

octobre 2014

# La lettre n° 246

SUPER  
P  
A  
T  
H  
E

## ► les entretiens de l'AFC :

**Crystel Fournier** AFC

pour *Bandes de filles*, de Céline Sciamma > p. 18

**Darius Khondji** AFC, ASC

pour *Magic in the Moonlight*, de Woody Allen > p. 20

**André Turpin**

pour *Mommy*, de Xavier Dolan > p. 26

**Phedon Papamichael** ASC, GSC

pour *Nebraska*, d'Alexander Payne et *Monuments Men*, de George Clooney > p. 28

**FILMS AFC SUR LES ÉCRANS** > p. 2 **ACTIVITÉS AFC** > p. 4

**BILLET D'HUMEUR** > p. 4 **IN MEMORIAM** > p. 5 **ÇÀ ET LÀ** > p. 10

**FESTIVALS** > p. 14 **LECTURE** > p. 16 **TECHNIQUE** > p. 22

**PRESSE** > p. 32 **NOS ASSOCIÉS** > p. 33

Projecteur Super Pathé 16 mm exposé à la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé - Photo Jean-Noël Ferragut



Association Française  
des directeurs  
de la photographie  
Cinématographique



## Revue *Lumières*, *Les Cahiers de l'AFC*

Des directeurs  
de la  
photographie  
parlent de cinéma,  
leur métier

<http://www.afcinema.com/-Lumieres-magazine-.html>



Dictionnaire embarqué  
dans l'application

Dictionnaire de traductions de termes techniques du cinéma  
et de l'audiovisuel

Avec le soutien du **CNC**, de **Film France** et de la **commission Île-de-France**

Le Cinedico devient une application entièrement installée sur  
votre iPhone ou iPad ne nécessitant plus de connexion à Internet  
<http://www.lecinedico.com/>

## SUR LES ÉCRANS :

● **Tu veux ou tu veux pas**,  
de Tonie Marshall, photographié par  
Pascal Ridao <sup>AFC</sup>

Avec Sophie Marceau, Patrick Bruel,  
André Wilms

Sortie le 1<sup>er</sup> octobre 2014

Tourné en Arri Alexa, Panavision Alga  
ArriRaw étalonné par Isabelle Julien chez Ike No Koï  
Matériel électrique : Tanspalux, Eye Lite  
Matériel machinerie : Cicar, Cinésyl  
Assistants caméra : Simon Blanchard et Camille Clément  
Chef électricien : Rachid Madaoui



● **Lou ! Journal infime**,  
de Julien Neel, photographié par  
Pierre Milon <sup>AFC</sup>

Avec Lola Lasseron, Ludivine Sagnier,  
Kyan Khojandi

Sortie le 8 octobre 2014

[ ▶ p. 17 ]



● **Papa Was Not a Rolling Stone**,  
de Sylvie Ohayon, photographié par  
Laurent Brunet <sup>AFC</sup>

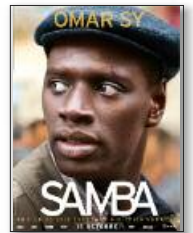
Avec Doria Achour, Aure Atika, Marc  
Lavoine

Sortie le 8 octobre 2014



## SUR LES ÉCRANS :

● **Samba**,  
d'Olivier Nakache et Eric Toledano,  
photographié par Stéphane Fontaine <sup>AFC</sup>  
Avec Omar Sy, Charlotte Gainsbourg,  
Tahar Rahim  
Sortie le 15 octobre 2014



● **Bande de filles**,  
de Céline Sciamma, photographié par  
Crystel Fournier <sup>AFC</sup>  
Avec Karidja Touré, Assa Sylla, Lindsay  
Karamoh  
Sortie le 22 octobre 2014

[ ▶ p. 18 ]



● **Magic in the Moonlight**,  
de Woody Allen, photographié par  
Darius Khondji <sup>AFC, ASC</sup>  
Avec Colin Firth, Emma Stone, Eileen  
Atkins  
Sortie le 22 octobre 2014

[ ▶ p. 20 ]



● **On a marché sur Bangkok**, d'Olivier  
Baroux, photographié par  
Régis Blondeau <sup>AFC</sup>  
Avec Kad Merad, Alice Taglioni, Peter  
Coyote  
Sortie le 22 octobre 2014

[ ▶ p. 23 ]



● **The November Man**,  
de Roger Donaldson, photographié par  
Romain Lacourbas <sup>AFC</sup>  
Avec Pierce Brosnan, Olga Kurylenko,  
Luke Bracey

Sortie le 29 octobre 2014

1<sup>er</sup> assistant caméra : Denis Garnier  
Chef électricien : Eric Barailon  
Chef machiniste : Pierre Garnier  
Chef opérateur 2<sup>e</sup> équipe : Denis Garnier  
Matériel caméra : Vantage.  
Caméra : tourné en ArriRaw avec Alexa Plus & enregistreur  
Codex au format 2.35  
Optiques : Série Hawk Vintage '74  
Matériel lumière : Arri Rental Budapest  
Laboratoire : Tunnel Post  
Coloriste : Sebastian Perez-Burchard



● **Vie sauvage**,  
de Cédric Kahn, photographié par  
Yves Cape <sup>AFC, SBC</sup>  
Avec Mathieu Kassovitz, Céline Sallette,  
David Gastou  
Sortie le 29 octobre 2014

[ ▶ p. 24 ]



● **Estherka**  
de David Quesemant <sup>AFC</sup>,  
photographié par lui-même  
Avec Esther Gorintin  
Le dimanche à 11h au cinéma Le Balzac, en  
présence du réalisateur

[ ▶ p. 25 ]



## Chronique d'une re-naissance rêvée

► Les studios de Bry-sur-Marne se meurent alors qu'ils représentent l'un de nos plus beaux outils de travail. Nous ne pouvons laisser partir en fumée la qualité de nos installations techniques cinématographiques : après le démantèlement préparé et mis en scène par de lointains financiers avides de résultats économiques, l'ensemble des installations que nous utilisons encore tous semble voué à un avenir de destruction à plus ou moins courte échéance.

Je n'accepte pas qu'encore une fois nos outils disparaissent.

Je n'accepte pas que rien ne soit fait par nos tutelles garantes de notre industrie.

Je n'accepte pas que notre savoir-faire soit réduit à néant à travers la destruction d'installations qui ont prouvé notre qualité de travail internationale.

Je n'accepte pas que les techniciens et les maires des communes concernées soient les seuls à se battre pour préserver cet outil.

Je n'accepte pas que producteurs, réalisateurs et acteurs ne soient pas concernés par cette disparition et qu'ils n'en soient pas les premiers défenseurs comme aussi premiers utilisateurs.

Je suis choqué par l'idée d'une perte irréversible de cet outil qui amènerait irrémédiablement à une destruction d'emplois en pleine période de tentative louable de relocalisation des tournages en France.

Je suis choqué par le silence de certains sur l'avenir des autres.

Je suis choqué que ce phénomène de démantèlement perdure dans une certaine insignifiance.

Je suis choqué, et peut-être aussi bien naïf, de voir les intérêts de quelques-uns prendre le dessus sur l'intérêt collectif.

Je suis juste profondément choqué et en colère.

Oui, ensemble, tous les acteurs de la fabrication cinématographique, nous pouvons œuvrer pour soutenir, défendre et sauver Bry.

Nous devons nous rassembler tous, producteurs, réalisateurs, acteurs, distributeurs, techniciens, artistes pour empêcher que ce bel outil après tant d'autres puisse disparaître.

Nous devons le faire renaître.

Rémy Chevrin <sup>AFC</sup>

***La scène est éclairée comme la salle. Lumière morne qui fait penser à celle des halls d'hôtel la nuit. C'est dans cette lumière que Madeleine entre. [...]***

***Quand elle est assise, on l'éclaire, elle, le centre du monde. La lumière grandit sur elle et puis s'arrête. Le lieu est prêt pour le spectacle. Le décor est dans une ombre relative. Seule Madeleine est dans la lumière théâtrale.***

**Marguerite Duras, Savannah Bay, indications de mise en scène**

## Nouveaux membres à l'AFC

... L'AFC accueille un nouveau membre actif, le directeur de la photographie Renaud Chassaing, et un nouveau membre associé, la société Canon.

Leurs parrains respectifs ne manqueront pas de faire les présentations d'usage dans une prochaine Lettre.

Nous leur souhaitons, d'ores et déjà, la bienvenue ...

## billet d'humeur

### Technique-fiction ou comment passer inaperçu devant l'objectif d'une caméra ?

Par Jean-Noël Ferragut <sup>AFC</sup>

Qui n'aurait jamais mis un jour les pieds sur un plateau de tournage ne connaîtrait pas cette petite phrase répétitive : « Si tu vois la caméra, la caméra te voit ! » Ce b. a.-ba du métier, élevé en principe de base pour tout apprenti cinéaste, va-t-il disparaître dans un proche avenir de nos us et coutumes et entrer dans les livres d'histoire des pratiques cinématographiques ? Allez savoir !

► En attendant, le supplément " Science et Médecine " du quotidien *Le Monde* daté du mercredi 10 septembre 2014 nous informe qu'à l'instar des animaux capables de se camoufler en imitant la couleur des décors dans lesquels ils se trouvent – telles les chouettes, pieuvres et autres caméléons –, des équipes de recherche travaillent actuellement sur des technologies de revêtement dont la composition permet de capter et reproduire leur proche environnement. On apprend ainsi qu'une équipe américano-chinoise vient de mettre au point un matériau sous forme de " bi-surface " dont l'une, dirigée vers l'arrière, est composée de capteurs capables de reproduire à l'identique des éléments de décor placés devant eux et dont l'autre, dirigée vers l'avant, affiche ces mêmes éléments ainsi captés. Posée dans le champ de vision d'un observateur, cette surface se confond avec le décor situé en arrière-plan. Partant de ce principe tout simple, mais dont les détails techniques restent encore confidentiels car relevant du secret-défense... , ne pourrait-on pas imaginer que des ustensiles les plus courants de nos plateaux, du genre cube " 15x20x30 ", drapeau, rail de travelling ou encore pied de projecteur, revêtus de cette matière miracle, puissent rester dans un décor sans que le cadreur, ô combien vigilant, ne vienne crier au secours avec du « C'est dans le champ ! » ? Allons plus loin et soyons fou ! Pourquoi ne pas imaginer que des membres de l'équipe, re-

vêtus de combinaisons taillées sur mesure dans ce tissu " hyper-tech ", puissent vaquer aussi à leurs occupations pendant qu'on tourne un plan, allant et venant devant la caméra – ni vu ni connu je t'embrouille –, et pratiquer chacun leur petit métier en toute " transparence ". Qui démontant des rails, qui installant des projecteurs perché en haut d'un escabeau, les uns pliant tranquillement le matériel du plan d'avant, les autres préparant fébrilement celui d'après...

Si elle était amenée à dépasser le stade de la fiction, cette avancée technologique devrait bougrement intéresser deux catégories de gens qui font notre cinéma. Ceux, parmi nos réalisateurs chéris, qui ambitionnent de pouvoir tourner répétitions et prises sans jamais arrêter un instant la caméra, argant d'une plus grande intensité dans le jeu des acteurs, 24 heures sur 24, 7 jours sur 7 ! Ceux encore, de nos producteurs adorés, qui pour arriver à leur fin, et à celle du film, sous prétexte d'un budget serré, ne souhaitent dépenser aucun centime de plus dans des préparations trop longues ou des installations trop lentes !

Fiction, me diriez-vous ? Ou très prochainement dans le hors-champ des écrans de nos salles préférées... ■

**Petite info en anglais sur le travail de recherche :**

<http://www.pnas.org/content/111/36/12998.abstract?sid=fc61c5ed-bb5b-4610-8e5d-2f33boafd473>

# in memoriam

## Hommage à Andrée Davanture

Faisant part, dans la précédente Lettre, du décès en juillet dernier de la chef monteuse Andrée Davanture, nous annonçons que la Cinémathèque française allait lui rendre hommage. Il aura effectivement lieu lundi 20 octobre à 20 heures autour d'une projection de *Yeelen (La Lumière)*, de Souleymane Cissé, photographié par Jean-Noël Ferragut AFC et Jean-Michel Humeau AFC, précédé d'un montage d'extraits réalisés par ses assistants et de prises de paroles de ceux qui l'ont connue et ont travaillé avec elle.

Pour accompagner cet hommage, nous publions ci-dessous les témoignages de quelques-uns de celles et ceux qui ont côtoyé Andrée Davanture depuis une trentaine d'années : Rithy Pahn, réalisateur, Gaston Kaboré, réalisateur, Jenny Frenck, chef monteuse, Rodolphe Molla, chef monteur, Marie-Jeanne Kanyala, chef monteuse, Jean-Noël Ferragut, directeur de la photographie.



Andrée Davanture - DR

### Sur le bateau ivre d'Andrée Davanture

► Andrée Davanture, DD, deux lettres, un nom, un visage, une méthode sans méthode, mais une éthique de la liberté, avec le souci de la poésie, du rythme... et comme dirait André Tarkowsky, du temps.

Pour un jeune réalisateur, rencontrer DD, c'était débiter dans le métier sous l'auspice d'une fée.

Quelle école m'aurait enseigné à voir les " taches " de couleur sur les images ? Et à monter sans l'artifice des raccords ? Le cinéma, m'a-t-elle dit, c'est d'abord l'émotion.

Qui m'a fait comprendre qu'il suffit d'un son, d'un mouvement, d'une harmonie de couleurs, et surtout d'un temps juste pour trouver le bon " collage " entre deux plans ? Qui m'a fait écouter le son, la musique, et le silence ? Qui m'a appris à lire le temps inscrit dans un plan, et à déceler l'intention originelle qui marque de façon indélébile

l'identité de l'artiste ? C'est aussi cela la rigueur. Qui fut un meilleur guide sur le chemin de l'intégrité, de l'affirmation et de la différence ? Qui a toujours lutté contre toute tentative de formatage ? Qui m'a toujours encouragé, montré le sens de mon travail ? Qui pouvait rendre limpide la réponse à " pourquoi " faire un film et " pourquoi » " cela vaut tous les sacrifices ? Qui avait la suprême exigence de révéler aux yeux du spectateur l'univers de l'autre ? Il suffisait d'être curieux, alors DD vous emmenait sur son bateau ivre... Plus le temps passe, plus je suis convaincu de ce que je dois à son immense talent. DD était une " accoucheuse ", une libératrice de nous-mêmes qui sommes cernés d'hésitations, d'imprécisions et parfois même de manque de courage... C'était une amie, une grande sœur et une vraie artiste. ■

Rithy Pahn

### Andrée Davanture, chevauchée d'imaginaires

► Que dire d'elle ?

DD était la puissance de l'écoute de l'autre, la curiosité bienveillante, l'amour du cinéma. Elle a travaillé avec une diversité d'auteurs sans jamais trahir aucun et tout en étant toujours elle-même.

DD ne cherchait pas à éliminer les fautes et les maladresses, voire des insuffisances dans le scénario, la mise en scène ou le langage cinématographique, bien au contraire elle voulait toujours comprendre l'intention profonde de l'auteur, le désir caché, la tentative inaboutie et à partir de là le matériau filmique disponible pouvait être réinterprété, remodelé, redécoupé pour parvenir à un sens, une métaphore, un symbole, un reflet culturel singulier.

En réalité pour chaque film, DD acceptait d'aller à l'école d'un nouveau regard, de faire l'apprentissage d'une nouvelle culture, de nouveaux codes de narration et de récit qui sont autant de ferments de

fécondation pour l'histoire du film en construction.

DD était toujours prête à s'embarquer dans un voyage à la rencontre de personnages, d'ombres et de lumières, de sonorités et de formes, d'univers et de mondes qui creusent son propre regard et la fait vibrer. Elle ne cherchait pas à soumettre le récit de l'auteur mais plutôt à aider ce dernier à accoucher de l'être qui l'habite au plus profond de ses désirs de raconter.

Jamais DD ne jugeait, ne censurait ni ne proscrivait ; elle irriguait, elle scrutait et sondait, elle communiait et entendait chaque musique et toutes ses harmoniques les plus inattendues.

DD semblait capable de s'infiltrer dans la moindre fissure pour l'explorer, d'épouser les moindres aspérités pour mieux les révéler et les exposer.

Plus qu'une monteuse de talent, elle était une chevauchée d'imaginaires, de lé-

gendes et de mythes prête à toutes les plongées et à tous les vertiges pour peu que cela soit au service d'une histoire, d'un film, d'un auteur qui se bat pour conter quelque chose aux spectateurs. Pour elle, tout film a droit à la vie car chacun a sa vérité, sa justification et son besoin d'être.

DD, c'était de l'humilité, du respect, de l'exigence, de la curiosité, une soif d'apprendre et de comprendre, une générosité qui se fonde sur la liberté et l'indépendance que chacun a pour donner et recevoir. Elle nous a quittés en laissant de profonds sillons dans lesquels nous pouvons continuer à semer avec la promesse de récoltes mémorables.

Voilà la DD avec qui j'ai travaillé, celle avec qui j'ai conversé au-delà des films et celle avec qui j'ai partagé des visions et des convictions, celle que j'appellais affectueusement « Capitaine ». ■

Gaston Kaboré

# in memoriam

## Les derniers cadeaux d'Andrée Davanture

► Ma rencontre avec Andrée Davanture a été l'une des plus importantes de ma vie professionnelle.

Dédée pour moi, c'est "Atria". 16, boulevard Jules-Ferry, au-dessus des Tapis d'Orient. Un lieu devenu mythique qu'avait créé Dédée pour faire exister le cinéma d'Ailleurs, qui était toute sa passion.

En 1984, j'ai décroché mon premier stage de montage à Atria sur un film underground d'Yvan Lagrange, *Little Babylone*. Dédée m'a proposé un contrat "emploi jeune" de l'époque pour deux ans, afin de l'assister sur ses montages et de m'occuper de la maintenance des salles louées.

Travailler auprès d'elle, c'était apprendre les couleurs, les langages et les idées du monde.

Elle m'envoyait au labo voir des rushes muets de films africains, je réceptionnais des boîtes de copie travail, qu'il fallait nettoyer car elles étaient pleines de poussière d'Afrique. Les films étaient souvent montés dans leurs pays d'origine, mais le montage son et le mixage se faisaient toujours à Paris.

Il fallait accueillir les cinéastes et aussi les stagiaires africains, car elle voulait donner la possibilité et les moyens de formation à tous ces futurs techniciens.

Quand un cinéaste avait la chance d'avoir Dédée comme monteuse, on peut dire qu'il était gâté car elle savait transcender ses rushes.

