cinématographique, en plus de comprendre le caractère subjectif de la réception d'une œuvre cinématographique. L'influence du cinéma sur le public traité comme un individu ou comme une masse est la tendance qui intéresse le présent article. Il répond principalement à la question : Qui fait le film et pourquoi ? Le directeur de la photo, aussi nommé directeur photo est un professionnel de l'image en charge des équipes dédiées aux prises de vue lors d'un tournage cinématographique. Il est responsable des éclairages, de la lumière et des cadrages sur le tournage d'un film (cinéma télévision...). Il contribue à la création des aspects esthétiques d'un film, son rendu d'image et à la mise en valeur du sujet et des comédiens. Il conçoit la mise en image sur la base du scénario et en échange avec le réalisateur. Lors du tournage, son travail reste concentré sur la mise en lumière des plans à tourner. A l'issue du tournage, le directeur de la photo suit l'étalonnage du film et peut intervenir sur les travaux de finition. Le directeur photo est en charge de la conception d'un style esthétique et artistique de l'image d'un film, sur la base d'un scénario et des intentions de la réalisation. Il prépare

par ailleurs, les choix techniques image et réalise les essais préalables à un tournage. C'est lui qui met en œuvre les prises de vue d'un tournage et intervient en postproduction.

A Abidjan, il ne se passe pas un jour sans qu'on ne croise au détour d'un carrefour une équipe de tournage. Mais en dépit de ces tournages tout azimut, de plus en plus nombreux qui parsèment la capitale et plusieurs villes de l'intérieur du pays, il n'existe pas encore d'école de formation pour Directeur de la photographie. La surprise de Luis Marques¹⁰, au vue du travail du jeune ivoirien, Roland Gogo, directeur photo sur le film *Citation* de la jeune réalisatrice Malika Kakayé prend tout son sens : « Directeur photo ? C'est très bien, on n'en a vraiment besoin »¹¹. Roland Gogo¹², est le responsable de l'Agence *Go Motion* qui travaille dans l'univers du multimédia et de l'audiovisuel. Ce directeur photo a fait ses études à l'Institut National des Arts et de la Culture (INSAAC), ensuite à l'Institut des Sciences et Techniques de la Communication (ISTC) d'Abidjan, et à Accel Animation Academy en Inde de 2007 à 2011¹³.

L'Institut National des Arts et de la Culture (INSAAC) vient d'ouvrir un parcours cinéma qui est encore à sa phase expérimentale et l'Institut des

¹⁰ Luis Marques est Acteur, Directeur artistique, Scénariste du long métrage *L'œil du cyclone*, 2017

¹¹ Entretien avec Luis Marques, acteur sur *Citation*, le 02-02 2019, au quartier Malechi, Grand Bassam.

¹² Roland Gogo a aussi signé la direction photo de *N'Zueba*, court métrage de Ursulla Koffi, meilleure fiction à Clap ivoire 2018.

¹³ Soumahoro Stéphane, *Roland Gogo, Portrait d'un Manager Audiovisuel qui impose sa marque*, 12 Septembre 2014, <http://stephanesoumahoro.over-blog.com/2014/09/roland-gogo-portrait-d-un-manager-audiovisuel-qui-impose-sa-marque.html>, consulté le 13-09-19

Sciences et Techniques de la Communication (ISTC) d'Abidjan forme aux métiers de l'audiovisuels dans la spécialité production, réalisation, infographiste, monteur. Il n'y existe pas de parcours spécifiquement direction photo en dépit de quelques heures de cours. Le département des arts de l'Université Félix Houphouët Boigny forme aussi aux métiers de scénariste, réalisateur et producteurs cinéma. Mais depuis cette rentrée 2018-2019, ce parcours création est supprimé, pour accentuer la formation sur la recherche.