Elle travaillait régulièrement avec un ou deux stagiaires derrière elle silencieux et concentrés, moi je passais les chutes en contournant les chaises et les chutiers... Sa capacité d'absorber les images et les sons, de mémoriser tous les éléments afin de faire jaillir le meilleur de tous ces matériaux, souvent inégaux et bourrés de défauts techniques, était impressionnante.

Les prix très raisonnables des locations de salles de montage attiraient de nombreux auteurs peu fortunés, qui délaissaient les endroits huppés de la capitale ou de Boulogne-Billancourt pour venir monter leurs films à Atria. J'y ai croisé des cinéastes connus et reconnus qui côtoyaient des débutants ainsi que des cinéastes en devenir, échangeant leurs idées devant le canapé, comme Gaston Kaboré, Djibrill Diop, Souleymane Cissé, Kitia Touré, Dikongué Pipa, Désiré Écaré, Abderrahmane Sissako, Fanta Régina

Nacro, Idrissa Ouedraogo, Manoel de Oliveira, Renaud Victor, René Alliot, Christine Laurent, Roland Allard, Philippe Garrel, Amos Gitai, René Vauthier, Jean-Pierre Limosin, Marie-Claude Treilhou, Luc Moullet, Claire Simon, Michèle Rosier, Rithy Panh, Jean-Claude Biette, Louis Skorecki, Serge Daney, Cédric Klapisch avec qui j'ai longuement travaillé plus tard.

Puis est arrivé le montage de *Yeelen*, de Souleymane Cissé, et c'est sur ce film que j'ai compris que le montage était avant tout fondé sur l'écoute, puis le dialogue afin de ne pas changer le sens des idées, avoir de la sensibilité, de la création et de la fantaisie.

Pendant la projection des rushes, Dédée me donnait des indications sur le jeu ou sur la technique que j'écrivais sur "le cahier de montage". Avec ces notes et avec l'aide d'une traduction du bambara inscrite en phonétique, elle faisait son premier montage directement sur la table avec une précision à l'image près (elle ne montait jamais "aux marques"). Comme elle comprenait la musique de la langue, elle savait couper les phrases sans l'aide de Cissé qui n'était pas toujours présent. On travaillait souvent le soir après la fermeture du standard téléphonique, car dans la journée, Dédée était toujours sollicitée par beaucoup de monde qui désirait lui parler, lui demander un renseignement et à qui elle répondait sans relâche avec cette qualité d'écoute qui semblait un peu flottante mais qui était bien présente, car elle était aussi capable de suivre plusieurs conversations à la fois.

Le montage de *Yeelen* s'est poursuivi pendant plus d'un an avec quelques interruptions, c'est un film magique qui a galvanisé toute la petite équipe de permanents d'Atria.

Elle m'a fait deux derniers cadeaux avant de partir : l'année dernière, en travaillant au montage d'une comédie ivoirienne, ce qui m'a permis d'être avec elle tous les jours pendant un mois merveilleux et ma dernière image en l'accompagnant à la projection de *La Fête sauvage*, de Frédéric Rossif, à la Cinémathèque une semaine avant son décès. La soirée fut magique tout comme le film de Souleymane Cissé. ■

**Jenny Frenck**



Andrée Davanture à Atria en 1984



Avec Rithy Panh en 1993



Entourée de Sophie Gueroult, Jenny Frenck et Izza Gemini en 1997

# in memoriam

---

## Si particulière et libre

► Libre, c'est le mot qui définirait le mieux Andrée Davanture.

Libre de l'espace, libre de pensée, libre du temps, libre de la vie.

Libérer le réalisateur, libérer le film pour inventer, inventer une écriture filmique, en respectant la matière, et surtout les rushes. Regarder les rushes, encore et encore, dans la continuité du scénario... Lire le plan, le comprendre, le mémoriser.

Regarder le jeu du comédien, le rythme de la caméra.

Garder la première impression dans un coin de sa tête et ne pas l'oublier, car on y reviendra à un moment ou à un autre.

Découvrir les images, laisser vivre ces images, et le plan, pour laisser le spectateur libre de rêver, de réfléchir, de sentir les images, de ressentir l'émotion.

Libérer l'émotion, pour vivre le présent sans oublier le passé. Ce présent, cet instant, ce moment de partage qu'est un film.

Ne pas avoir de doute le premier jour de montage, ne pas avoir peur de la première coupe même si elle est douloureuse, ne pas avoir de doute sur le raccord toujours bon lors de la première marque (il ne bougeait plus jusqu'à la fin du montage).

Trouver le vrai-faux raccord que tu ne vois pas mais qui te marque.

Ne pas oublier le silence pour le temps, la respiration du comédien pour l'intention qui permet la fluidité des plans.

Libérer le mouvement, le perpétuel mouvement comme "l'image mouvement", la gestuelle du montage. Mettre le pied dans le pas puis compter le nombre de pieds, pour mesurer la durée du chevauchement du son. Laisser les chutes sur le clou du chutier et mettre un cavalier. Mettre les pieds sur la table, une tasse de thé dans la main, pour se poser, pour rêver.

Parler avec le réalisateur, comprendre l'autre, toujours.

Ce plan a été tourné. Pourquoi ? Et ce cadre ? Respecter l'auteur d'où qu'il vienne pour voyager avec lui, en Europe, en Afrique, en Asie, en Océanie.

Voyager, prendre le bus pour observer les gens. Prendre la voiture avec le réalisateur pour l'écouter en allant au laboratoire. Prendre l'avion... Prendre le temps. Vivre des mois à l'étranger pour mieux respirer le film, mieux surprendre le spectateur. Partir pour mieux revenir.

Monter une langue, des langues, des dialectes. Une langue c'est une musique, un rythme. Se laisser porter par le jeu, la vibration de la voix : la coupe sera toujours juste. « Laisse-toi porter, ne sois pas mécanique », voilà ce qu'on entendait dans la salle de montage.

La salle. « Ce qui se passe dans la salle reste dans la salle ». La confiance était là. Confiance envers le réalisateur, envers les assistants, envers la jeunesse. Jamais un mot plus haut que l'autre. Rien n'était grave. Donner confiance en soi, faire confiance à l'autre.

Puis, penser le son en montant l'image, être là au mixage, être là à l'étalonnage, être là à la copie zéro. S'occuper des finitions, faire le lien entre tous les postes, toutes les personnes. Monter ce n'est pas seulement rendre un film à la production.

Enfin, enlever les pieds de la table. Se lever, faire quelques pas en mangeant des amandes, respirer, puis reculer, danser, dans la salle sur le générique de fin.

Transmettre l'essentiel avec le temps, du traditionnel au numérique. Inventer des méthodes pour chaque film, car chacun est différent, chacun est particulier comme toi.

Tu étais si particulière et libre. ■

**Rodo**

---

## Des souvenirs merveilleux

► L'expérience de la mort est presque identique à celle d'une naissance. C'est une naissance dans une autre existence, disait Elisabeth Kubler Ross.

Toi dont nous regrettons la disparition, à jamais resteront gravés dans nos cœurs tes souvenirs merveilleux : passion du montage, rigueur dans le travail, infatigable, toujours à la recherche de l'excellence, se donnant sans compter à tous pour un avenir radieux du cinéma africain. Pourrons-nous assez te pleurer ? ■

**Marie-Jeanne Kanyala**

# in memoriam

## La lumière intérieure d'Andere " Davanture

► Chère Mathilde,

Un photographe a dit un jour que ses plus belles images étaient non pas celles qu'il avait prises et réussies, objets d'expositions ou de publications, mais celles qu'il avait malencontreusement ratées et dont les scènes restaient gravées au plus profond de ses souvenirs. Laisant à des voix autrement pertinentes le soin de souligner qu'avec la récente disparition d'Andrée Davanture – Dédée pour les amis et connaissances – " une grande dame des cinémas d'Afrique " venait de s'éteindre, si je m'adresse à toi, c'est que nous partageons tous les trois, toi, elle et moi, une même passion, celle des images. Moi pour les fabriquer, elle pour les monter – avec du son évidemment –, toi pour les travailler.

En effet, toi que le hasard m'a permis un jour de faire la connaissance dans les locaux d'Eclair, à Epinay-sur-Seine. Alors que tu effectuais là-bas un stage de montage, tu découvrais, auprès d'Alain Guarda, étalonneur avec un E majuscule, le plaisir du travail des images – leur densité, leur contraste, leur colorimétrie –, contribuant ainsi à raconter des histoires. Il a su te divulguer les secrets des lumières de tirage, ajoutant et retirant ici ou là quelques points de rouge, de vert, de bleu; te faire apprécier la qualité des noirs, profonds, sans dominantes, la qualité des blancs, purs, lumineux. Des blancs qu'Alain a dû savoir si bien battre en neige et faire monter que tu t'es laissée prendre, décidant alors que tu ferais de l'étalonnage ton métier!

Andrée, de son côté, dont la chaleur était si communicative, dont les valeurs humaines s'accompagnaient d'une telle douceur extrême, d'une générosité sans borne et de tous les instants. Tant en privé qu'à sa table de montage ou dans les pièces attenantes qui lui servaient de bureau ainsi qu'à ses proches collaborateurs, Nelly, Francis, Sylvie, Claude, Madeleine, Claire, Annabel, Stéphanie, et j'en oublie sans doute..., répondant sans hésiter à toutes les sollicitations du monde. Là où était en train de se faire, hors des sentiers battus, ce cinéma si différent, venu d'horizons parfois si lointains, qu'elle affectionnait tant, dans ce quartier cosmopolite situé entre la place

de la République et le faubourg de Temple, aux beaux jours d'Atria. De ces moments-là, comment ne pas se souvenir? Un jour, au début des années 1990, où nous étions en train de préparer avec Gaston Kaboré son prochain tournage, au constat que le visage de la jeune protagoniste envisagée pour tenir le premier rôle féminin – affecté d'une étrange maladie durant une bonne partie du film –, était, de mon point de vue, un peu trop joufflu et arrondi, respirant la santé, pour " accrocher " au mieux la lumière, Andrée nous faisait remarquer, avec une malice bien innocente, qu'il n'y avait pas lieu de s'inquiéter car ce qu'il fallait surtout voir en elle, c'était sa lumière intérieure...

Un autre jour, quelques années auparavant, alors que, de retour de Cannes où *Yeelen* (*La Lumière*), de Souleymane Cissé, avait été projeté, où sur le générique de fin, rédigé en bambara, non sous-titré, les fonctions de chacun disparaissaient derrière des mots écrits dans cette bien noble linge mais restant ignorées du commun des mortels festivaliers, les noms et les prénoms apparaissant étrangement " bambarisés ", comme par exemple Zan Misheli Humo, Zan Noweli Feragu ou Andere Davanture (prononcer " Andéré ", en roulant légèrement le r...), d'aucuns auraient pu être surpris, sinon, tel Jean qui pleure, s'en offusquer, Andrée, au contraire, reconnaissait volontiers s'en être amusée, et en souriait encore!

Cette façon de prendre ses distances à l'égard de choses ô combien futiles, cette manière d'être optimiste en principe au moment d'en aborder de plus sérieuses, n'ont-elles pas été, chère Mathilde, deux des lueurs reflétant la lumière intérieure qui aura émané de la vie de Dédée, ta

**Jean-Noël Ferragut** AFC



Andrée Davanture et Cheick Omar Sissoko à Carthage en 1986



Andrée Davanture, Claire Mersadier, Mansour Wade et Claude Le Gallou en 1993



# in memoriam

## Disparition de Nicole Lubtchansky

Nous avons appris avec tristesse la nouvelle du décès de Nicole Lubtchansky, chef monteuse, survenu le 5 septembre 2014. En un peu plus de quarante ans d'une carrière riche d'une cinquantaine de films, elle aura monté ceux de réalisateurs tels Nadine Trintignant, Marguerite Duras, Pierre Zucca, Eduardo de Gregorio, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, Jacques Doillon, Juliet Berto, entre autres, et bien sûr Jacques Rivette, le fidèle. Elle était l'épouse du directeur de la photographie William Lubtchansky AFC, qui nous a quittés en mai 2010. L'AFC présente à leurs filles Natacha et Irina – elle aussi directrice de la photographie –, ainsi qu'à leurs proches ses plus sincères condoléances.



### Catherine Quesemand, chef monteuse, témoigne

► Nicole,  
Vendredi, tu n'as pas répondu à nos appels,  
Une ellipse  
Comme au montage, quand le film n'en finit pas de finir, et que brutalement, par effet de surprise, on met fin au cheminement du récit.

Une coupe trop nette, trop tranchante et violente  
Une coupe silencieuse  
Ton histoire s'est arrêtée là, nous laissant perdus.

C'est ainsi que tu es partie  
C'est ainsi que je te vois  
Que je t'ai toujours vue  
Sur un fil tendu et droit

Absolument juste,  
Ne cédant à aucune école, aucune mode, aucune pensée d'emprunt.  
Libre et juste  
Lucide.

Quand je travaillais avec toi, tes mots, ta beauté, ton calme rendaient ces moments sacrés  
Choisir, couper, coller, ranger, prendre à pleines mains la vie du film et littéralement le porter dans nos bras.

J'aimais ces voyages au long cours avec toi  
Parce que tu étais sans indulgence, et que tu savais transmettre le plaisir d'être dans l'ombre, le plaisir de la matière et celui du surgissement patient du film.

Et quand tu disais Jacques, Pierre, Nadine, Eduardo, Juliet, Bulle, Danielle, Jean-Marie  
Ils étaient là, immédiatement, dans un cercle magique, un complot heureux et vivant que tu convoquais.

Et Willy – Natacha et Irina, tes lumières. ■

## ça et là

### La collection d'appareils cinématographiques Pathé dévoilée



Un échantillon de la collection  
Photo Jean-Noël Ferragut

La Fondation Jérôme Seydoux-Pathé a ouvert ses portes le 10 septembre 2014, œuvrant ainsi à la conservation et à la mise à disposition du public du patrimoine historique de Pathé. Elle veut être un centre de recherche destiné aux historiens, aux enseignants et aux étudiants, ainsi qu'à tous ceux que le cinéma intéresse.

► Ses collections comprennent un riche ensemble de matériel iconographique et publicitaire, des documents imprimés, des appareils et des accessoires cinématographiques, des objets, une bibliothèque d'ouvrages et de périodiques, ainsi que les archives administratives et juridique de Pathé depuis sa création en 1896.

Dans une salle du premier étage, une collection de 150 appareils, caméras, projecteurs et accessoires est exposée, retraçant plus de 80 ans d'histoire des techniques cinématographiques. L'exposition est complétée par une vingtaine de films qui, présentés sur tablettes numériques, plongent le visiteur au cœur de ces techniques.

Informations complémentaires à l'adresse : <http://fondation-jeromeseydoux-pathe.com/> ■

### 24<sup>es</sup> Rencontres cinématographiques de Dijon

La 24<sup>e</sup> édition des Rencontres de l'ARP se déroulera du 16 au 18 octobre 2014. Présidées par Abderrahmane Sissako, les Rencontres cinématographiques de Dijon auront pour thème "Neutralité du Net vs Exception culturelle" et attendent près de 700 professionnels.



► Parmi les intervenants, l'ARP confirme d'ores et déjà la présence de la ministre de la Culture et de la Communication Fleur Pellerin, ainsi que celle de Frédérique Bredin, présidente du CNC.

#### Tables rondes

Vendredi 17 octobre (9h – 12h)

● Quelle régulation peut encore enrayer la dépréciation du cinéma et de la culture ? Table ronde animée par Pascal Rogard, Dg de la SACD.

Vendredi 17 octobre (14h – 17h)

● Exploitation des films en salles : comment retrouver les meilleures conditions de distribution des œuvres ? Table ronde animée par Daniel Goudineau (directeur général de France 3 Cinéma)

Samedi 18 octobre (9h – 12h)

● Netflix, et après ? (Table ronde animée par Laurent Cotillon, directeur de la rédaction du *Film français*)

Samedi 18 octobre (14h – 17h)

● Cinéastes ! (animé par Michel Hazanavicius, coprésident de l'ARP).

Au programme également, entre autres, les films photographiés par des membres de l'AFC

● *A la vie*, de Jean-Jacques Zilbermann, photographié par Rémy Chevrin AFC

● *Gaby Baby Doll*, de Sophie Letourneur, photographié par Jeanne Lapoirie AFC

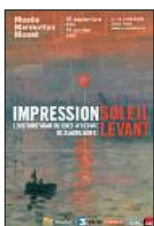
● *Samba*, d'Olivier Nakache et Eric Toledano, photographié par Stéphane Fontaine AFC

● *The Search*, de Michel Hazanavicius, photographié par Guillaume Schiffman AFC

● *Vie sauvage*, de Cédric Khan, photographié par Yves Cape AFC, SBC.

D'autres séances seront également proposées, à découvrir à l'adresse <http://www.larp.fr/home/?p=10856>

Parmi les partenaires des Rencontres Cinématographiques de Dijon : Le CNC, Eclair Group, Kodak, Panavision et Technicolor. ■



### " Impression, soleil levant ", enquête et filature...

► Dans le cadre du 80<sup>e</sup> anniversaire de l'ouverture au public du musée Marmottan et à l'occasion du 140<sup>e</sup> anniversaire de la première exposition d'Impression, soleil levant, de Claude Monet, le musée Marmottan Monet organise, du 18 septembre 2014 au 18 janvier 2015, la première exposition jamais dédiée à l'œuvre fondatrice de l'impressionnisme.

<http://www.afcinema.com/Impression-soleil-levant-enquete-et-filature.html> ■

## ça et là

### Distribution des prix 2014 au Cinec et à l'IBC



Les lauréats des Cinec Awards 2014 entourant Ilse Aigner, ministre bavaroise des Affaires économiques et des Médias, de l'Energie et de la Technologie  
Photo Vincent Jeannot

► Lors des toutes premières présentations aux professionnels, Aaton-Digital et le Cantar-X3 ont doublement été primés : à Munich, où un Cinec Award 2014 leur a été décerné, et à Amsterdam, où le Prix du meilleur produit du Salon IBC 2014 leur a été attribué par le magazine international Audio Media. A Munich également, deux Cinec Awards sont allés à Arri d'une part et un à Vantage d'autre part. Le Cinec Award est décerné par la Society of CineTechnik Bayern (CTB, anciennement Société bavaroise pour la promotion de la technologie du film) aux produits et aux développements innovants et futuristes dans le domaine de la technologie et de la postproduction du cinéma.

Outre le Cinec Award attribué à Aaton-Digital pour le Cantar-X3, un Cinec Award a été décerné à Arri pour le système de caméra Amira et un autre pour les optiques Arri/Zeiss Master Anamorphic. Un Special Award a été attribué à Vantage pour les optiques sphériques Hawk Vantage One T1. Rappelons que le groupe chargé d'attribuer ces prix était composé de Danys Bruyère (France), Peter Claridge (Allemagne), Ulutas Dileksiz (Turquie), Stuart Gain (Royaume-Uni), Niels Maier (Allemagne), Bernd Mayer (Allemagne), Prof. Uwe Mann (Allemagne), Prof. Peter C. Slansky (Allemagne).

Voir la liste complète des Cinec Awards 2014  
<http://www.cinec.de/en/award/award.html> ■

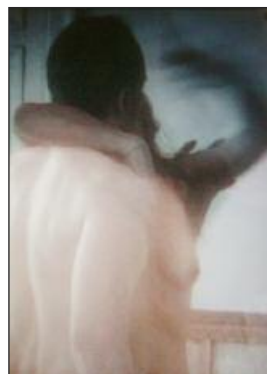
### Exposition " Duras Song "



► Parallèlement à la rétrospective intégrale des dix-neuf films de Marguerite Duras que proposera le Centre Pompidou du 28 novembre au 20 décembre 2014 et dans le cadre du Festival d'automne, la BIP du Centre Pompidou a conçu " Duras Song ", une exposition riche des archives de l'écrivain (du 15 octobre au 12 janvier 2015).

<http://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cLrAob7/rdLk9x6> ■

### Agnès Godard AFC expose et publie



► A voir, du 23 octobre au 21 novembre 2014, My Favorite Dance, une exposition photographique à la Galerie Cinéma, 26, Rue Saint-Claude, 75003 Paris. A lire, aux Editions du Seuil le livre des images d'Agnès Godard AFC, My Favorite Dance. La publication est prévue fin octobre 2014. ■

### Screen4All Forum

Du 28 au 30 octobre au Centre National de la Danse à Pantin

Screen4All est un Forum centré sur les innovations technologiques et les modes de financement pour le cinéma, la télévision, les nouveaux médias.



► Pendant trois jours, Screen4all Forum donnera l'opportunité aux professionnels de découvrir les technologies disruptives et les nouveaux usages pour le cinéma, la télévision et les écrans connectés. Le forum éclairera également sur les enjeux et les nouvelles solutions de financement.

Au programme, entre autres, des conférences, des ateliers et un festival. A noter la présence de trois membres actifs de l'AFC, Canon, Dolby et Sony.

Screen4All Forum proposera trois cycles de conférences :

- What's next
- Ultra HDay
- Gear Up Solutions

#### festival international Dimension 3, huitième édition

L'année dernière, parmi la trentaine de films diffusés, Monsieur Hublot, court métrage d'animation 3D relief avait reçu le Grand Prix Dimension3 Festival, et s'était ensuite vu décerner l'Oscar du meilleur Court métrage d'animation.

Des projections à l'issue de l'événement seront organisées dans des cinémas municipaux de la Seine-Saint-Denis.

Screen4All Forum est organisé par le Club HD avec le soutien du Conseil Général de la Seine-Saint-Denis, du CNC, d'Est Ensemble, de Cap Digital et de 7th degree consulting.

Entrée gratuite sur inscription [www.screen4allforum.com](http://www.screen4allforum.com) ■

# ça et là

## Le Cinec à Munich

Par **Vincent Jeannot** AFC

La dixième édition du Cinec (International Trade Fair for Cine Equipment and Technologie) s'est déroulée du dimanche 21 au mardi 23 septembre 2014 à Munich.

► Comme à l'accoutumée le Cinec ouvre ses portes au début de l'Oktoberfest, la fête de la bière à Munich.

Ma visite a été un peu écourtée par la grève d'Air France me forçant à prendre le train faute d'avion, j'ai pu néanmoins me rendre rapidement sur les stands de nos associés présents au Cinec.

L'ambiance de ce salon qui a lieu tous les deux ans, est très conviviale à l'image de la ville de Munich colorée joyeusement par de nombreux Munichois et Munichoises en costumes traditionnels pendant cette fête où la bière coule à flot.

J'ai également eu la chance d'être présent à la remise des Cinec-Awards.

Ce fut un grand moment d'émotion pour Jacques Delacoux et Pierre Michoud quand un Cinec Award fut décerné à Aaton-Digital pour le Cantar X3. Arri en recevra un pour la caméra Amira et un autre pour les objectifs Arri/Zeiss Master Anamorphic. La société Vantage sera également récompensée pour sa série d'objectifs Vantage One ouvrant à T1.

### Membres associés de l'AFC présents au Cinec

- **Aaton-Digital** : Le Cantar X3 (Phot. 1)
- **Arri** : L'Amira, les Master Anamorphiques et l'Alexa 65 (Phot. 2)
- **Cartoni** : Un projecteur LED made in France (Phot. 3)
- **Codex** : Enregistreur interne et workflow pour l'Alexa 65 (Phot. 4)
- **Fujifilm Fujinon** : Zoom ZK12x25 (25-300 mm) (Phot.5)
- **K5600 Lighting** : L'Alpha 200 W Evolution Kit (Phot. 6)
- **Key Lite** : Le Celeb 400 Q, boule chinoise lumière du jour LED 100 W (Phot.7)
- **Lee Filters** : Série LED Conversion Filters (Phot.8)
- **Roscolab** : Rosco-SoftDrop, fond photo pour studio (Phot. 9)
- **Sony** : La caméra PXW-FS7 (Phot. 10)
- **Thales Angénieux** : Optimo anamorphic 30-72 2S et 56-152 2S (Phot. 11)
- **Transvideo** : Le moniteur 5" Starlite HD (Phot. 12)
- **Vantage** : La série Vantage One T1 (Phot. 13). ■



Photos Vincent Jeannot

## ça et là

### Conservatoire des techniques cinématographiques de la Cinémathèque française

#### Histoire des techniques cinématographiques : où en sommes-nous ?

Journée d'études - Vendredi 17 octobre 2014 - 10h-18h, salle Franju



Le Conservatoire des techniques de la Cinémathèque française, dirigé et animé par Laurent Mannoni, reprend en octobre son cycle de conférences mensuelles pour une nouvelle saison. Cette rentrée sera marquée par une journée d'études ayant pour objet de dresser un état des lieux du patrimoine cinématographique dont disposent les musées et les universités.

*Popular science, collection privée*

► Collections, muséographie, historiographie, catalogues en ligne, recherches, projets, universités... Quoi de neuf depuis Jean Vivié et la publication de son *Historique & développement de la technique cinématographique*, inachevé mais magistral, publié en 1946 ?

Où en sommes-nous dans le domaine de l'histoire des techniques, sujet dont l'importance est désormais reconnue par les cinémathèques (notamment en raison du passage au numérique), les musées et les universités ? La Cinémathèque française, qui joue un rôle moteur dans ce domaine, a mis en ligne le catalogue de ses collections d'appareils qui comprennent plus de 5 000 pièces :

[www.cine-mattheque.fr/catalogues/appareils](http://www.cine-mattheque.fr/catalogues/appareils)

Cette journée d'études, rassemblant les meilleurs spécialistes, fera notamment le point sur la situation dans les musées et les universités, et permettra aussi des "études de cas" symboliques du renouveau de la recherche en histoire technique.

*Interventions de Marie-Sophie Corcy (les appareils du Musée des arts et métiers), Corine Faugeron (le musée Gaumont), Maurice Gianati (la caméra Lumière 50 mm), Anne Gourdet-Marès et Stéphanie Salmon (le fonds technique de la fondation Jérôme Seydoux-Pathé), Jean-Baptiste Hennion, Kira Kitsopanidou et Sébastien Layerle (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Xavier Loyant et Marianne Deraze (la collection Cros de la*

*Bibliothèque nationale de France), Priska Morrissey (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Donata Pesenti Campagnoni (Musée du cinéma de Turin), Stéphane Tralongo (Université de Lausanne), Benoît Turquety (Université de Lausanne).*

**Vendredi 17 octobre 2014**

**10h-18h, salle Franju**

**Cinémathèque française**

**51, rue de Bercy - Paris 12<sup>e</sup>** ■

## festivals

### Festival Lumière 2014

La 6<sup>e</sup> édition du Festival Lumière se tiendra à Lyon du lundi 13 au dimanche 19 octobre 2014. Après Quentin Tarantino, c'est Pedro Almodovar qui recevra le sixième Prix Lumière des mains de Bertrand Tavernier et Thierry Frémaux.



► La soirée d'ouverture aura lieu le 13 octobre dans la grande salle de la Halle Tony Garnier à Lyon. Faye Dunaway, invitée d'honneur du Festival, viendra présenter *Bonnie and Clyde* (1967), d'Arthur Penn. Le film sera projeté en copie restaurée.

Au programme également, trois rétrospectives seront consacrées à Frank Capra, à Claude Sautet et à "un certain Bob Robertson" – pseudonyme qu'avait adopté Sergio Leone lorsqu'il s'est lancé dans le

western, avec *Pour une poignée de dollars*. Catherine Frot chantera Bobby Lapointe, des hommages seront rendus à Isabelle Rossellini, Ted Kotcheff et Coluche. Enfin, cette année, une *Nuit Alien* se tiendra dans la Halle Tony Garnier, le samedi 18 octobre à partir de 21h, jusqu'à l'aube... ■

# festivals

## Mostra de Venise : palmarès



► Lors de la soirée de clôture du 71<sup>e</sup> Festival de Venise, qui s'est

déroulée samedi 6 septembre 2014 au Palais du cinéma, au Lido, le jury a décerné le Lion d'or du Meilleur film à *En duva satt på en gren och funderade på tillvaron* (*Un pigeon s'assit sur une branche pour réfléchir à l'existence*), du Suédois Roy Andersson, cophographié par István Borbás et Gergely Pálos. Il est à noter que deux films photographiés par des membres de l'AFC figurent au palmarès.

Voir le palmarès complet sur le site Internet de la Biennale de Venise <http://www.labiennale.org/it/cinema/news/06-09b.html> ■

## 4<sup>e</sup> International Festival of movie and TV camaramen " Golden Eye "

► La 4<sup>e</sup> édition du Festival " Golden Eye ", manifestation dédiée au travail des cadresurs de cinéma et de fiction TV, se tiendra à Tbilisi (Géorgie) du 16 au 18 octobre 2014.

Renseignements complémentaires à l'adresse <http://www.afcinema.com/4e-Festival-international-des-operateurs-cinema-et-TV-Golden-Eye.html> ■

## 16<sup>e</sup> Festival de la Fiction TV

► Le Festival de la fiction TV, qui a eu lieu à La Rochelle du 10 au 14 septembre 2014, a dévoilé son palmarès. Parmi les quarante-trois œuvres en compétition et les quatorze prix en lice décernés par le jury, on compte quatre films photographiés par des membres de l'AFC.

Voir le palmarès complet sur le site Internet du Festival de la Fiction TV <http://www.festival-fictiontv.com/palmares> ■

## Palmarès du 35<sup>e</sup> Festival Manaki Brothers



Milton Manaki - DR

Organisée par l'Association macédonienne du cinéma professionnel, la 35<sup>e</sup> édition du Festival Manaki Brothers – " International Cinematographers' Film Festival " – s'est tenue à Bitola (République de Macédoine) du 13 au 19 septembre 2014. Honoré cette année, le directeur de la photographie et réalisateur britannique Chris Menges <sup>BSC, ASC</sup>, a reçu la Caméra 300 d'or pour l'ensemble de son œuvre.

► Le directeur de la photographie italien Luca Bigazzi s'est quant à lui vu remettre la Caméra d'or 300 spéciale pour sa contribution exceptionnelle au cinéma mondial.

- La Caméra 300 d'or a été décernée au film ukrainien *The Tribe*, de Myroslav Slaboshpyckiy, photographié par Valentyn Vasyanovych
- La Caméra 300 d'argent, au film polonais *Ida*, de Pawel Pawlikowski, cophographié par Ryszard Lenczewski et Lukasz Zal
- La Caméra 300 de bronze, au film britannique *'71*, de Yann Demange, photographié par Anthony Tat Radcliffe
- La Petite Caméra 300 d'or, au court métrage géorgien *Dinola*, de Mariam Khatchvani, photographié par Konstantine-Mindia Esadze.

Consulter le site Internet du Festival Manaki Brothers <http://www.manaki.com.mk/home-en.html> ■

## Festival San Sebastian

Lors de la soirée de clôture du 62<sup>e</sup> Festival de San Sebastián, samedi 27 septembre 2014, le jury, présidé par le producteur espagnol Fernando Bovaira, a dévoilé le palmarès et décerné la Conque d'or du meilleur film à *Magical Girl*, de Carlos Vermut, photographié par Santiago Racaj. Parmi les autres films primés, on compte cinq films photographiés par des membres de l'AFC. Nos confrères Pascal Ridao <sup>AFC</sup> et Philippe Van Leeuw <sup>AFC</sup>, invités par le Festival, représentaient notre association. Ils ne manqueront pas de revenir sur cette manifestation dans la prochaine Lettre.

### ► Au palmarès



Alex Catalán - Photo Gari Garaialde

- Conque d'or du meilleur film : *Magical Girl*, de Carlos Vermut, photographié par Santiago Racaj
- Conque d'argent du meilleur réalisateur : Carlos Vermut pour *Magical Girl*
- Prix spécial du Jury : *Vie sauvage*, de Cédric Kahn, photographié par Yves Cape <sup>AFC, SBC</sup>
- Prix du jury de la meilleure photographie : Alex Catalán <sup>AFC</sup>, pour le film *La isla mínima*, d'Alberto Rodríguez
- Prix TVE - Un autre " look " : *Bande de filles*, de Céline Sciamma, photographié par Crystal Fournier <sup>AFC</sup>

● Mention spéciale TVE - Un autre " look " : *Gett, Le Procès de Viviane Amsalem*, de Ronit et Shlomi Elkabetz, photographié par Jeanne Lapoirie <sup>AFC</sup>

● Prix Sebastiane : *Une nouvelle amie*, de François Ozon, photographié par Pascal Marti <sup>AFC</sup>.

Voir le palmarès complet sur le site Internet du Festival de San Sebastián

<http://www.sansebastianfestival.com/2014/news/1/4903/in> ■

# festivals



## Festival du Film Britannique de Dinard

Le Festival du Film Britannique de Dinard fêtera ses 25 ans du 8 au 12 octobre 2014. Une édition, dont le jury sera présidé par Catherine Deneuve proposera une sélection de six longs métrages en lice pour le Hitchcock d'or et quinze films en avant-première.

► A l'occasion des 100 ans de Technicolor, le Festival propose un moment de cinéphilie rare en projetant un des premiers films britanniques à avoir utilisé ce procédé : *A Matter of Life and Death* de Michael Powell et Emeric Pressburger, photographié par Jack Cardiff.

La projection sera suivie d'une rencontre avec François Ede, directeur de la photo et réalisateur, spécialiste de la couleur au cinéma.

Technicolor, membre associé de l'AFC, est le parrain officiel de la manifestation et le CNC fait partie de ses partenaires institutionnels.

Un hommage à Michael Radford, une carte blanche à Stephen Wooley et plusieurs films en avant-premières compléteront cette cuvée 2014.

Chaque année, en amont du Festival du Film Britannique, la ville de Dinard offre au grand public des séances de cinéma gratuites avec "Dinard fait son cinéma!". *Le Week-End (Week-end à Paris)*, réalisé par Roger Michell et photographié par Nathalie Durand AFC, sera projeté le 5 octobre.

### La compétition à l'adresse

<http://www.festivaldufilm-dinard.com/fr/festival-2014/les-films-en-compétition> ■

## Glorious British Technicolor par François Ede

Une question de vie ou de mort marque une date dans l'histoire du cinéma britannique de l'immédiate après-guerre.

► Michael Powell, au sommet de son art pensait que cinéma britannique était capable de rivaliser avec les Majors d'Hollywood, sans pour autant renoncer à produire des œuvres personnelles. Le flamboyant Alexander Korda avait tracé la voie avec *Les Quatre plumes blanches* en 1939 et la couleur avait largement contribué au succès international du film.

Powell et son directeur de la photographie, Jack Cardiff étaient décidés à utiliser la couleur au service de la dramaturgie du film et « jouer avec le Technicolor comme personne ne l'avait jamais fait jusqu'alors. »<sup>1</sup> Cardiff et Powell allaient définir une esthétique de la couleur assez éloignée des recettes qu'entendait imposer la "color consultant" Natalie Calmus. Le prologue du film s'ouvre sur des images du cosmos suivies d'une scène intensément dramatique où un pilote de la R.A.F, Peter Carter (David Niven) dans le cockpit d'un avion en flammes communique par radio avec la tour de contrôle. La voix calme qui lui répond est celle de June, une jeune américaine du WAC<sup>2</sup> (Kim Hunter) dont il tombe aussitôt amoureux. Il lui

déclare son amour avant de sauter sans parachute dans le Channel. Il échappe à la mort in extremis, mais un traumatisme crânien le plonge dans un délire épisodique où il reçoit la visite d'un émissaire du paradis chargé de le renvoyer ad patres. En 1998, Jack Cardiff me racontait sa première rencontre avec Powell pendant la préparation du film :  
– Michael voulait un film en noir et blanc et en couleurs, pour opposer formellement le monde réel au paradis. J'ai posé la question qui me brûlait les lèvres : « Vous voyez le paradis en couleurs, n'est-ce pas Michael ? »

– Non, me répondit-il, je vois le paradis en noir et blanc, tout simplement parce que tout le monde s'attend à voir le paradis en couleurs ! Powell précise dans son autobiographie que Cardiff lui aurait alors proposé de tourner non pas en noir et blanc, mais en Technicolor monochrome. Powell lui demanda à quoi ça ressemblerait du Technicolor sans couleurs. « Un peu nacré »<sup>3</sup>, lui avait répondu Jack d'un air vague. La vision que donne Powell du paradis est celle d'un monde sans passions,

régi par une organisation quelque peu totalitaire et une bureaucratie tatillonne, photographiée dans une somptueuse grisaille nacrée. C'est pourquoi, l'émissaire du paradis, est enchanté de ses incursions dans le monde des vivants et en humant une rose constate avec regret que « là-haut, on est privé du Technicolor » alors que l'image vire subtilement du noir et blanc à la couleur dans un fondu enchaîné.

L'inventivité visuelle et l'humour sont constamment présents dans un film où Powell et son co-scénariste Emeric Pressburger mêlent les genres, du réalisme au fantastique, dans un hymne à la vie et à l'amour. Heaven can wait !<sup>4</sup> ■



1 - In *Une Vie dans le Cinéma*, Institut Lumière/Acte Sud, 1997.