Pourtant tous les films tournés dans le pays sont signés par un Directeur photo. La direction photo de Kamissa, long métrage de Guy Kalou est signé par Boris Oué. Ce dernier est issu de l'Ecole supérieure des arts visuels de Marrakech (Esav), au Maroc, après le Baccalauréat et des études en Communication et Ressources humaines dans une grande école de la place¹⁴. En réalité, rares sont les jeunes ivoiriens directeurs photo actuels qui peuvent brandir un parcours sanctionné par une école. Ils apprennent majoritairement sur les tournages et sont en réalité de bons électro, éclairagistes. Pour la plupart des signatures de directeurs photo, il faut chercher du côté de l'étranger et surtout du Burkina Faso, pays voisin. Ce pays en effet, a la réputation d'avoir les techniciens cinéma et audiovisuel les plus aguerris. Il y a aussi quelques signatures d'européens résidants comme celle de Remi Brillant, chef op, sur *Ligne 19*, long métrage de Owell Brown, encore en postproduction.

¹⁴ Entretien réalisé à Ouagadougou par M'Bah Aboubakar, *Boris Oué (Co-réalisateur de «Résolution») : «Ce que nous avons gagné au Fespaco»*, <https://www.lexpressionci.com/interview-boris-oue-co-realisateur-de-resolution-ce-que-nous-avons-gagne-au-fespaco>, 19 mars 2019, Consulté le 12-06-2019

Le métier de directeur photo est tellement peu vulgarisé qu'on croirait qu'il s'agit d'un sous métier de l'industrie cinématographique en Côte d'Ivoire et sans exagérer, en Afrique de l'ouest. Pour preuve, le site <https://www.agenceecofin.com/audiovisuel/2210-61058-invisibles-lancement-de-la-premiere-serie-canal-original-en-afrique>¹⁵ (consulté le 12-06-2019) qui annonce la sortie de la création originale *Canal+, Invisibles*, série ivoirienne, dresse une liste exhaustive de la fiche technique en y omettant la directeur photo. Cet article est pourtant signé *Groupe Canal+*. Un autre exemple est la présentation de la fiche technique du long métrage *Le Mec idéal* de Owell Brown. Sur cette liste, le directeur photo ne vient qu'en dixième position après les "Directeur de production, Assistante de production, Réalisateur, Assistant réalisateur, Script, Cadreur, Régisseur général, Assistant Régie, Assistante régie, et enfin Directeur Photo"¹⁶.

Il n'existe donc pas de regroupements influents de directeur photo ni en Côte d'Ivoire ni dans la sous-région. Pourtant dans le reste du monde, ces groupes foisonnent et sont d'une solidarité et d'un professionnalisme redoutable¹⁷. Le rôle du directeur de la photographie est, d'une façon

¹⁵ <https://www.agenceecofin.com/audiovisuel/2210-61058-invisibles-lancement-de-la-premiere-serie-canal-original-en-afrique>, Date de création: 22 octobre 2018 15:22, dernière modification le: 22 octobre 2018 15:38, consulté le 12-06-2019

¹⁶ <http://www.africine.org/?menu=film&no=10029>, consulté le 06-06-2019

¹⁷ 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 Kameralente, 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/

classique, le plus souvent défini en ces termes (Roger Boussinot, 1980, p. 393):

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 [...].

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. Selon Michel Caron (2005), 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

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 Fotografia 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 FilmfotografForbund, association danoise des directeurs de la photographie, fondée en

1954. www.dff-dk.dk FSF Foreningen 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.e.e. En 1960 elle deviendra la JSC. www.jsc.or.jp

IMAGO Fédération européenne des directeurs de la photographie www.lmago.org

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*¹⁸ comme suit :

Définition du terme Directeur de la Photographie

- 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).

¹⁸ AFC : Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique, *La Charte AFC de l'Image*, www.afcinema.com

- 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. Raphaël Van Sitteren¹⁹, Directeur photo, lui raconte sa démarche personnelle.

Un directeur photo est responsable de l'image d'un film (ou d'un documentaire, clip, pub) dans sa globalité. Il doit traduire les intentions du réalisateur en images concrètes. De ce fait, son rôle est assez vaste. Il dirige l'équipe image qui se compose en général d'une dizaine de personnes, mais il est aussi en contact étroit avec les autres départements tels que la déco, les costumiers, les accessoiristes ou les maquilleuses.

Chaque projet commence par une phase de préparation. Nous passons en revue le scénario avec le réalisateur afin de définir comment traduire ses mots en images. C'est un moment important où chacun vient avec ses inspirations et ses idées afin de trouver le ton du film. Ce travail permet de définir la manière de découper chaque scène afin de déterminer où placer la caméra. On détermine également les ambiances lumière.