2 - Women's Army Corp

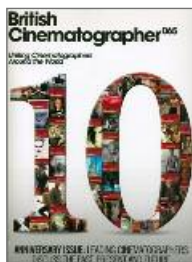
3 - En Anglais "pearly", en référence aux "pearly gates" : les portes [nacrées] du paradis

4 - « Le ciel peut attendre ! »

(Texte à paraître dans le catalogue du Festival du Film Britannique de Dinard, publié avec son aimable autorisation)

# lecture

## Les 10 ans de la revue *British Cinematographers*

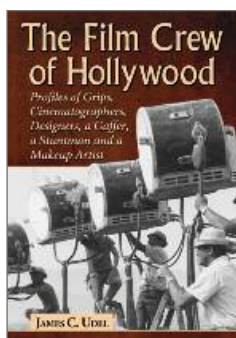


► La revue *British Cinematographers* propose, avec son n° 65 de septembre 2014, une édition spéciale presque exclusivement consacrée à ses dix ans d'existence. A cette occasion, elle publie de nombreux entretiens avec des directeurs de la photographie qui ont marqué le cinéma anglophone durant la dernière décennie.

Outre les entretiens, au sommaire de ce numéro de 10<sup>e</sup> anniversaire, des petites nouvelles de la production britannique, un point sur les récentes innovations techniques, une sorte de " qui fait quoi " sur les tournages passés ou à venir, des articles sur une maison de location de matériel d'éclairage, le point de vue d'un étalonneur sur l'évolution de son travail, etc.

Ainsi, on pourra lire au fil des pages...

- Des propos de Barry Acroyd <sup>BSC</sup>, Richard Crudo <sup>ASC</sup>, Reed Morano <sup>ASC</sup>, Christian Berger <sup>AAC</sup>, Natasha Braier, Jess Hall <sup>BSC</sup>, Mandy Walker <sup>ACS,ASC</sup>, John Mathieson <sup>BSC</sup>, Polly Morgan, Roger Deakins <sup>CBE,BSC,ASC</sup>, Roberto Schaefer <sup>AIC,ASC</sup>, Simon Duggan <sup>ACS,ASC</sup>, Haris Zambarloukos <sup>BSC</sup>, Dion Beebe <sup>ACS,ASC</sup>, Dick Pope <sup>BSC</sup> (au sujet de Mr. Turner, de Mike Leigh)
  - Un regard tourné vers l'avenir, par Adrian Pennington
  - Des portraits de Clive Noakes, étalonneur, Philip Sindall, associé BSC, ACO, GBCT, opérateur de prise de vues, Jeff Cronenweth <sup>ASC</sup>, John de Borman <sup>BSC</sup>, John Schwartzman <sup>ASC</sup>
  - Des nouvelles d'Imago, par Nigel Walters <sup>BSC</sup>, président d'Imago
  - Un hommage aux membres de la BSC et aux principaux membres de leurs équipes disparus lors des dix années passées.
- British Cinematographers Magazine* est édité par Alan Lowne et Stuart Walters ; Ron Prince en est le rédacteur en chef.  
**Consulter le site Internet du British Cinematographers**  
<http://www.britishcinematographer.co.uk> ■



## *The Film Crew of Hollywood* Un livre de James C. Udel

► Pour ceux qui pensent, à juste titre, que l'expérience acquise par les anciens est profitable à la jeune génération, la lecture du livre de James C. Udel, *The Film Crew of Hollywood - Profiles of Grips, Cinematographers, Designers, a Gaffer, a Stuntman and a Make Up Artist*, devrait les

conforter dans l'idée que l'écho de ces expériences est non seulement source d'information mais peut être aussi sujet d'inspiration.

*The Film Crew of Hollywood - Profiles of Grips, Cinematographers, Designers, a Gaffer, a Stuntman and a Make Up Artist* propose une série d'entretiens avec des membres des équipes qui ont travaillé à Hollywood du milieu des années 1940 aux années 1980. Ils y parlent de la pratique de leur métier, à commencer par les directeurs de la photographie William Fraker <sup>ASC</sup>, et Richard Kline <sup>ASC</sup>, suivis du chef décorateur Albert Brenner, du décorateur George Barris, des chefs machinistes Carl Manoogian, Tommy May et Gaylin Schultz, du chef électricien Earl Gilbert, du chef maquilleur Dan Striepeke et du cascadeur Gene LeBell.

*The Film Crew of Hollywood - Profiles of Grips, Cinematographers, Designers, a Gaffer, a Stuntman and a Make Up Artist*  
 247 pages, publié en anglais par McFarland & Company  
 Compte rendu de lecture, en anglais, paru dans le numéro de juillet 2014 d'ICG Magazine

<http://www.udelbrophotography.com/reviews/Book-Review-James-Udels-The-Film-Crew-Of-Hollywood.pdf> ■

## Entretien avec Thierry Arbogast <sup>AFC</sup>, à l'occasion de la sortie aux Etats-Unis de *Lucy*, de Luc Besson

► *Film and Digital Times*, le magazine américain édité par Jon Fauer <sup>ASC</sup>, publie sur son site Internet un entretien avec le directeur de la photographie Thierry Arbogast <sup>AFC</sup>, où il parle de son travail sur *Lucy*, le film de Luc Besson tourné avec deux caméras Sony F65, une série complète d'optiques fixes Cooke S4/i et deux zooms, un Arri/Fujinon Alura 18-80 mm et un Angénieux Optimo 24-290 mm.

Lire l'entretien, en anglais, sur le site de *F&Digital Times*  
<http://www.fdtimes.com/2014/07/24/luc-bessons-lucy-described-by-thierry-arbogast-afc/> ■



Caroline Champetier et Catherine Leterrier  
 Photo Alexandre Isard

L'œil et la griffe  
 du cinéma  
 français  
 Caroline  
 Champetier  
 et Catherine  
 Leterrier

► Début mai 2014, l'hebdomadaire *Paris Match* publiait dans sa rubrique " Culture - Cinéma " un article où le journaliste Alain Spira faisait se rencontrer deux femmes exerçant des métiers du cinéma : Caroline Champetier <sup>AFC</sup>, directrice de la photographie, et Catherine Leterrier <sup>AFFCA</sup>, chef costumière.

Lire l'article sur le site Internet de *Paris Match*  
<http://www.parismatch.com/Culture/Cinema/L-oeil-et-la-griffe-du-cinema-francais-563108> ■



# Lou ! Journal infime

de Julien Neel, photographié par Pierre Milon AFC

Avec Lola Lasseron, Ludivine Sagnier, Kyan Khojandi

Sortie le 8 octobre 2014

Lorsque j'ai rencontré Julien Neel, j'ai tout de suite vu que j'avais à faire à un homme d'image.

## Lou ! Journal infime

Caméra : Arri Alexa XT en RAW

Optiques : série Ultra Prime et

l'Angénieux Optimo 24-290 mm

Matériel caméra : TSF

Matériel lumière : Transpalux

Machinerie : Transpagrip

Laboratoire : Mikros image

Assistants opérateur : Vincents

Buron, Luna Jappain

Chef électro : Christophe Sournac

Chef machino : Patrick Loppis

Etalonnage : Jacky Lefresne

► Auteur de bande dessinée, il se pose quotidiennement des questions de cadre, de composition, de couleur, de contraste etc. Concevoir l'image de son film a été passionnant car nous parlions des mêmes choses avec une précision et une exigence rare.

Nous avons essayé plusieurs caméras car nous voulions un rendu très doux et coloré et finalement entre l'Arri Alexa, la Red Epic et la Sony F65 (très belle en couleurs mais trop chère), j'ai choisi l'Alexa qui m'accompagne depuis pas mal de films maintenant.

Julien ne voulait pas de noir dans l'image. En regardant ses bandes dessinées, j'ai constaté que les noirs étaient remplacés par des couleurs, des dominantes profondes. Nous voulions faire le maximum de chose à la prise de vues et après plusieurs essais, j'ai décidé d'utiliser un Varicon qui nous permettait, en flashant légèrement l'image, de relever un peu les noirs et de les colorer à l'aide d'un panel de gélatines, ce qui donnait pour chaque séquence une touche particulière, sans être un effet marqué. J'ai été amené à travailler des couleurs assez inhabituelles pour moi comme le rose, le mauve, le violet, le orange, qui sont récurrentes dans l'univers de Lou.

Julien avait aussi le désir de tourner avec très peu de profondeur de champ, nous avons donc tourné le film à pleine ouverture en utilisant parfois des objectifs à décentrement pour créer des zones de flou et le plus souvent, de manière plus artisanales, nous collions du scotch sur le parasoleil pour rendre des parties de l'image floues et légèrement diffuses.

Le film a été tourné en studio à Bry-sur-Marne dans les beaux décors de Sylvie Olivé. ■



photogrammes des rushes étalonnés à partir du Rec 709



Photos Emmanuelle Jacobson-Roques

# Bande de filles

de Céline Sciamma, photographié par **Crystal Fournier** AFC

Avec Karidja Touré, Assa Sylla, Lindsay Karamoh

Sortie le 22 octobre 2014



Après sa sortie de La féminis, en 1998, Crystal Fournier AFC fait ses premiers pas comme directrice de la photographie au côté de Delphine Gleizes, qu'elle accompagnera pour tous ses films. Elle travaille également avec Fabienne Godet sur *Sauf le respect que je vous dois*, *Ne me libérez pas, je m'en charge* et *Une place sur la terre*.

En 2006, elle rencontre Céline Sciamma pour *Naissance des pieuvres* et poursuit sa collaboration avec elle sur *Tomboy*. C'est pour le troisième long métrage de Céline Sciamma, *Bande de filles*, qui fait l'ouverture de la 46<sup>e</sup> édition de la Quinzaine des réalisateurs sur la Croisette que nous retrouvons Crystal. (BB)

► **Le parti pris esthétique, dans *Naissance des pieuvres*, était assez radical, notamment au niveau de la couleur, en est-il de même pour *Bande de filles* ?**

**Crystel Fournier :** Nous avons effectivement abordé la couleur pour le premier film de Céline. Pour *Bande de filles*, nous avons poursuivi et approfondi ce désir de couleur. J'ai tenté de différencier visuellement les deux cités où se passent une grande partie du film. La cité principale était très peu éclairée. Nous l'avons équipée en lampes mercure principalement et avons rajouté des bacs fluos visibles à l'image dans les halls et les coursives extérieures.

L'ambiance est une déclinaison de lumières froides avec des contrepoints chauds et de larges zones d'ombre. La seconde cité présentait à l'inverse de nombreux réverbères sodium, elle fonctionne à l'opposé de la première, ambiance chaude avec contrepoints froids.

Pour ce qui des intérieurs dans les appartements des filles, nous avons pas mal travaillé avec la déco. Celui du personnage principal a été construit dans un ancien hôpital, nous étions donc libres de choisir les couleurs des murs, puis de travailler des ambiances lumineuses en fonction de ces couleurs. Je voulais autre chose que des lampes de chevet ou de bureau en tungstène pour celles qui seraient dans le champ. Comme pour les deux cités, il fallait donner une couleur pour les différents appartements.

J'avais envie de tester les lampes actuelles, fluos ou LEDs. Cela m'a donné l'occasion d'aller faire un grand tour au BHV ! Il y a vraiment des lampes très variées, pas mal de fluos, des petits formats, ce qui permettait de les accrocher facilement. Pour les lampes plus classiques, j'ai opté pour des ampoules froides plutôt que du tungstène. La couleur tourne autour du vert, du bleu mais avec aussi des ambiances chaudes. Ce qui m'a poussée à aller assez loin dans les couleurs différentes, à oser les couleurs froides sur les peaux, ce sont les peaux noires des comédiennes. Le rendu est bien plus élégant que sur des peaux blanches ! Une lumière bleue ou verte sur une peau blanche, c'est tout de suite sinistre ! Alors qu'avec ces comédiennes, la couleur froide et saturée n'enlève rien à la chaleur d'un visage. J'ai testé différentes gammes de gélatines aux essais, j'ai notamment trouvé un bleu saturé qui marchait très bien.

**Les quatre comédiennes sont des non professionnelles, cela a-t-il influencé votre manière de filmer ?**

**CF :** Non, pas vraiment. Céline Sciamma avait envie de la spontanéité de l'improvisation dans le jeu des comédiennes lorsqu'elles sont toutes les quatre pour capter ces moments de complicité. J'ai donc suivi leur jeu en étant assez souvent en travelling ou en caméra sur pied avec pano. C'est un film parfois très cadré, très dirigé mais aussi très libre dans ces scènes d'impro. Ces jeunes filles ne connaissent pas les codes de tournage mais elles ont eu très vite les bons réflexes ! Nous avons tourné beaucoup de plans séquence, qui sont parfois découpés au montage. Nous discutons du découpage le matin même, avec un parti pris sur les scènes décidé auparavant par la réalisatrice.

**Filmer les building des cités en Scope n'est surement pas si facile, pourquoi ce choix de format ?**

**CF :** Ces quatre filles sont souvent ensemble, le format allongé se prêtait bien à cette configuration. Effectivement pour la cité, on s'est posé la question de toutes ces verticales à placer dans le cadre. Nous sommes allées sur place avec le viseur de champ, et avec le recul qui était possible, on pouvait avoir les personnages proches de la caméra et les tours en arrière-plans sans qu'elles soient coupées. Nous sommes parties sur du vrai Scope pour des raisons de profondeur de champ et de qualité des flous, mais on s'est posé la question de sa pertinence pour filmer la cité. On aurait basculé sur du 1,85 si le résultat de nos essais dans la cité n'avait pas été concluant.

**As-tu utilisé des projecteurs particuliers sur ce film ?**

**CF :** Oui, l'Arrimax, pour l'appartement construit dans l'ancien hôpital ; au dernier étage, il fallait trouver un moyen de faire un effet soleil, sans avoir de balcon. L'Arrimax a pu être installé en déport en partant du toit. L'installation était facilitée tout en gardant la puissance dont j'avais besoin. J'ai aussi utilisé le Celeb 200, qui est plus puissant qu'un Kino et qui est variable en température de couleur avec un pas de 100.

**Comment s'est passée la postproduction ?**

**CF :** Très bien ! Nous avons eu deux semaines d'éta-lonnage et nous avons même eu le temps de revoir les premières bobines. C'est toujours bien de pouvoir retravailler le début du film car on peut avoir des options de densité et de contraste qui ont évolué au cours de l'éta-lonnage.

Aline Conan, qui avait éta-lonné *Tomboy*, a suivi tous les essais et nous avons posé une base pour l'éta-lonnage. Nous n'avons pas utilisé cette base pour les rushes et pas fait de LUT. Je préférerais rester sur le REC 709 de la caméra pour que le pré-éta-lonnage reste le même pour les images sur le plateau, les rushes et le montage. Nous avons éta-lonné sur un Lustre, la différence entre le REC 709 et l'éta-lonnage a surtout été au niveau des couleurs car nous n'étions plus dans les mêmes espaces colorimétriques et nous avons renforcé le contraste pour obtenir des noirs plus profonds. ■

**Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC**

**Bande de filles**

**Assistant caméra : Aurélien Dubois**

**Chef électricien : Muriel Olivier**

**Chef machiniste : Jérémie Leloup**

**Matériel caméra : Vantage Paris (Arri Alexa 4/3, optiques Hawk)**

**Matériel lumière : Cininter**

**Matériel machinerie : Cinésyl**

**Postproduction : Digimage**

**Etalonneuse : Aline Conan**

# Magic in the Moonlight

de Woody Allen, photographié par Darius Khondji <sup>AFC, ASC</sup>

Avec Colin Firth, Emma Stone, Eileen Atkins

Sortie le 22 octobre 2014

*Magic in the Moonlight* : Heure magique, spiritisme et matelas volants.  
Darius Khondji <sup>AFC, ASC</sup> revient sur son quatrième film avec Woody Allen. (FR)



Emma Stone, Woody Allen et Colin Firth - DR

## Synopsis :

Le prestidigitateur chinois Wei Ling Soo est le plus célèbre magicien de son époque, mais rares sont ceux à savoir qu'il s'agit en réalité du nom de scène de Stanley Crawford (Colin Firth) : cet Anglais arrogant et grognon a une très haute estime de lui-même, mais ne supporte pas les soi-disant médiums qui prétendent prédire l'avenir. Se laissant convaincre par son fidèle ami Howard Burkan, Stanley se rend chez les Catledge qui possèdent une somptueuse propriété sur la Côte d'Azur : il y fait la connaissance de la mère, Grace, du fils, Brice, et de la fille, Caroline. Il se fait passer pour un homme d'affaires, du nom de Stanley Taplinger, dans le but de confondre la jeune et ravissante Sophie Baker (Emma Stone) qui séjourne chez les Catledge avec sa mère.

Dès qu'il rencontre Sophie, Stanley fait bien peu de cas de cette créature aussi frêle qu'insignifiante qu'il pense démasquer en un rien de temps. Autant dire qu'il se moque de la crédulité des Catledge ! Pourtant, à sa grande surprise, Sophie prouve qu'elle a des dons de télépathie et accomplit des exploits surnaturels qui dépassent l'entendement. Sans explication rationnelle, Stanley est mal à l'aise et stupéfait...

Il commence à se demander si les pouvoirs de Sophie ne sont pas réels. Dans cette hypothèse, Stanley comprend qu'alors tout deviendrait possible, et que le monde serait plus heureux, mais que toutes ses certitudes en seraient ébranlées...

Désormais, la magie – dans tous les sens du terme – va contaminer les personnages et bouleverser leur vie. Mais n'avons-nous pas tous, plus ou moins, envie d'y croire ?

► **Même s'il y a toujours du jazz au générale, chaque film de Woody Allen puise dans des registres assez différents... Après un portrait de femme contemporain (Blue Jasmine), Magic in the Moonlight nous plonge cette fois ci dans les années 1920... Quelles étaient ses références ?**

**Darius Khondji :** Woody Allen n'avait pas de demandes particulières. Il voulait simplement un film qui ne soit pas trop sombre, plutôt glamour, où on retrouve l'ambiance légère des années 1920 sur la Côte d'Azur.

En ce qui me concerne, j'ai fait quelques recherches et je me suis inspiré du travail de Jacques-Henri Lartigue, qui a beaucoup photographié la région à cette époque. J'ai fait des essais caméras en 35 mm dans cette direction là, en testant des vieux objectifs anamorphiques que j'aime beaucoup et en me dirigeant vers des couleurs pastels dans le style " autochrome ". Je lui ai ensuite montré ces essais qu'il a validés, à partir de là il m'a fait confiance, me laissant complètement libre de mes choix sur le plateau.

**Quels objectifs avez-vous choisis ?**

**DK :** La série C Panavision. Avec Julien Andreotti, mon pointeur on a fait pas mal de tests pour constituer un pack de tournage à partir d'objectifs présents en France chez Alga et d'autres venus de Londres. Ces optiques sont très particulières, outre leur douceur, j'ai opté souvent pour une image en contre-jour, avec des " flares ", en jouant souvent avec leur signature visuelle.

**Comme par exemple le long plan de grue qui précède l'arrivée de Colin Firth dans la propriété des Cartledge avec le soleil en arrière-plan ?**

**DK :** Woody Allen a toujours bien aimé les plans longs. J'ai revu récemment ces premiers films comme *Annie Hall*, ou *Manhattan* et c'est très peu découpé ! Ce plan est en fait un mouvement Steadicam sur un plan incliné effectué par le cadreur Jorg Widmer. Pour la petite histoire, la prise montée dans le film est un " retake ". En effet, il nous arrive souvent sur un film avec lui de retourner 3 ou 4 jours de ce qu'on a déjà fait. Souvent pour le jeu, mais ça peut être aussi pour un détail, un accessoire... Comme il avait apprécié la lumière et ce soleil couchant dans le cadre avec lequel on avait composé à l'origine, on a refait exactement la même chose quelques jours plus tard, avec le même placement de l'ombrelle de la comédienne.

Mais il y a aussi d'autres séquences dans le film qui exploite des " flares ", comme celle au bord de l'eau dans la petite crique du Cap

d'Antibes, la séquence spiritisme où j'ai utilisé la bougie à la place du soleil... Finalement, c'est ce que Woody Allen voulait pour ce film : donner un niveau de stylisation à l'image, tout en conservant la lumière du Sud de la France qui sort presque naturellement à l'écran.

**Quand avez-vous tourné le film, et sur combien de jours ?**

**DK :** Le film a été tourné entre juillet et août 2013, en six semaines et demi en s'adaptant aux contraintes des décors et des comédiens. Outre le fait de ne pas tourner dans l'ordre chronologique, le mélange d'un lieu à un autre à l'intérieur d'une même séquence (la maison des Cartledge est un mélange d'intérieurs et d'extérieurs situés au cap d'Antibes et à Mouans Sartoux) et les " retakes " dans des conditions de lumière parfois changeantes ont été compliqués. De toute façon, tourner un film majoritairement en extérieur jour en plein soleil l'été avec autant de séquences dialoguées, c'est un défi pour le chef opérateur !

**Il y a quand même un côté un peu hollywoodien qu'on ne rencontre pas dans les films de Woody Allen. Je pense à ces mouvements de caméra, ou ces quelques plans de grue comme à la sortie d'hôpital avec la voiture...**

**DK :** C'est vrai que j'utilise rarement des grues sur les films avec lui. Outre la séquence de l'extérieur hôpital on a un plan assez classique devant l'escalier avec la voiture, on a aussi utilisé une grue montée sur véhicule sur la route dans l'Esterel. Pour ça, on a regardé les plans qu'avait faits Hitchcock dans *La Main au collet*, en retrouvant le même décor utilisé à l'époque.

Sur toute cette séquence, et notamment la suite avec l'orage et la nuit dans l'observatoire, il y a un côté un peu " studio " ou kitsch dans l'image, que voulait conserver Woody. Comme les éclairs en postprod qui sont assez exagérés, ou la découverte du ciel nocturne et de la Lune qui fait très ... romantique.

**Cette scène de l'observatoire est un peu le centre du film. C'est la seule scène avec des tons plus froids et surtout où on ressent cette lumière lunaire qui donne son titre au film ! Parlez-moi un peu de l'installation lumière sur ce décor...**

**DK :** On a placé un très gros ballon lumineux qui couvrait presque tout le dôme de l'observatoire, assez haut. Une lumière unique en douche, qui agit en key light dans le plan large. Ensuite je me suis contenté, comme souvent sur le film, de ré-équilibrer les visages avec des projecteurs Octa Plus. Des

**Magic in the Moonlight**  
Réalisation, script : Woody Allen  
Production : Letty Aronson, Stephen Tenenbaum, Helen Robin, Raphael Benoliel  
Image : Darius Khondji AFC, ASC  
Décors : Anne Seibel  
Costumes : Sonia Grande  
Cadreur/Steadicam : Jorg Widmer  
Premier assistant opérateur : Julien Andreotti  
Chef électricien : Thierry Baucheron  
Chef machiniste : Cyril Kuhnholz  
Caméra : Panavision Alga (Arri Arricam ST & LT, série Scope Panavision C)  
Pellicule Kodak  
Laboratoire argentique : Arane  
Finalisation : Boxmotion et Deluxe New York,  
Etalonnage : Pascal Dangin chez Box

## Magic in the Moonlight

projecteurs qui viennent de la photo, fabriqué par Chimera et qui ont la particularité d'avoir une diffusion en tissu extrêmement épais. Ça donne une lumière très organique, qu'on peut très facilement utiliser dans des ambiances sombres. Tout en étant léger et plus rapide d'installation que des boules chinoises grâce à leur contrôle du contraste.

### Et le bal, c'est une grosse installation également...

**DK :** Ce bal a été tournée en extérieur nuit sur la façade la plus luxueuse de la villa Eden Roc au cap d'Antibes. On avait vraiment envie d'un côté *Gatsby le magnifique* pour cette séquence.

Le plan large est éclairé par un gigantesque ballon placé au-dessus du toit de la maison en contre-jour, renforcé par une série de projecteurs Par dirigés sur la piste de danse et les escaliers depuis la corniche.

### Vous n'éclairez pas avec des LEDs ?

**DK :** Des panneaux, oui ça m'arrive notamment avec un chef électro américain qui les utilise beaucoup. Mais je trouve que le rendu est trop cosmétique... un peu trop parfait, comme les Kino. Il faut les retravailler, les diffuser pour que ça devienne intéressant à l'image.

### La séquence de fin, autour des balançoires et le jardin est un autre défi... arriver à conserver cette sensation de fin de journée sur une séquence manifestement tournée sur plusieurs jours. Comment vous y êtes-vous pris ?

**DK :** Cette séquence résume bien ce que je disais sur les difficultés de tourner de longues séquences de dialogue en extérieur jour et assurer la continuité... Elle a également été tournée en plusieurs fois, avec "retakes" en exploitant l'intégralité de la journée. Pour cela j'ai utilisé toute une gamme de ballons "matelas volants" d'Airstar qui me permettaient de couvrir littéralement toute une zone du jardin et de nous protéger du soleil direct pour les gros plans. Ensuite il fallait jongler avec le plan de travail et quelques grosses sources placées parfois en arrière-plan pour exploiter la lumière naturelle parfois jusqu'au crépuscule. C'est le cas du dernier plan de Emma Stone qui s'en va, tourné avec les derniers rayons de soleil qui je trouve va bien avec cette fin douce amère.

### Un mot sur la postproduction ?

**DK :** Le développement négatif et le traitement des rushes ont été assurés par le laboratoire Arane Gulliver, avec à sa tête Jean René Faillot que je remercie sincèrement pour le suivi et la qualité du travail.

Ensuite, la postproduction s'est faite à New York, entre le laboratoire Deluxe et Box chez qui mon étalonneur, Pascal Dangin, a mis la dernière touche à l'image. Pour le moment, je continue à travailler en film, comme cet été à Rhode Island avec Woody Allen pour son nouveau film qu'on vient de tourner ensemble. C'est une manière de faire qui fonctionne encore très bien, et qui ne coûte pas forcément beaucoup plus cher tant qu'on ne passe pas des kilomètres de pellicule. Pourquoi l'abandonner ? ■

Propos recueillis pour l'AFC par François Reumont

# technique

## L'AOA présente des essais comparatifs de filtres diffuseurs

L'AOA (Assistants opérateurs associés) publie sur son site Internet un article consacré à des essais comparatifs de filtres diffuseurs. Afin de déceler les différences parfois "subtiles" des effets qu'ils produisent sur nos images, Juan Aguirre et Alfredo Altamirano ont passé en revue quatorze séries de filtres proposées par les marques Pancro, Schneider et Tiffen.

Dans cet article, l'AOA émet l'idée que ces essais pourraient servir de base de données aux directeurs de la photographie qui n'ont pas toujours le temps d'essayer tous les filtres pendant la préparation d'un film, leur permettant ainsi d'avoir un premier aperçu du rendu de chaque série.



Dispositif de prise de vues  
Source AOA



Image sans filtre  
Source AOA

### Y sont détaillés :

- les conditions de tournage,
- la liste des séries essayées,
- l'éclairage du personnage filmé et de l'exposition,
- le cadre et la charte de résolution optique,
- la postproduction.

L'article se termine par des vidéos et des photos HQ de ces essais.

Signalons enfin que nos membres associés Emit et TSF Caméra ont aimablement participé à ces essais.

Consultez l'article sur le site Internet de l'AOA

<http://www.aoassocies.com/essai-comparatif-de-filtres-diffuseurs-tiffen-schneider-et-pancro/> ■

# On a marché sur Bangkok

d'Olivier Baroux, photographié par Régis Blondeau <sup>AFC</sup>  
 Avec Kad Merad, Alice Taglioni, Peter Coyote  
 Sortie le 22 octobre 2014

Deuxième collaboration avec Olivier Baroux qui m'a fait l'immense plaisir de m'embarquer avec lui en Thaïlande pour son nouveau film.

► Une comédie d'aventure dans le respect du genre, enquête, rencontre insolite, poursuite, road movie, combat, cascade à pied, à moto, en voiture et en radeau, émotion et révélation lunaire à la fin.

Bref de quoi ramener pas mal d'images... Un périple qui nous conduira de Bangkok jusqu'aux rives de la rivière Kwaï, en passant, entre autres, par la très spectaculaire "Grotte de Bouddha" à Phraya Nakhon.

Un petit mot sur le tournage. Je suis parti en Thaïlande seulement avec mon 1<sup>er</sup> assistant habituel et ami, Chris Abomnes, dans l'idée de lui confier, comme je l'ai fait très souvent, le cadre de la deuxième caméra. Notre complicité aidant, nous avons ainsi gagné beaucoup de temps pour les "grosses" séquences.

Le reste de l'équipe était thaïlandaise et m'a fortement impressionné, rompue à de nombreux tournages de grosses machines ricaines, ils ont été d'une redoutable efficacité. Sans compter leur disponibilité et gentillesse. Vraiment une super équipe réunie par Taprod, la production locale de Serge Thimbre. Une mention spéciale pour Viroit Sittiwech le gaffeur local avec qui je me suis très bien entendu et "Lek" le chef décorateur, qui fut un excellent collaborateur.

Des images valant mieux qu'un long discours, je vous livre quelques "snapshots" issus des premiers rushes avant étalonnage définitif et en basse résolution, mais cela donne malgré tout, je crois, un aperçu assez parlant de mon travail sur ce film. ■



1



2



3



4



5



6



7



8

1 - Kad et Alice, Village Jintana (J'ai beaucoup réutilisé ces ombrières – que l'on voit en haut à l'arrière-plan – sorte de tulle plastifié noir qu'on trouve partout là-bas. Très efficaces pour "casser" un peu les attaques de soleil, et naturellement intégrées au décor)

2 - Chawanrutt Janjitranon, très jeune actrice thaïlandaise qui joue le rôle de Jintana et impose une incroyable présence et une photogénie imparable.

Malgré un joli rendu des peaux, à la fois rond et précis, j'ai noté ce petit défaut de bocket des Cooke S4. On peut le distinguer clairement sur ce plan avec parfois ces formes hexagonales sur les flous arrière et un rendu un peu trop géométrique des points chauds dans les hautes lumières.

PS : Défaut compensé sur la série S5 avec un rajout de lamelles au diaph qui améliore le rendu du bocket.

3 - Procession de Moines dans la fameuse "Grotte de Bouddha" (18 mm sur Steadicam)

4 - Temple bouddhiste dans une autre grotte avec un puits de lumière et un rayon providentiel. De ceux qui tombe à pic pour le peu qu'on ait une machine à fumée...

5 - Kad jouant les chefs électros pour moi en rééclairant habilement ses partenaires, qu'il en soit encore remercié. L'Alexa poussée à 1200 ISO assez bluffante en basse lumière. L'éclairage vient principalement de la torche et renforcée d'une boule chinoise sur perche pour rajouter un peu de "fill".

6 - QG CIA. Nuit. Peter Coyote et Sebastian Marx dubitatifs dans leur tour surplombant Bangkok.

7 - Mission Apollo. Sol lunaire refait en sable noir (Bangkok Studio) l'image sera ensuite retravaillée en noir et blanc par Mikros image pour mieux s'intégrer à des stockshots.

8 - Village de pêcheur. Nuit. J'ai essayé de mélanger pas mal les sources de lumière (néon, ampoule, torche...) et ainsi mixer les températures de couleurs. Comme dans la "vraie" vie thaïlandaise et me rapprocher de l'ambiance particulière de ces endroits aux éclairages hétéroclites.

## On a marché sur Bangkok

Le matériel technique a été loué sur place à Bangkok chez Gearhead. J'ai juste rapatrié des filtres Hollywood Black Magic de chez TSF. (Rien à signaler, malgré la canicule parfois ou l'humidité, les caméras ont toujours tourné sans souci majeur)

1<sup>er</sup> assistant caméra : Chris Abomnes

Caméra Arri Alexa plus, Arriraw. Objectifs série Cooke S4, zooms Angénieux Optimo : 24-290 mm et 15-40 mm. Format 1:85

Pour les trois jours en France :

Fournisseur TSF. Caméra Arri Alexa XT (mêmes optiques)

Images Apollo : Mikros image

# Vie sauvage

de Cédric Kahn, photographié par Yves Cape AFC, SBC  
Avec Mathieu Kassovitz, Céline Sallette, David Gastou  
Sortie le 29 octobre 2014

*Vie Sauvage* s'est tourné en neuf semaines, entre l'été 2013 et l'hiver 2014, essentiellement entre Carcassonne et les Cévennes. Le film a été entièrement tourné à deux caméras, à l'épaule et en lumière naturelle.



Photo Carole Bethuel

► Cédric voulait pour la première fois tourner en numérique, principalement pour avoir une totale liberté de tournage, en termes de métrage, avec nos acteurs. Nous avons organisé des essais comparatifs dans les Cévennes avec une sélection des outils du moment adaptés à notre projet : une Aaton 35 mm en Kodak, Une Red Epic, une Sony F55 en 4K et un Canon C300 (ces essais sont visibles chez TSF). Après travail à l'étalonnage et vision du DCP, notre choix s'est très vite porté sur la Sony F55. Entre autres pour son "look" très intéressant en 4K, la qualité de son rendu des couleurs chair, la facilité avec laquelle les images s'étalonnent naturellement et aussi pour son poids et son encombrement.

Le film raconte l'histoire de Paco (Mathieu Kassovitz), et Nora (Céline Sallette), qui mènent une vie semi-nomade avec leurs trois enfants. Après une crise au sein du couple,

Paco s'enfuit avec deux des enfants, pour ne pas avoir à les rendre à leur mère qui en a la garde, les entraînant dans une vie de clandestinité qui durera onze ans. Le film est inspiré de l'histoire vécue des deux frères Okwari et Shahi Yena Fortin et de leur père, Xavier Fortin, qui les avait enlevés en 1997 alors qu'ils étaient âgés de six et sept ans. Comme le dit Cédric Khan : « Les choses démarrent d'une façon assez classique, avec un cas tranché par la justice qui est assez banal, ce qui est moins classique c'est la décision d'un père qui n'accepte pas cette décision de justice, qui s'estime lésé et qui agit. »

Je présente *Vie sauvage* aux projections de l'AFC le 13 octobre, nous aurons tout le loisir de parler du film et de ma collaboration avec Cedric Khan sur ce très beau projet. Le film vient de recevoir le Prix spécial du Jury au festival du film de San Sébastian 2014. ■

## Coup de gueule d'Yves Cape

► Sony étant membre associé de l'AFC, je me permets de leur dire ici qu'il est nécessaire que les opérateurs soient consultés pour concevoir l'ergonomie et la technologie des caméras. Que sont devenus les rencontres, les dîners, les essais, les visites, initiés par certains fabricants ? Ces moments permettaient des échanges, entre eux et nous. Les fabricants de pellicule sont remplacés par des fabricants de caméras, puisque le "look" maintenant se trouve dans le signal qu'elle enregistre.

La F55 n'est pas une caméra "détournée", comme parfois nous réutilisons certains outils, c'est une caméra conçue pour faire des longs métrages et elle n'est, très clairement, pas adaptée à ça !

La visée numérique est de mauvaise qualité, avec un mauvais rendu des couleurs, pas de réserve, une mauvaise connectique et beaucoup de stroboscopie. Le support de visée est trop fragile et pas pratique. La conception de l'addition des différents éléments nécessaires, type batterie "on board", émetteur HF, n'a pas été pensée.

L'équilibrage est difficile, la forme de la caméra n'épouse pas assez l'épaule. Le menu caméra n'est pas pratique et une mise en évidence de certaines fonctions essentielles est nécessaire. Il manque des connectiques d'alimentation pour les accessoires et quelques outils/connectiques "broadcast" pourraient être supprimés pour une utilisation cinéma uniquement. Il existe un jeu entre la caméra et la semelle. Et nous avons même découvert un trou de lumière vers le capteur que nous avons bouché ! Evidemment, nous avons pris l'habitude de nous adapter à des caméras soi-disant conçues pour le long métrage et d'une ergonomie désastreuse. Mais notre corps et notre esprit souffrent. Trop souvent, pour résoudre certains problèmes nous sommes renvoyés sur les FAQ et il nous est difficile de trouver des interlocuteurs chez les fabricants.