A ce moment, mon rôle est de traduire au mieux les intentions du réalisateur et d'apporter des solutions concrètes en anticipant les problèmes éventuels.

Ensuite, vient la phase du repérage qui consiste à choisir le décor le plus approprié au projet, déterminer les ajustements à faire sur ce décor, les meilleurs axes de prise de vue, en fonction de l'orientation du soleil ou d'autres critères. Toute cette préparation permet de définir la liste de matériel nécessaire pour le tournage. Le choix de la camera, des optiques, de l'éclairage, et de la machinerie éventuelle pour effectuer des mouvements de caméra.

De tous ces choix découlera la composition de l'équipe image qui entourera le directeur de la photographie.

Ensuite vient la phase la plus critique : le tournage. Le directeur photo est généralement celui qui cadre et opère la caméra. Il doit aussi coordonner son équipe afin que ses intentions soient mises en place,

¹⁹ Raphaël Van Sitteren, Directeur photo, [http://metiers.siep.be/interviews/raphael-van-sitteren/septembre 2013](http://metiers.siep.be/interviews/raphael-van-sitteren/septembre_2013), consulté le 06-02-2019

tout en s'adaptant aux imprévus et aux surprises. Il collabore avec son chef électro pour créer l'ambiance lumineuse prévue, et avec les machinos qui sont en charge des mouvements camera éventuels et des constructions nécessaires pour placer la caméra à l'endroit prévu. C'est à ce moment qu'une bonne préparation se révèle importante afin de ne pas perdre de temps et finir la journée avec tous les plans dans la boîte, tout en gardant son équipe heureuse.

Quand le tournage est fini, et que le montage a été effectué, le directeur de la photographie supervise généralement l'étalonnage. Le but est de donner un look et une cohérence au film, tout en gommant les différences éventuelles entre les plans. On joue principalement sur les couleurs, le contraste, l'exposition et la saturation. Cette étape se fait avec un étalonneur (ou coloriste), souvent en présence du réalisateur. C'est la touche finale.

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 numérique (Thomas Collignon, 2001, p. 9).

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 déviances vers des scénarios sans réflexions, ni sémantique, ni esthétique, sont inévitables. Cette étape de la production cinématographique ne peut donc être que transitoire (Thomas Collignon, 2001, p. 10).

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"²⁰ (Digital Cinema Initiatives) qui a pour but de définir des normes. Les spécifications techniques ainsi définies visent à assurer 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*"²¹. Les directeurs de la photographie, entre autres les membres de l' "ASC"²², 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*). (Stephanie Argy et Richard Edlund. *June 2009*, p. 64 -69). 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

²⁰ 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.

²¹ 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.

²² ASC .voir note de bas de page 7.

en numérique "DI"²³, 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 ROB, XYZ). Ces spécifications sont devenues en quelque sorte une norme minimale.

Nous convenons avec Michel Caron (2005) que 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 cinéma, les discours sur l'évolution de la technologie et de la technique n'ont jamais cessé.

2. Directeur photo ou réalisateur ?

Il est d'usage, dans la critique moderniste de l'art de dénigrer les relations de cause à effet reliant les deux bouts de la chaîne esthétique, soit la conception et la réception de l'œuvre. (Jullier Laurent, 2005). Pourquoi devrait-on se sentir honteux, depuis Adorno, de valoriser ou dévaloriser un film parce qu'il a causé du plaisir ou du déplaisir ? Pour nous la technique est au service de l'esthétique, du sentiment du Beau.

Lors des rencontres avec le réalisateur, le directeur photo essaie de saisir ses intentions esthétiques pour les traduire en termes de rendu de l'image et d'atmosphère lumineuse. Cette collaboration est très

²³ DI : Digital Intermediate, intermédiaire numérique représente)' 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.

importante pour déterminer les choix image du futur film : la caméra et les optiques associées à utiliser, les systèmes d'éclairage à prévoir, les effets visuels à intégrer dès le tournage... Le facteur financier entre également en considération.