Devenus en peu de temps incontournables, il est grand temps que ces nouveaux venus sur le marché des caméras de long métrage nous consultent pour que nous puissions les aider à améliorer leurs outils. Ces échanges ne pourraient qu'être bénéfiques pour eux et pour nous. ■

### *Vie sauvage*

Directeur de la photographie : Yves Cape

Cadreur : Yves Cape, Cédric Khan, Emmanuel Vanwambeke

1<sup>ers</sup> assistants caméra : Sylvain Zambelli et Arnaud Gaudelle

Machinistes : Emmanuel Vanwambeke et Thomas Blanc

Électricien : Sébastien Courtain

Data manager et suivis des rushes : Mathieu Cassan

Étalonneur : Richard Deusy

Étalonneur des rushes : Manu Leridant chez Eclair

Loueur matériel : TSF

Caméras : Sony F55 en 4K RAW

Objectifs : Cooke S4 et zooms Angénieux Optimo

Laboratoire : Eclair Group

***Vie Sauvage* est présenté, en avant-première, sur invitation, le lundi 13 octobre 2014, à 20 h, au Cercle Rouge chez TSF**



# Estherka

de David Quesemond AFC, photographié par lui-même

Avec Esther Gorintin

Le dimanche à 11h au cinéma Le Balzac, en présence du réalisateur

Bouleversante, hilarante, exaspérante, Esther Gorintin devient actrice à 85 ans, après avoir traversé le douloureux XX<sup>e</sup> siècle, de sa Pologne natale à la rue de Rivoli. Mi-Croisette, mi-Brioche dorée avec un soupçon de Ted Lapidus et une certaine addiction au sac plastique, *Estherka* est la formidable héroïne de cette comédie documentaire, portrait d'une femme au soir de sa vie et d'une actrice à l'aube de sa carrière.

► J'étais assistant opérateur quand sont apparues les premières caméras DV. En 1998, je décidais de m'en acheter une avec l'idée de faire le portrait de quelques amis de mes grands-parents qui, comme eux, avaient traversé le XX<sup>e</sup> siècle entre l'Europe centrale et la France, entre le yiddish et le français.

Ces personnages me fascinaient par leur vitalité incroyable, et je voulais d'abord garder une trace de cette génération qui allait disparaître.

Parmi eux, Esther Gorintin a été contactée pour jouer dans le film *Voyages* d'Emmanuel Finkiel qui recherchait des acteurs non professionnels. Esther m'a alors demandé conseil, puisque j'étais son lien le plus proche avec le monde du cinéma qu'elle ne connaissait pas. Lorsqu'elle a été choisie pour jouer dans la partie en Israël, la production m'a demandé de l'accompagner : je me suis retrouvé à jouer le rôle de coach pour cette femme de 85 ans qui n'avait jamais vu un tournage, jamais appris un texte. Je l'ai vue se consacrer totalement à ce travail, et devenir en quelques jours une épatante comédienne, tout en gardant son apparente naïveté.

*Voyages* a été très remarqué, Esther aussi, elle a continué à jouer dans des films, j'ai continué à la filmer comme j'ai continué à l'aider dans son histoire de cinéma.

L'histoire du film s'est donc écrite avec la vie qui avançait. Je suis devenu directeur photo, ma compagne est devenue chef monteuse. Nous avons commencé à monter, à la maison, je savais qu'il y avait matière à un vrai film mais n'ai pas pu le terminer du vivant d'Esther. Nous l'avons donc terminé il y a deux ans, au rythme d'un film autoproduit sur quatorze ans.

Le filmage est plutôt brut, j'ai filmé seul, sans lumière et sans pied parce qu'entre deux plans je donnais souvent le bras à Esther.

Au delà de l'incroyable carrière de cette "jeune comédienne" qui débuta à 85 ans, c'est l'histoire de toute une vie qui m'intéressait, raison pour laquelle j'avais commencé à filmer Esther avant qu'elle ne fasse du cinéma. Son parcours à travers le siècle, sa mémoire, son rapport assez unique au monde qui l'entoure et sa relation si particulière avec son fils Armand.

Ensuite j'ai désiré montrer la gloire et les paillettes de son nouveau statut de comédienne chouchoutée des médias, mais aussi ses périodes d'attente, ses déceptions, tous ces moments plus durs de la vie d'une actrice.

J'ai voulu aussi raconter la vieillesse en marche, le temps qui passe, mais en sortant des lignes du portrait flatteur que l'on se croit obligé de faire d'une "personne âgée forcément adorable" : montrer aussi ses contradictions, ses angoisses, sa mauvaise foi et les rapports de force que cela induisait avec les autres, y compris moi-même.

**Le film sort au cinéma Le Balzac, les dimanches à 11h " en présence du réalisateur " à partir du 21 septembre. ■**

Montage : Saskia Berthod

Montage son et mixage : Sébastien Savine

Étalonnage : Christine Szymkowiak



## Mommy

de **Xavier Dolan**, photographié par **André Turpin**  
Avec **Anne Dorval**, **Suzanne Clément**, **Antoine-Olivier Pilon**  
Sortie le 8 octobre 2014

André Turpin est un directeur de la photo, réalisateur et scénariste québécois. En 1995, il réalise son premier film, *Zigrail*, puis *Cosmos*, un an plus tard. Il reçoit en 2002 le prix Jutra et le prix Génie de la meilleure réalisation, du meilleur scénario et de la meilleure photographie pour son troisième long métrage, *Un crabe dans la tête*.

Sa carrière de directeur de la photo s'appuie sur une fidèle collaboration avec Denis Villeneuve pour *Un 32 août sur terre*, *Maëlstrom* (prix Jutra de la meilleure photographie) et *Incendies* (prix Génie et prix Jutra de la meilleure photographie). Il a également travaillé avec Philippe Fallardeau pour *C'est pas moi, je le jure !* et *Congorama*.

Sa collaboration avec Xavier Dolan a commencé par *Tom à la ferme* et c'est pour le cinquième long métrage de ce jeune réalisateur québécois, *Mommy*, en Sélection officielle sur la Croisette, que nous avons interrogé André Turpin. (BB)



André Turpin et Xavier Dolan - DR



Anne Dorval - DR

### Mommy

Assistant caméra : Guillaume Parisien

Chef électricien : Denis Lamothe

Chefs machinistes : Jean-Francois Burt (bloc 1)

Robert Auclair (bloc 2)

Loueur caméra : Les équipements Michel Trudel, caméra Arricam

3 perf, optiques Zeiss Master Prime

Pellicule : Kodak 5203 - 50D, 5207 - 250D et 5219 - 500T

Matériel lumière : Ciné-Pool

Matériel machinerie : Valex

Laboratoire et postproduction : Vision Globale

Etalonneur : Jérôme Cloutier

### Les entretiens de l'AFC au Festival de Cannes : *Bande de filles* et *Mommy*

Nous vous proposons de lire ou relire ces deux entretiens accordés par leurs directeurs de la photographie à l'occasion de la sélection du film au Festival de Cannes 2014.

Ces entretiens n'auraient pu être publiés sans l'aimable soutien du CNC et des membres associés de l'AFC que sont Arri, Binocle, Eclair Group, Lee Filters, Nikon, Panavision Alga, Technicolor, Thales Angénieux et TSF Groupe, ni sans la complicité d'Oniris Productions.

Les directeurs de la photographie de l'AFC adressent à chacun leurs plus vifs remerciements.

<http://www.afcinema.com/Les-entretiens-de-l-AFC-au-Festival-de-Cannes-2014.html>

► **Ce deuxième film avec Xavier Dolan a-t-il été l'occasion d'une continuité dans la conception de l'image ?**

**André Turpin :** Non, pas du tout ! Mommy est complètement différent, comme proposition de film et comme condition de tournage. C'est vraiment l'opposé ! Tom à la ferme est une parenthèse dans l'œuvre de Xavier. Mommy est beaucoup plus vivant au niveau de la forme et de la lumière. L'histoire est tragique mais Xavier ne voulait pas qu'on soit misérabiliste. Il souhaitait que les personnages soient perçus comme des héros, même s'ils sont paumés, qu'ils soient extrêmement colorés et que la forme renforce leurs personnalités car ils s'adorent et se haïssent tout au long du film !

**Vous avez donc conçu une lumière contrastée ?**

**AT :** Oui, c'est assez contraste, assez saturé et très coloré. Il y avait longtemps que je n'avais fait une lumière aussi colorée ! On a expérimenté beaucoup de couleurs avec des lumières très chaudes, des lumières d'ambiance mauves, roses, des mélanges auxquels je n'étais pas du tout habitué. Aux essais, j'ai fait mon "key light" avec un projecteur à 3 200 K que j'ai réchauffé avec un ½ de CTO ou de CTS, et ma "fill light" avec du rose. Quand j'enlevais mon ambiance rose et laissais le réflecteur blanc, soudainement je sentais tout le reflet blanc dans le visage qui n'est normalement pas perceptible. C'est la comparaison entre les deux images qui m'a permis de voir que la version "blanche" était vraiment blanche dans les reflets et les zones d'ombre. Le rose, qui n'était pas perceptible, venait donner de la profondeur à ces zones d'ombres et de reflets. On obtient ça naturellement en fin de journée avec le bleuté du ciel et l'orange du soleil rasant, mais pourquoi pas le faire ailleurs, avec d'autres couleurs !

**Avez-vous évoqué avec Xavier Dolan des références pour l'univers visuel de Mommy ?**

**AT :** Les références pour ce film viennent beaucoup de la mode et surtout de photos. Pour les films, c'étaient essentiellement des films de Scorsese ou d'autres films très vivants et insolites des années 1990. Pour les directions de lumière et les contrastes, j'avais souvent des références précises de photos de mode.

**Vous avez filmé en 35 mm et dans un format vraiment spécial ! Pouvez-vous nous expliquer ces choix ?**

**AT :** Oui, le format est très particulier et je pense que c'est une première dans l'histoire du cinéma ! Nous avons tourné au format carré 1:1, comme une pochette de CD. C'est le format idéal du portrait. Nous avons tourné un clip du groupe Indochine, College Boy, qui a d'ailleurs été censuré en France, et j'avais proposé le 1 sur 1 à Xavier. Et là, il est tombé en amour avec ce format ! Pour quelques plans, le film s'ouvre sur du 1,85:1 et soudain, ça devient fabuleux de découvrir cette grande image. Mais ça ne se produit que deux fois, notamment pour une scène de libération. Lorsque le drame se réinstalle, on retrouve le format carré. C'est un format très contraignant, très difficile à cadrer car lorsque les personnages se déplacent en plan poitrine, il faut être prêt à recadrer à tout moment, l'acteur n'a pas beaucoup de place ! Ces cadres font vraiment référence au portrait en photo. J'ai hâte de voir ce 1:1 projeté sur l'immense écran à Cannes avec les bandes noires sur les côtés ! Quant au 35 mm, je l'ai choisi pour la possibilité de faire des images extrêmes, dans les hautes lumières et dans la colorimétrie. Techniquement, on peut dire qu'il y a une meilleure image en numérique, avec plus de latitude, mais le résultat est plus désagréable dans la surexposition.

**Ces plans très en mouvement ont imposé une installation lumière particulière ?**

**AT :** Xavier aime une caméra très vivante et nous avions un Steadicam tous les jours. Oui, il m'a fallu installer des projecteurs au plafond ou choisir d'éclairer par les fenêtres le plus possible et le moins possible à l'intérieur... Ce qui est toujours un peu frustrant, c'est que le plan tourné au Steadicam passe du plan large au plan serré sans couper la caméra. Quand on arrive au plan rapproché, il y a toujours un regret de ne pas avoir pu contrôler vraiment l'image. On se débrouille avec un électro qui se déplace avec un projecteur ou un machiniste qui est caché et qui doit vite sortir le réflecteur ! Avec cette contrainte d'éclairer surtout grâce à des entrées de lumière par les fenêtres, j'ai beaucoup utilisé des Jo-Leko (Joker Bug avec un système de ciseaux). Je ne travaille jamais avec des lumières directes en intérieur. Pour une lumière réfléchie, plutôt que de mettre des drapeaux pour contrôler la quantité de lumière, ce système sur le Joker permet la même chose mais de manière beaucoup plus précise et rapide. Et ça sauve beaucoup d'espace !

**Quelle pellicule et quelles optiques avez-vous choisies ?**

**AT :** Je tourne avec la Kodak depuis longtemps, en fait depuis l'arrivée de la 5219. Avant je tournais en Fuji. J'ai commencé avec la 5219 pour le film de Denis Villeneuve, Incendies. Cette pellicule est vraiment le sommet de la technologie Kodak et c'est vraiment triste que le support film disparaisse. J'ai vraiment vu la progression des pellicules et son aboutissement technologique et artistique mais on ne pourra pas en profiter encore bien longtemps... J'ai choisi des Master Prime Zeiss, très piqués et que je diffusais quelquefois avec des Low Contrast 1/2 ou 1.

**Quels ont été les avantages de tourner ce film en deux parties ?**

**AT :** La première partie se passe en automne, l'autre en hiver. Xavier monte ses films, il a donc monté entre les deux tournages et a eu ainsi une meilleure idée du film ; il a même réécrit la deuxième partie. Cette pause fut intéressante aussi pour moi. La vision des rushes nous apprend beaucoup sur l'image mais quand on voit le montage, on se rend vraiment compte de la lumière et des plans peu utilisés. Pour le deuxième tournage, on sait ce qui est superflu, on améliore la lumière, toute l'équipe se connaît, les personnages ont trouvé leur place, on peut ajuster des scènes. Nous étions frustrés, le cadreur et moi, de faire des plans toujours serrés mais Xavier ne s'est pas trompé car c'est vraiment un film de personnages, de portraits. Quand on a vu que ça fonctionnait au montage, on était plus relax dans le deuxième bloc de tournage. On devrait toujours tourner comme ça !

**Pour votre prochain film comme réalisateur, avez-vous opté pour la pellicule ?**

**AT :** Et bien non ! Et ce malgré tous les avantages que je viens d'énoncer pour la pellicule ! Ceci pour deux raisons. Une première, qui en est une bonne : je vais avoir beaucoup d'écrans à l'image et en film, le rendu n'est jamais complètement réussi, surtout dans le contrôle des couleurs, du contraste. La deuxième raison, qui en est une mauvaise : il y a quelque chose qui me frustrait comme réalisateur, c'est de ne pas avoir accès à une image de qualité sur le plateau. Quand je cadre moi-même, je vois l'image dans le viseur, c'est parfait. Comme je ne vais ni éclairer ni cadrer mon film, j'aurai besoin de cette image de qualité, pour voir la lumière, le jeu des comédiens. Je sais que j'aurai cette bonne image avec l'Alexa. J'aime beaucoup cette caméra, avec laquelle je tourne toutes les publicités que j'éclaire. Nous sommes dans une phase de transition mais j'ai vraiment confiance dans l'avenir du numérique. Et puis je commence à me détacher du grain film, alors que je suis né avec ! ■

**Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC**

# Phedon Papamichael <sup>ASC, GSC</sup>

Par Madelyn Most

Nous publions un entretien rédigé par Madelyn Most dans lequel le directeur de la photographie Phedon Papamichael <sup>ASC, GSC</sup>, parle de son travail sur les films *Nebraska*, d'Alexander Payne, et *Monuments Men*, de George Clooney.



Phedon Papamichael - DR

Après Cannes en mai et Camerimage en novembre, *Nebraska*, réalisé par Alexander Payne et photographié par Phedon Papamichael <sup>ASC, GSC</sup>, a été nommé pour les ASCA (American Society of Cinematographers Awards) en février. Une grande partie du public se réjouissait de la rumeur selon laquelle *Nebraska* avait des chances de voler la victoire à *Gravity*. Après tout, les directeurs de la photo allaient voter pour ce qu'ils jugeaient être la meilleure image et la meilleure photo de l'année, et non pour les effets spéciaux. Son image noir et blanc, si riche, d'une beauté brute et simple, est unique dans le cinéma d'aujourd'hui ; elle se démarque avec insolence du style tape-à-l'œil, artificiel et publicitaire que l'on retrouve dans la plupart des films produits par Hollywood. (MM)

► Le résultat du vote ne fut pas celui escompté : Emmanuel Lubezki <sup>ASC</sup>, directeur de la photographie sur *Gravity*, remporta le prix. Après *Avatar*, *L'Odyssée de Pi* et à présent *Gravity*, n'aurait-il pas été judicieux de créer deux catégories distinctes de Cinematography Awards : l'une pour les prises de vues traditionnelles (véritables, réelles) et l'autre pour les images générées par ordinateur ?

« Je pense que lorsqu'on n'a pas la possibilité de se rendre là où le film a été tourné et de voir les lieux ou les paysages, il faudrait en effet créer une autre catégorie. Cela ne concerne pas particulièrement Chivo qui a participé à la création de toutes les images de *Gravity* et de son esthétique », dit Phedon Papamichael, « mais sur les autres films, les DoP ne se sont pas beaucoup occupés des effets spéciaux, ils n'ont pas exercé de contrôle sur le résultat final de l'image et, dans certains cas, ils n'ont même pas rencontré le responsable des effets spéciaux. » Papamichael s'est envolé pour la Berlinale, assister à l'avant-première de *Monuments Men*, puis pour Londres où *Nebraska* était en compétition pour les British Academy Awards dans la catégorie de la meilleure image, avant de retourner à Los Angeles pour les Oscars. Entre deux films, on peut le trouver sur son bateau au large d'une île grecque.

**Une partie de la beauté de Nebraska tient au fait que ça n'a pas l'air éclairé – même les intérieurs ont l'air naturel.**

« En général, je m'inspire au début de situations de lumière naturelle. J'essaie de trouver une esthétique différente pour chaque image et de rester discret en matière de lumière, sans laisser la photographie s'imposer outre mesure. Pour ce film, j'ai joué avec le noir et blanc, et forcé le contraste. S'il ne s'agit pas d'une longue scène où nous devons tourner longtemps, je n'utiliserai que la lumière naturelle, comme dans la vieille ferme où je pouvais me mettre où je voulais et choisir le moment de la journée pour tourner le plan.

Je peux me permettre cette souplesse parce que, en général, avec Alexander, nous ne sommes pas dans la précipitation. Nous prenons notre temps et faisons environ une dizaine de mises en place de plans par jour. Normalement, sur les films d'Alexander, nous avons cinquante jours de tournage, et nous en avons eu trente-cinq sur celui-ci. Je n'ai pas vraiment abordé le noir et blanc très différemment de la couleur, mais j'ai augmenté le contraste parce que pendant le tournage, je regardais des films en noir et blanc, comme *La Liste de Schindler*, beaucoup plus stylisé, et j'ai remarqué que l'on pouvait se permettre des sources de lumière plus agressives, plus fortes, donc j'ai poussé un peu le contraste, et voilà quelle a été notre approche. J'ai tourné avec une Alexa, réglée à 800 ou 1 200 ISO à T4, à cause des optiques anamorphiques.

*Nebraska*, comme les autres films d'Alexander, est tourné en décors naturels, dans d'authentiques restaurants, des bars, des maisons qui existent tels que vous les voyez – généralement, nous ne touchons pas aux meubles ni à la décoration. Toutes les scènes de voitures sont réelles. Les acteurs conduisent eux-mêmes et je m'installe à l'arrière du véhicule sur un slider avec tête fluide, ou sinon la caméra est montée sur la voiture en déport de la portière.

La plupart des scènes dans la voiture sont tournées sans lumière artificielle. Pour les intérieurs, la fameuse scène où ils mangent la dinde, l'inspiration vient de la lumière naturelle, mais en fait j'envoie plusieurs Arrimax de 18 kW sur une toile Ultra-Bounce. Ça fait beaucoup de lumière pour essayer de faire comme s'il n'y en avait pas, mais c'était nécessaire, simplement parce qu'il fallait garder cette même lumière sur une longue durée », précise Papamichael.

*Nebraska* est la troisième collaboration consécutive de Papamichael avec Alexander Constantine Papadopoulos – alias Alexander Payne – après *Sideways* et *The Descendants*, et ces trois films ont été des succès financiers et critiques. Payne, d'origine grecque et allemande (comme Papamichael), est né et a grandi à Omaha, Nebraska. Il est connu pour ses récits à petit budget, personnels, fins, attentifs, qui explorent la vie intime des gens ordinaires, qu'il écrit et réalise : *Citizen Ruth*, *Sideways*, *Monsieur Schmidt*, *L'Arriviste*, le 14<sup>e</sup> arrondissement de Paris, *je t'aime* ».

« Alexander m'a parlé de *Nebraska* il y a une dizaine d'années pendant le tournage de *Sideways*, et il a toujours été prévu en noir et blanc. Nous ne nous référons pas vraiment à un film en particulier, mais nous avons préparé des pâtes ensemble et regardé des tas de films japonais en noir et blanc des années 1960, 70 et 80, (et bien sûr *La Barbe à papa* et *La Dernière séance*) pour comparer le grain et le contraste de ces films en noir et blanc », indique Papamichael.

Phedon, qui a grandi à Munich, dit avoir été influencé par la nouvelle vague allemande, surtout par l'approche naturelle avec laquelle Robbie Müller aborde sa photographie d'*Alice dans les villes* et d'*Au fil du temps*. Les trois cinémas préférés de Payne sont les cinémas japonais (surtout Kurosawa), italien et américain (sa période classique).

Payne est connu pour sa façon particulière de travailler : il garde autant que possible le contrôle sur le film et choisit des acteurs non "bankables". Il est l'un des rares réalisateurs de Hollywood à avoir la maîtrise du montage final sur ses films, mais, afin de préserver son indépendance, il s'arrange pour avoir des budgets très bas, au regard des critères américains. Celui de *Nebraska* tournait autour de 13 millions de dollars.

« C'est le premier film qu'Alexander n'a pas écrit », dit Papamichael. Le scénario de Bob Nelson était la propriété des studios Paramount, mais comme ils n'étaient pas convaincus par le choix du noir et blanc, ils ont insisté pour que Payne leur fournisse également une copie couleur, « donc nous ne pouvions pas tourner avec une pellicule noir et blanc, et cela a modifié notre façon de travailler », poursuit-il. « J'ai testé différents supports ; j'ai fait des essais avec la 5222 (pellicule noir et blanc de Kodak) que j'ai prise comme référence, ensuite j'ai testé la 5219 couleur de Kodak, et mon étalonneur Skip Kimball, de chez Technicolor, a pu régler le contraste et faire correspondre les résultats du film pellicule et ceux de la version numérique. »

« Les résultats étaient très proches, et nous avons décidé d'ajouter du grain en postprod' pour améliorer la texture du rendu final. Les prises de vues couleur de l'Alexa et les rushes ont été transférés en noir et blanc. Ensuite j'ai ajouté du grain en filmant une surface grise (avec la 5248). On a donc filmé la surface granuleuse et déposé une couche sur l'image numérique qui, elle, était très propre et très fixe.

Nous sommes dans un monde où 98% des projections se font en DCP, mais nous avons tiré dix copies de *Nebraska* en noir et blanc ; deux appartiennent personnellement à Alexander, mais nous n'avons pas encore trouvé d'endroit où les projeter. Paramount soutient bien le film et approuve aujourd'hui totalement le choix du noir et blanc », ajoute Papamichael.

## entretien avec Phedon Papamichael ASC, GSC

La série Canamorphique des optiques Panavision conçue dans les années 1970 a contribué à apporter plus de texture au rendu, un rendu presque imparfait, tandis que le format Scope accentuait les vastes paysages déserts et désolés, et la sensation d'isolement des deux petits personnages solitaires dans le grand cadre. Sur les gros plans de Bruce Dern, les optiques accusaient les rides profondes et le vieillissement de son visage pâle et fantomatique, et créaient une sorte de halo autour de ses cheveux blancs, ce qui a contribué à communiquer une sensation de tristesse à mesure que le personnage devenait plus absent, confus et désorienté dans sa propre vie.

Papamichael a ajouté de la couleur aux ciels gris et plats, aux bâtiments, aux murs et aux costumes, mais il n'a pas pu utiliser de filtres rouges ou autres filtres colorés car il devait prendre des précautions pour la version couleur. Son étalonneur à Los Angeles, Skip Kimball, lui a montré comment sélectionner certaines couleurs et lui a dit : « Plus tu me fourniras de couleurs, plus je pourrais en mettre dans le logiciel. »

« Ce qu'il faisait était incroyable ; j'ai appris à isoler les couleurs primaires », dit Papamichael. « J'ai demandé au chef décorateur Denis Washington de peindre la grange en rouge, les murs en bleu, et à la chef costumière de mettre aux acteurs des chemises à carreaux rouges et verts pour que nous puissions travailler sur ces couleurs. »

« Ça m'a donné la possibilité de jouer sur les tonalités et de rendre les choses plus faciles et rapides pour la suite, car nous n'avions que huit jours pour faire l'étalonnage numérique. »

### Quel effet cela vous fait-il de travailler à la fois pour Alexander Payne et pour George Clooney ?

« Je suis un cinéaste classique, comme George et Alexander, et c'est de cette manière que nous savons raconter une histoire. Les films qui nous influencent sont étrangers à toute stylisation. George aime tourner en pellicule parce qu'il préfère une certaine esthétique, donc nous avons photographié les extérieurs sur pellicule pour *Monuments Men* ; mais il est aussi conscient des avantages à tourner en numérique pour les situations en basse lumière ; il sait que ça lui permettra peut-être d'aller plus vite, donc il a été d'accord pour utiliser l'Alexa et m'a autorisé à mélanger les deux supports\*\*\*.

Alexander et George ont une même façon de diriger leur plateau. Alexander crée sa famille de cinéma en travaillant en permanence avec les mêmes personnes ; au bout de trois films, j'ai acquis une bien meilleure compréhension de ses goûts esthétiques. Il m'a laissé davantage de liberté sur ce film et on m'a demandé de cadrer.

Le rythme du montage est différent sur *Nebraska*. Les plans sont très longs, de sorte qu'il y a beaucoup d'intensité sur les compositions. Il arrive que le public réagisse ou rie avant même le début du dialogue. Techniquement, nous ne faisons pas de découpage ni de storyboard. Normalement, nous faisons venir les acteurs et nous les laissons explorer l'espace. Le scénario est toutefois très précis, donc les textes de leurs dialogues ne changent pas mais nous leur laissons la liberté de faire ce qu'ils veulent dans les limites d'un cadre que je leur ai fixé.

Je participe tôt à la mise en place avec les acteurs de façon à pouvoir un peu modifier des choses pour simplifier soit la mise en place technique soit l'éclairage. Après quoi nous libérons les acteurs et en quelques minutes nous pouvons décider quel sera le découpage. C'est un processus très intuitif et instinctif, et George et Alexander travaillent de cette manière – ils n'ai-



Le soleil couchant dans le verre de contraste de Phedon Papamichael  
Photo Benito Sanchez

ment pas trop que le DoP, la caméra ou l'aspect technique du tournage dominant le plateau, et je suis très attentif à cela », dit Papamichael.

« Avec George, nous nous mettons d'accord sur quelques plans et sur une moyenne d'environ dix mises en place techniques différentes par jour, mais c'est très particulier. Nous ne filmions pas toute la scène en master, ni ne faisons de gros plans sur chacune d'elles. Nous tournons à une seule caméra la plupart du temps, car George ne veut pas être submergé par trop d'éléments dans la salle de montage. Il tourne simplement ce dont il a besoin, et bien souvent il ne fera qu'une ou deux prises. Il faudra que je discute pour obtenir une seconde prise, arguant du fait qu'il manque quelque chose à l'action au second plan, mais il répondra le plus souvent : "Oh ! c'est bon. J'ai ce qu'il me faut." »

Alexander fait davantage de prises, mais pas tant que ça. L'ambiance sur le plateau est très intime et les cinéastes sont là, présents avec les acteurs. Nous ne tournons pas depuis d'une tente noire ou un village vidéo. George, évidemment, joue, donc il est juste là, et comme d'habitude, Alexander se tient tout à côté de la caméra ou s'assied sur un cube sous l'objectif, avec un petit moniteur portable, ou alors il se contente de jeter un coup d'œil sur l'écran à partir duquel je travaille.

Avec l'Alexa, je ne me sers plus jamais de l'œillet. Je n'utilise plus de cellule non plus. Je me sers d'un moniteur OLED 19" et en fait je dois éclairer depuis le moniteur. Ça ne me dérange pas tellement, parce que je peux impliquer le réalisateur et ça peut m'aider.

Je n'ai pas besoin de décrire l'éclairage ou d'expliquer : "Cet élément sera en silhouette, il est 4 diaph en-dessous, donc le fond sera sous-ex." À la place, je peux dire : "Ça te plaît ce que tu vois sur le moniteur ? Tu es d'accord avec ça ? ", et je m'aperçois que je peux être plus audacieux, aller vers plus de densité, prendre davantage de risques. »

\*\*\* *La même semaine, Phedon était au labo pour contrôler à la fois l'étalonnage numérique de Nebraska et le tirage de Monuments Men : « Ce qui était étrange à faire tant les deux sont différents, opposés », dit-il. Monuments est un film d'époque en couleur, avec de plus gros décors et sur une plus grande échelle.*

*Les extérieurs jour ont été tournés avec des caméras Arricam et en pellicule Kodak Vision3 5219 pour un meilleur rendu des ciels, de la fumée, de la neige. Le reste, environ 60 % du film, était entièrement des intérieurs jour, des extérieurs nuit et des intérieurs nuit filmés en Alexa Arriraw avec capteur 4/3 et format anamorphique.*



Phedon Papamichael et Alexander Payne - DR

« J'ai ajouté du grain au matériau numérique pour l'harmoniser à la pellicule », précise Papamichael. « Nous avons mélangé les optiques anamorphiques Hawk Plus, V-Plus et V-Lite avec les Master Primes sphériques Arri/Zeiss pour les extérieurs nuit, car il nous fallait de la sensibilité et pouvions tourner à pleine ouverture 1.3. »



Phedon Papamichael et George Clooney - DR

« Sur le plateau, nous avions un second et un DIT puisque nous tournions en pellicule et en numérique dans la même journée. Le DIT a apporté l'Alexa sur le lieu de tournage et utilisé la fonction appareil photo de la caméra pour prendre des images fixes de chaque plan afin d'avoir des références pour l'étalonnage des rushes. Au cours de la pré-production, le responsable des effets spéciaux, Angus Bickerton, a enregistré les caractéristiques des optiques Hawk et a pu les appliquer en postproduction aux plans très piqués des Master Primes de façon à ce qu'on ne voie pas la différence. Le montage des plans en anamorphique et en sphérique a été très cohérent.

J'ai tendance à retirer toujours plus de résolution et de piqué, ce qui peut se révéler plus un handicap qu'un avantage sur le visage des acteurs. J'ai fait l'étalonnage numérique à Londres avec Skip Kimball, et il était très difficile de distinguer le matériau numérique de la pellicule, ou de faire la différence entre les optiques Master Primes sphériques et les Hawk anamorphiques. »

#### Quelles difficultés nouvelles rencontrez-vous aujourd'hui ?

« Je fais les choses comme je les ai toujours faites. J'éclaire toujours, même si on dirait qu'il n'y a pas de lumière. Je crois que ce qui peut se perdre ce sont certaines techniques d'éclairage qui ne sont plus demandées. De nos jours, n'importe qui peut filmer n'importe quoi sans lumière. Si John Cassavetes tournait aujourd'hui, il utiliserait peut-être un Canon 5D et si David

Lean tournait aujourd'hui, il utiliserait peut-être une caméra 70 mm.

Ça dépend de l'histoire, du format. Je n'ai aucun problème avec ces nouveaux outils, mais je ne cherche pas à me tenir au courant de toutes les avancées technologiques. Lorsque j'ai un projet, c'est à ce moment-là seulement que je me renseigne sur les moyens à ma disposition, et je choisirai l'outil qui convient le mieux à ce projet précis. »

« Rien n'a changé. Nous avons toujours à raconter des histoires et il est toujours difficile d'obtenir ces moments magiques avec les acteurs. Quand vous faites un gros plan de Bruce Dern, et qu'il bouge imperceptiblement le visage, ou qu'il y a dans son œil une soudaine lueur reflétant son trouble, sa peur ou sa colère – ce sont encore ces instants classiques que capte le cinéma, les derniers instants de satisfaction. Mais il faut les trouver, et on ne sait jamais ni quand ils vont se produire ni s'ils vont se produire. »

« C'est toujours la même peur qui vous prend chaque fois qu'on commence un film. La veille, on n'arrive pas à dormir, mais dès l'instant où la caméra tourne, où le premier plan est dans la boîte, ou dans le Codex, on se remet dans le bain et on recommence à découvrir des choses. Comme dans une équipe de basket, on s'échauffe et on finit dans la zone avec un peu de chance, et on chope ces petits bulles de magie.

J'ai choisi des projets différents et des réalisateurs différents pour ne pas tomber dans la routine, mais on n'échappe pas à cette question qui reste un mystère : « Est-ce que ça va marcher ? Est-ce que ça va être bon ? Est-ce la bonne esthétique ? Est-ce que je fais bien ? » Il vous reste toujours à répondre à cela : il n'y a aucune différence entre aujourd'hui et hier... »

#### Vous avez l'air si détendu, sans cette tension ou cette angoisse qu'ont certains par rapport à la technique.

« Je peux être très tendu, mais je ne suis absolument pas technique. Je n'y connais rien ! J'apprends juste ce dont j'ai besoin pour ce que j'essaie d'exécuter à un moment donné. Et si je n'ai pas vraiment besoin de le savoir, si mon assistant le comprend et que moi je suis occupé avec ce que j'essaie de faire, ça me va très bien comme ça. C'est impossible de rester au courant de ce qui change tout le temps. »

#### Que pensez-vous du constat selon lequel la caméra n'est pas la seule responsable de la qualité de l'image, mais, plus important, la façon dont les données sont « gérées, traitées, débayérisées, dématricées », en d'autres termes, tout le processus numérique.

« Je me fiche éperdument de tout ça. J'ai le retour du DIT qui me dit : « Là, tu ne peux pas faire ça ! » et je lui réponds : « C'est ça que je veux, alors fiche-moi la paix. » C'est vrai que je veux que certaines choses soient sous-ex. J'essaie de sous-exposer la pellicule jusqu'à ce qu'elle soit de mieux en mieux et qu'elle retienne toutes les hautes lumières. Je viens d'une génération où quand on était trois diaph au-dessus, tout ce qui était au-delà de la fenêtre disparaissait. Tout ce qui m'importe, c'est l'image. Quand j'avais un problème avec l'image, alors je demandais au DIT pourquoi elle était ainsi. Il y a une chose à laquelle je fais très attention, c'est d'avoir le bon moniteur référence. Je le calibre précisément et ensuite je règle la LUT de référence que je désire, mais à partir de là je travaille depuis le moniteur et je lui fais confiance. La même chose est valable pour l'intermédiaire numérique en postprod' : nous partons du Scratch ou ne nous servons que de notre LUT comme référence, – de toute façon, quelles que soient les données que nous avons, ce ne sont que des métadonnées. »

## entretien avec Phedon Papamichael <sup>ASC, GSC</sup>

**Vous êtes directeur de la photo, mais également réalisateur – quel est le plus gratifiant ?**

« Je ne suis pas un directeur de la photo frustré, j'adore ce que je fais. J'aime bien faire les deux. C'est très amusant d'aller sur le plateau et d'être responsable de tout, mais c'est aussi pénible de s'occuper de tas de choses qui ne sont pas si créatives. Un directeur de la photo doit répondre à 500 questions par jour, un réalisateur à 5000.

Parfois, quand je tourne un film, ce n'est pas forcément l'expérience la plus géniale et je me sens un peu frustré par rapport au réalisateur, parce que j'ai l'impression qu'en tant que directeurs de la photo nous prenons en charge des choses dont ils devraient s'occuper, eux, nous faisons une partie de " leur " boulot – ce qui n'est évidemment pas le cas avec Alexander. »  
« Et puis vous réalisez et vous vous dites : "D'accord, maintenant j'ai plus de respect pour ces types-là (les réalisateurs) – c'est une autre paire de manches, il y a tant de choses à prendre en compte. "

Réaliser est une expérience géniale : j'aime vraiment beaucoup le montage, travailler avec le compositeur, j'adore le mixage. Je crois que ça vous fait faire des progrès en tant que chef opérateur, parce que quand vous participez à tout le processus de montage, vous comprenez la façon dont il faudrait utiliser les différents plans. Et vous êtes obligé de tuer vos bébés – vous ne pouvez pas vous attacher à ces merveilleux plans quand ils ne font pas avancer la scène. Je vais continuer à réaliser mais essayer d'être plus exigeant avec mes choix.

En dernier ressort, nous avons tous envie de raconter de bonnes histoires et de faire des films qui supporteront l'épreuve du temps et qui signifieront quelque chose pour les générations futures », conclut M. Papamichael.

### Biographie :

Né à Athènes, en Grèce, d'une mère allemande et d'un père grec, le jeune Phedon Papamichael grandit à Munich où il étudie les beaux-arts avant de partir à New York en 1983 comme photojournaliste. Répondant à l'appel de son cousin John Cassavetes avec lequel il collaborera, il s'installe à Los Angeles où il travaille avec Roger Corman comme directeur de la photo sur des films à petits budgets.

Papamichael s'est fait connaître par sa photo sur *The Million Dollar Hotel*, de Wim Wenders, *Walk The Line : du feu dans les veines* et *3 h 10 pour Yuma*, de James Mangold, *W*, d'Oliver Stone, *Les Marches du pouvoir*, de George Clooney, et *40 ans : Mode d'emploi*, de Judd Apatow.

Aujourd'hui, en compagnie de ses amis Janusz Kaminski et Wally Pfister, Phedon Papamichael est en train de créer une école de cinéma en ligne, *l'Advanced Filmmaking*.