L'activité du directeur photo lors du tournage consiste à déterminer l'éclairement et l'éclairage des plans à tourner, en fonction de tous les paramètres qui vont influencer l'exposition. Son travail s'adapte aux caractéristiques techniques du matériel de prises de vues utilisé. Il peut avoir un contrôle immédiat sur chaque plan avant son enregistrement (cadrage, exposition, contraste, paramètres colorimétriques...)

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. Même en Occident, Michel Caron (2005) tente 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 (1990), 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 Almendros²⁴) -et dans lequel elle est davantage fabriquée pour les besoins de la cause. [...]. (Jacques Aumont. 1990, p. 223).

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. Pour Michel (2005) même s'il ne fait pas de commentaire sur l'allusion gratuite au salaire et à la réputation de Nestor Almendros, il ne peut tout de même 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 Lépine²⁵ pourrait-on

²⁴ Almendros Nestor (1930-1992), AFC, ASC, DP espagnol, il a travaillé avec Rohmer, Truffaut, Malick, Benton, Pakula, il est reconnu pour ses éclairages doux.

²⁵ 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

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. » (Michel Caron, avril 2010. P 19).

Ce point de vue, malheureusement assez répandu, exprimé ici par Abel Gance (Deslandes Jacques, janvier 1971), et renforcé par Jacques Aumont (1990), 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 Deakins²⁶, 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

petit fabricant de jouets ou de quincaillerie innovant. Il était destiné à sortir les petits fabricants parisiens du marasme économique ambiant.

²⁶ Deakins Roger (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.

plateau élaboré, mais, en soi, un défi technique n'est pas tellement excitant²⁷.

En Côte d'Ivoire, le directeur photo qui contrôle et a la maîtrise de ses outils de travail est un constat avéré. Ce sont de fêrus techniciens qui ont la maîtrise des outils d'éclairage et des caméras numériques. Mais qu'en font-ils ? Cette maîtrise sert-elle artistiquement le film ?

La réponse à ces questions doit-être nuancée.

Pour la plupart des tournages, la coutume aurait voulu que le directeur fasse la liste de son matériel après lecture du scénario et la soumette à la production et au réalisateur. Cette liste n'est pas fortuite puisqu'elle se fait en fonction du projet esthétique, du regard du directeur photo après échange avec le réalisateur et la production. Malheureusement, pour amoindrir les coûts de production, toutes les maisons de productions tentent d'acquérir ou ont acquis du matériel de tournage. Il n'est donc pas question de location, mais surtout pas question de choix. Dans cette démarche, certaines caméras sont très prisées. Il s'agit de la Black magic, de la sony série FS et surtout majoritairement des appareils photo numérique reflex. Le directeur photo n'a pas vraiment le choix.

Ici encore, les problèmes de budgets viennent parasiter le projet filmique. Pourtant à y voir de plus près, ce n'est pas tant un problème de budget, mais plutôt une tentative de la production d'amoindrir les coûts de production, puisque les appareils sont bels et bien facturés au prix de location. Rien n'empêche donc de rechercher la caméra idoine qui correspond au projet esthétique du film. L'intention ici n'est ni plus ni

²⁷ AFC : *La Charte AFC de l'Image*, op. cit.

moins que de gagner un peu plus d'argent. Même s'il faut reconnaître que la location de matériels n'est pas donnée dans un univers où rien n'est réglementé. Chaque loueur y va à son prix profitant souvent du manque de professionnalisme des producteurs qui réclament à tout prix un type de camera parce qu'ils auraient appris qu'elle fait les meilleures images du moment. Cette caméra une fois entre les mains de la production est imposée au directeur photo.

Mais il faut tout de même mentionner l'expérience de Guy Kalou sur *Kamissa*. Le réalisateur, nous a confirmé que la tâche du choix du matériel a été laissée à l'expertise de Boris Oué. Pour *Ligne 19*, le chef op Remi Brillant est arrivé sur le tournage avec sa propre caméra Sony FS7.

Pour ce qui est du travail technique, de la manipulation des appareils, le soin est laissé très souvent aux cadreur, qui sans contexte maîtrisent les réglages des appareils. Le directeur photo, lui tient rarement la camera, sauf dans des cas très exceptionnels. La question devient plus sérieuse quand il s'agit de la participation artistique du directeur photo au projet.

Un exemple de collaboration réussie est celui du défunt cadreur (non directeur photo) Soro Ouagolo Bakary sur le tournage de *Ma famille* de Akissi Delta. Sur le tournage de ce film plébiscité par les spectateurs (nous ne parlons pas ici de la série *Ma grande famille* de la même réalisatrice, actuellement en diffusion sur A+), la technique, le déplacement de la camera et le choix des plans étaient dévolues au cadreur. Soro Ouagolo Bakary était fonctionnaire et agent de l'Office Nationale du Cinéma de Côte d'Ivoire (ONACCI). Il a été aussi cadreur sur le long métrage *Le mec idéal* de

Owell Brown, film étalon de bronze au Fespaco 2011, avec comme directeur photo Kalet Célestin.

Il ne faut donc pas en Côte d'Ivoire confondre le métier de cadreur et celui de directeur photo. Quand la tâche est dévolue au cadreur de faire la captation des images, le directeur s'occupe exclusivement d'une équipe d'éclairagistes chargées d'illuminer la scène, chasser les ombres sans plus. De ce point de vue, son travail est difficilement appréciable, puisque certaine production surtout les productions télé ont leur propre éclairagiste. Pourtant et il faut le reconnaître, certaines lumières de film sont très proches de l'artistique. C'est le cas de l'éclairage de la séquence nuit dans *Jusqu'au bout*, réalisé par Hyacinthe Hounsou. Cette séquence montre une belle nuit quand le commissaire à la retraite et sa fille entrent dans l'orphelinat.

En réalité, les productions ne voient pas vraiment l'impact esthétique du directeur photo puisque le numérique à lui seul, rehaussé de surcroît par la technologie 4 k, règle une partie de la lumière surtout quand les scènes sont de jour. Pourtant, 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.

La place et le rôle du directeur photo étant réduits à l'extrême, ces derniers franchissent donc allègrement le pas pour devenir réalisateur sur les projets. C'est le cas de Borris Oué, coréalisateur sur le film *Résolution*, sélectionné au Fespaco 2019. Il partage la réalisation de ce long métrage avec Marcel Sangne. Guy Kalou affirme aussi que *Kamissa* est le résultat d'une réalisation collective avec notamment l'apport de Borris Oué²⁸.

Des pratiques particulières sont tout de même à signaler. Hyacinthe Hounsou est un jeune réalisateur qui s'est fait connaître par la réalisation de *Aphasie*, Série télévisée auréolée du Prix spécial du jury dans sa catégorie au Fespaco 2017. La manière de travailler de ce jeune réalisateur est atypique puisqu'il est lui-même à la caméra demandant régulièrement les changements d'objectifs indiqués par ses propres soins à son machiniste. Son option de travail se confond grandement avec celle du directeur photo. Il abandonne régulièrement sa caméra pour faire de la mise en scène, notamment sur les scènes de combat qu'il affectionne particulièrement. Il est donc à lui seul, directeur photo et réalisateur. Cette charge de travail impacte souvent négativement ses créations, puisqu'il est partagé entre la captation et la réalisation. *Jusqu'au bout* est un beau film qui pêche par l'excès de plans en plongé répétitifs et de plans subjectifs qui ne signifient rien d'autre que la quête de la beauté du plan. Si les plans

²⁸ Propos tenus lors de la rencontre mensuelle Blick punkt ciné au Goethe institut le 03 mai 2019. <http://blickpunktcine.over-blog.com/2019/04/premiere-grande-rencontre-de-blick-punkt-cine.html>

doivent être fouillées et beaux, ils doivent d'abord servir le récit. En fait de notre point de vue, c'est un excellent directeur photo qui s'ignore.

Cette pratique de l'homme-orchestre est très répandue. Nombreux sont les réalisateurs qui s'improvisent directeur photo, scénariste, producteur, monteur, étalonneur etc. Ce fait est la fille des problèmes de budget, mais aussi et très souvent liés au caractère même des animateurs de l'univers du cinéma et l'audiovisuel en Côte d'Ivoire.

Conclusion

Directeur de la photographie, chef opérateur, chef opérateur image, quel que soit son appellation, le directeur de la photographie intervient lors de la préparation d'un film. Le choix d'un directeur photo va s'établir en fonction notamment de son expérience professionnelle et de ses réalisations antérieures. Avec le réalisateur, il détermine une charte esthétique (coloration, traitement optique, mise en ombre et lumière) pour traduire au mieux les intentions de mise en scène. Une fois l'approche esthétique établie, le chef opérateur va proposer des choix techniques : appareils de prises de vue, optiques, gamme de projecteurs. Ces choix seront affinés en fonction de l'avancement de la préparation, du découpage technique, des lieux et décors de tournage retenus etc. Au cours de la préparation, le directeur photo rencontre les autres collaborateurs artistiques du film : le chef décorateur ; le créateur de costume... Il réfléchit également aux trucages visuels qui seront préparés lors du tournage, et les possibles traitements en postproduction (étalonnage...). Il peut être amené à se déplacer sur les décors retenus

(notamment les décors naturels) afin d'évaluer leur exploitabilité pour les prises de vues.

Le numérique réduit considérablement les coûts de production des films. Si cela est vrai dans le sens où le matériel de tournage est à moindre coût et moins contraignant dans son utilisation, l'effet pernicieux veut que les budgets aussi soient drastiquement réduits. Or en dehors du matériel de tournage, tous les acteurs qui travaillent sur le tournage ont besoin d'être payé et bien payé. Ce qui n'est pas le cas. Le directeur photo est malheureusement le premier à payer le contrecoup de cette illusion très rependue du nouveau cinéma moins cher. En Côte d'Ivoire, eu égard à leurs parcours très hétéroclites, majoritairement techniciens "méchano" ou "électro" de formation diverses, la place, la fonction et l'impact du directeur photo sur la fabrication du film lui sont déniés, s'il n'est pas purement et simplement absent des tournages.

Croyant contourner le problème, des directeurs photo très connus deviennent réalisateurs cumulant les deux charges. Malheureusement la charge de travail devient telle qu'elle impacte négativement le film. Peut-être qu'il faudrait revenir aux fondamentaux, afin que le film ivoirien se porte mieux et puisse s'exporter.

Références bibliographiques

- Argy S. et Edlund R., 2009 : «ASC Testing Digital Cameras : Part 1 », in
American Cinematographer, vol 90, n° 6
- Aumont J., 1990 : *L'image*, Paris, Nathan.

- Boni A. J.-B., 2015 : « Ma famille de akissi loukou delphine : entre actualisation et réitération du mythe glorieux de la femme africaine », in *Les Cahiers du Grathel*, N° 01, Université Félix Houphouët-Boigny, pp. 31-57.
- Boni A. J.-B., 2017 : « Cinéma et audiovisuel en Côte d'Ivoire : Une aventure ambiguë (2000-2018) » in *Côte d'Ivoire : le retour de l'éléphant ?* n°263-264, 3/4, Paris, Afrique contemporaine, pp. 385-403.
- Caron M., 1980 : *L'encyclopédie du cinéma*, Paris : Bordas
- Caron M., 2010 : *Le rôle du directeur de la photographie dans le processus de création cinématographique*, Montréal, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en communication, université du Québec.
- Cheshire G., 1999: «The Death of Film», in *New York Press*, vol. 12, n°030, New York.
- Collignon T., 2001 : *La prise de vues Haute Définition numérique, Mémoire de fin d'études*, Paris, École Nationale Supérieure Louis Lumière
- Dahan N., 2005 : « L'innovation stratégique : Apports et limites d'un nouveau courant de recherche », in *AIMS, Anger, XIVième Conférence Internationale de Management Stratégique*, Pays de la Loire, ([http: //www.strategieaims.com/](http://www.strategieaims.com/)), consulté le 11, octobre 2020
- Deslandes J., 1971 : « Gance avant "Napoléon » », in *Cinéma 71*, no 152, Paris, pp. 57-63.

Jullier L., 2005 : « Esthétique du cinéma et relations de cause à effet », *in Cinémas*, Volume 15, Numéro 2-3, Paris, Cinélekta 5, p. 45-61, [https : //id.erudit.org/iderudit/012319ar](https://id.erudit.org/iderudit/012319ar)