Phedon Papamichael est membre de l'ASC et de la GSC (Greek Society of Cinematographers). ■

**Propos recueillis par Madelyn Most pour l'AFC, le 25 avril 2014, et traduits de l'anglais par Anne Krief**

## revue de presse

**Querelles d'experts sur le régime des intermittents**

Par Clarisse Fabre

*Le Monde*, 19 septembre 2014

Qui va mener l'expertise des propositions et des contre-propositions sur l'épineux dossier de l'assurance-chômage des intermittents du spectacle ? On se bouscule au portillon.

► En plus de l'Unedic ou de la Caisse des congés-spectacles, divers spécialistes, tels les sociologues Mathieu Grégoire et Pierre-Michel Menger, ou encore l'économiste Jean-Paul Guillot ont été sollicités par les trois sages qui conduisent la mission de concertation – le député PS Jean-Patrick Gille, l'ancienne codirectrice du Festival d'Avignon, Hortense Archambault, et l'ex-directeur général du travail, Jean-Denis Combexelle.

[...] *La suite de l'article à l'adresse*

<http://www.afcinema.com/Querelles-d-experts-sur-le-regime-des-intermittents.html>

### Où Fleur Pellerin s'exprime sur l'intermittence

Dans un entretien qu'elle a accordé au quotidien *Le Monde*, paru mercredi 24 septembre 2014, Fleur Pellerin, ministre de la Culture et de la communication, s'explique sur les différents dossiers dont elle a la charge depuis sa nomination, le 26 août dernier : éducation artistique, patrimoine historique, arrivée de Netflix, intermittence, etc.

► Sur le dossier de l'intermittence, voici la courte réponse de Fleur Pellerin à une question de Clarisse Fabre, Alexandre Piquard et Aureliano Tonnet.

**La crise des intermittents est loin d'être réglée. Si la concertation n'aboutit pas, d'ici à la fin de l'année, seriez-vous prête à faire voter une loi ?**

**Fleur Pellerin :** Je ne l'exclus pas. Sur ce dossier, comme sur d'autres, il ne faut pas avoir une approche gestionnaire : l'intermittence n'est ni un coût, ni un déficit, ni un solde. Sans les intermittents, il n'y aurait pas de spectacles. La grande vertu de cette concertation lancée par Manuel Valls, c'est de remettre tout le monde autour de la table. Les partenaires sociaux et les autres acteurs doivent parvenir à un diagnostic partagé et à une refondation durable du système, qui ne peut être en crise permanente tous les deux ou trois ans. L'Etat jouera son rôle et prendra ses responsabilités.

*Lire l'entretien complet sur le site Internet du Monde*

[http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/09/23/fleur-pellerin-ni-refaire-ni-defaire-ce-qui-a-ete-fait-depuis-2012\\_4492581\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/09/23/fleur-pellerin-ni-refaire-ni-defaire-ce-qui-a-ete-fait-depuis-2012_4492581_3246.html) ■



## Aaton-Digital associé AFC

► **Je suis heureux de vous annoncer que Aaton-Digital a reçu un prix prestigieux hier soir à Munich.**

C'est le Cinec Award, décerné par la Society of CineTechnik Bayern eV (CTB, anciennement Société bavaroise pour la promotion de la technologie du film), et qui est attribué aux produits et aux développements innovants et futuristes des technologies du Cinéma.

Ce prix remarquable confirme l'intérêt que la communauté internationale du Cinéma porte au Cantar-X3, déjà considéré comme le produit le plus avancé disponible pour la prise de son des longs métrages.



Aaton-Digital a par ailleurs reçu la semaine dernière, lors du salon IBC2014 qui se déroulait à Amsterdam, le prix du meilleur produit du salon par le magazine international *AudioMedia*.

Merci pour votre soutien dans la création du Cantar-X3. ■

**Jacques Delacoux**

<http://www.afcinema.com/Aaton-Digital-devoile-son-Cantar-X3.html>

## ACC&LED associé AFC

► Cela fait déjà plus de deux ans que nous vous proposons le meilleur de la technologie LED pour vos tournages. Vous avez découvert avec nous le Kino Flo Celeb200, le SmartLight SL1, le Cineo TruColor HS, les Fresnel Mole, les Nila JNH et Boxer, le Zylight IS3, le Cineroid LM-400, les Thelight 4light, 4long et 6light et quelques autres.

Vous avez aimé travailler avec ces projecteurs parce qu'ils sont versatiles, autonomes dans la plupart des cas et parce que la qualité colorimétrique est maintenant au rendez-vous.

Nous vous remercions de la confiance que vous nous avez accordée pendant ces deux ans !

Mais, nous ne nous arrêterons pas là !

D'autres produits complètent notre gamme depuis cette année avec le même souci de qualité et de simplicité d'utilisation. Ainsi, vous pouvez déjà trouver chez Acc&Led les nouveaux équipements suivants :

- Kino Flo Celeb400 – 200 W
- Dedolight Dedoled – 40 W et 90 W
- Fiilex valise de 3 P360EX – 90 W
- Fiilex Q500 – Fresnel 170 W
- Thelight Velvet 4 – 300 W
- La Boule chinoise " Acc&Led ", 120 W
- La console DMX virtuelle sur iPad avec le logiciel Luminair.



Les infos techniques sur ces produits sont disponibles sur notre site internet :

[www.acclcd.fr](http://www.acclcd.fr)

Vous pouvez nous suivre aussi sur notre page Facebook :

[www.facebook.com/Accled](http://www.facebook.com/Accled)

Nous vous invitons à venir nous rendre une nouvelle visite pour les essayer dans notre showroom !

Espérant vous revoir très vite. ■

## ACS France associé AFC

► **SMS**

Dans la Lettre de l'AFC de septembre, nous parlions du tournage du film SMS de Gabriel Julien-Laferrrière. Voici son témoignage suite au tournage avec notre équipe :

« Très fructueuse collaboration sur mon film SMS avec ACS ! On dirait un langage codé... Qualité d'écoute, compréhension de mes demandes, excellence technique, et grand sens de l'adaptation. Le plus beau plan de mon film, le dernier, improvisé au dernier moment, construit ensemble, mis en place en vol, et magnifiquement exécuté. Merci à vous ! »

**Spy**

De même, à deux reprises, notre équipe s'est rendue en Hongrie, à Budapest,

pour le tournage du long métrage de Paul Feig, *Spy*. Nous avons effectué des prises de vues aériennes par hélicoptère avec le système gyro stabilisé Shotover K1. Le film sortira en septembre 2015.

**Ça innove dans les nouveaux locaux !**

Après un an dans nos nouveaux locaux, nous sommes bien installés pour innover sur nos systèmes !

En effet, nos équipes ont confectionné un système de Longline, supportant la tête gyro stabilisée Shotover K1. Ce système est habillé d'une rocket, made in Buc ! Par cette innovation nous pouvons faire des images de 1 mètre à plus de 600 mètres sol. Les prises de vues du générique de fin du dernier *Lasse Hallström* (produit par Steven Spielberg) ont pu



La Longline Rocket avec la Shotover pendant son développement !

être réalisées par notre premier modèle de Longline.

Depuis cette innovation, nous avons pu effectuer des prises de vues à seulement trois mètres de la surface de l'eau en Angleterre, pour des tests pour le prochain film d'aventure *Tarzan 3D* qui est prévu pour 2016. Prochaine aventure : un mois de tournage au Gabon au milieu des lianes...

**ACS France : 240 rue Hélène Boucher – 78533 Buc Cedex / Tél. : 01 39 56 79 80 ■**

# Arri associé AFC

## ► La SUP 1.1 pour l'Amira : Première mise à jour majeure du logiciel de la caméra



**Voulant non seulement honorer les promesses tenues lors du lancement de la caméra et affiner certaines fonctions existantes, la SUP 1.1 intègre de nouvelles fonctionnalités inspirées par les commentaires des utilisateurs. La capacité d'évolution du système des processeurs reprogrammables FPGA (pour Field Programmable Gate Array) à l'intérieur de la caméra, par le biais des mises à jour, qui a déjà fait ses preuves sur l'Alexa, rend l'Amira un outil flexible et pérenne. Disponible à partir d'octobre 2014.**

### Promesses tenues

● **Licences temporaires** : Parallèlement à la SUP 1.1, les licences temporaires Advanced et Premium pour l'Amira seront disponibles à la vente en ligne Arri Licence Shop. Ces licences pourront être activées sur une base hebdomadaire, elles offriront aux cadresurs qui possèdent leur caméra une solution unique pour adapter leur matériel aux différentes situations de tournage.

● **Montures EF et B4** : Grâce à la monture EF disponible prochainement, les utilisateurs de l'Amira pourront utiliser les objectifs pour appareil photo à monture EF. Les réglages du diaphragme de ces objectifs se feront via l'interface utilisateur de la caméra. Les objectifs en monture B4 avec un module d'asservissement intégré seront également pris en charge, avec la fonction de diaphragme automatique commandée par un bouton utilisateur assignable.

● **Contrôle à distance en WiFi** : La SUP 1.1 permettra d'afficher en direct l'écran LCD de l'Amira sur des appareils sans fil grand public, pour contrôler la caméra à distance sans avoir à louer des outils supplémentaires. Le signal HTML peut être affiché sur les appareils Android ainsi que sur des iPhones ou iPads. Si le



contrôle sans fil n'est pas nécessaire, un dispositif de réseau local compatible (tel qu'un ordinateur portable) peut être relié à la caméra via un câble Ethernet. L'interface utilisateur reproduit la page d'accueil du menu de la caméra, similaire à l'outil Web de simulation de l'Amira [http://www.arri.de/camera/amira/tools/amira\\_simulator/](http://www.arri.de/camera/amira/tools/amira_simulator/)

● **Écoute en Bluetooth** : Cette nouvelle fonctionnalité permet à l'opérateur de la caméra, ou à toute autre personne, de vérifier l'audio via un casque sans fil Bluetooth. En utilisant un casque Bluetooth équipé d'un microphone, des commentaires peuvent être enregistrés pendant le tournage pour fournir des orientations pour le montage et la postproduction. Ces commentaires sont enregistrés sur une cinquième piste audio, synchrone avec les quatre pistes principales, mais séparée d'elles.

● **Balance des blancs automatique à suivi dynamique** : Pour les situations qui impliquent un changement de température de couleur pendant la prise, la nouvelle fonction de balance de blanc à suivi dynamique permet de réaliser un réglage automatique des blancs. Grâce à un algorithme très sophistiqué, développé par Arri, ce réglage est infaillible, même pour les transitions de température de couleur les plus extrêmes.

● **Fonction de pré-enregistrement** : La mémoire tampon de la caméra est utilisée pour enregistrer une boucle perpétuelle d'images, dont la durée peut être définie. Lorsque le bouton REC est pressé, le clip enregistré sur la carte CFast 2.0 intégrera, au début du fichier, le laps de temps de pré-enregistrement défini.

Pre-Record: Maximum Recording Times					
	25 fps	30 fps	50 fps	60 fps	100 fps
ProRes 422 LT (HD) (2K)	20 sec	16 sec	10 sec	8,3 sec	4,9 sec
ProRes 422 (HD) (2K)	20 sec	16 sec	10 sec	8,3 sec	4,9 sec
ProRes 422 HQ (2K)	18 sec	15 sec	8,3 sec	7,4 sec	4,3 sec
ProRes 4444 (8K)	13 sec	11 sec	6,7 sec	5,5 sec	3,2 sec
ProRes 4444 (2K)	12 sec	9,9 sec	5,9 sec	4,8 sec	2,8 sec

### Demandes des utilisateurs

● **Temps de démarrage plus rapide** : Le temps de démarrage de l'Amira est plus rapide que celui de l'Alexa, mais les utilisateurs de l'Amira ont demandé qu'il soit plus court. Cette demande a été prioritaire pour la SUP 1.1, et elle réduit de plus de 25 % le temps de démarrage de la caméra.

● **Mire de couleurs** : À partir de la SUP 1.1, l'Amira sera en mesure de générer une mire de couleurs. Cette mire sera visible dans le viseur, sur l'écran LCD de la caméra et sur tous les moniteurs connectés, de manière à pouvoir calibrer ces moniteurs avec le viseur.

● **Affichage du Waveform** : Certains utilisateurs de l'Amira avec une expérience de JRI ont demandé un waveform sur l'image du viseur et sur le LCD latéral de la caméra. Ils ont été écoutés, et ils peuvent désormais visualiser le WFM en plein écran ou seulement sur une partie de l'image, comptant ainsi avec un outil supplémentaire de contrôle de l'exposition.



### Améliorations techniques

● **Sorties HD-SDI améliorées** : La sortie HD-SDI de l'Amira a été perfectionnée pour permettre d'afficher sur les moniteurs les informations disponibles dans le viseur, tels que le timecode et autres paramètres. D'autre part, il sera désormais possible d'utiliser une entrée HD-SDI comme entrée additionnelle de synchronisation Genlock.

● **Fonctionnalité LDS** : Lorsque vous utilisez un objectif avec le Lens Data System® (LDS) sur la monture PL LDS de l'Amira, les données de mise au point, de focale et de diaphragme seront désormais visibles dans le viseur et elles seront intégrées aux fichiers QuickTime enregistrés.

● **Debayerisation améliorée** : L'algorithme de debayerisation de l'Amira a été amélioré et il permettra à présent une réduction plus importante de l'aliasing et du bruit numérique, pour un rendu plus doux et agréable.

**Voir aussi les vidéos Amira Look Files & 3D Look Up Tables Part 1 et Part 2**  
[https://www.youtube.com/watch?v=\\_UAWDM2595k](https://www.youtube.com/watch?v=_UAWDM2595k)  
<https://www.youtube.com/watch?v=S3gpRWUXwXk> ■

► **Alexa SUP 10.0**



La dixième mise à jour du logiciel de l'Alexa clôturera une version bêta lancée au mois d'août. Les nombreuses fonctionnalités de la mise à jour du logiciel SUP 10.0 sont le fruit des commentaires recueillis lors de nombreuses visites de plateaux et du dialogue permanent avec les directeurs de la photographie, assistants, DIT, sociétés de location et de post-production, et les fabricants partenaires d'Arri.

Disponible fin septembre

● **Apple ProRes 4444 XQ pour les Alexa XT et XR**

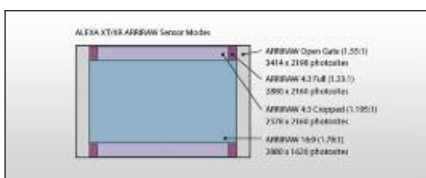
Le nouveau codec Apple ProRes 4444 XQ est le choix idéal pour les productions qui recherchent une qualité d'image supérieure ou qui veulent pousser l'étalement colorimétrique à l'extrême. Ce nouveau codec RVB 12 bits prend en charge les résolutions HD et 2K ainsi que les formats 16:9 et 4:3. Son débit à 500 Mbs/s (à 30 i/s et en 1920 x 1080) est supérieur aux 330 Mbs/s du ProRes 4444, permettant un taux de compression inférieur qui restitue avec plus de fidélité l'extraordinaire gamme tonale du signal en Log C de l'Alexa.

● **Compatibilité Open Gate de l'Alexa XT M**

Les nombreux films qui se tournent actuellement au format ArriRAW Open Gate avec les caméras Alexa XT, XT Plus et XT Studio pourront désormais être filmés avec l'Alexa XT M. L'Open Gate permet l'enregistrement sur toute la surface du capteur de l'Alexa pour une conversion très facile vers le 4K ou le repositionnement du cadre, le redimensionnement de l'image et la stabilisation de celle-ci en postproduction.

● **ArriRaw 4:3 recadré pour les Alexa XT et XR**

Pour pouvoir atteindre 96 images par seconde lors de l'enregistrement en ArriRaw 4:3 avec des optiques anamorphiques, le nouveau mode " ArriRaw 4:3 Cropped " réduit la largeur de l'image enregistrée au format 1,2:1, car il n'en faut pas plus pour enregistrer l'image produite par un objectif anamorphique 2x.



**Nouvelles fonctionnalités pour les Alexa Classic, XT et XR**

● **Rotation de l'image de 180 °** : Cette fonctionnalité permet de retourner le Steadicam pour filmer en " Low mode " et elle retourne également l'image pour le zoom super grand-angle Arri UWZ 9,5-18/T2.9.

● **Compatibilité avec les cartes mémoire Sony SxS PRO +** : Les Alexa enregistrent désormais en ProRes ou DNxHD sur les cartes mémoire SxS PRO + de 64 et 128 Go.

● **REC OUT = MON OUT propre** : Plus de modes d'enregistrement prennent désormais en charge deux sorties HD-SDI indépendantes, ce qui permet de disposer d'un signal propre en Log C sur la sortie REC OUT, et d'un signal en Rec 709 avec les informations superposées et un Arri Look File optionnel sur la sortie MON OUT.

● **Commutation plus rapide entre les cadences** : Le temps qu'il faut pour passer l'Alexa de la cadence normale (de 0,75 à 60 i/s) au mode haute vitesse (de 60 à 120 i/s) a été réduit à environ 20 secondes.

● **Réglage de la luminosité des informations** : Les informations disponibles sur le viseur EVF et la sortie MON OUT peuvent désormais être réglées en intensité lumineuse pour les scènes faiblement éclairées.

●  **Icônes d'information monochromes** : Les icônes rectangulaires d'informations, à gauche et à droite de l'image sont à présent monochromes, pour ne pas perturber l'étalement colorimétrique sur le plateau.

● **Lettre d'identification de la caméra en couleurs** : La lettre d'identification de la caméra peut désormais être affichée avec un choix de six couleurs différentes pour rendre plus aisée l'identification des images de différentes caméras sur les moniteurs.

● **Champ de métadonnées " ratio d'anamorphose "** : Ce nouveau champ de métadonnées permet la saisie manuelle d'un " ratio d'anamorphose " pour que le logiciel de postproduction puisse désanamorphoser automatiquement les images anamorphosées.

● **Réglage du " peaking " pour la lecture** : Le " peaking " sur le viseur EVF ou la sortie MON OUT pendant la relecture peut être réglé indépendamment du " peaking " durant l'enregistrement des images. La valeur par défaut est " peaking " pendant la lecture = off'.

Nous recevons toujours des commentaires d'utilisateurs au rythme de l'évolution des pratiques de tournage. Une version SUP 11.0 est déjà sur les rails. Elle permettra d'améliorer l'utilisation et la flexibilité des caméras Alexa avec des fonctionnalités tels que le ProRes 3.2K et un " checksum " pour l'enregistrement en ArriRaw.

[www.arri.com/camera/alexa](http://www.arri.com/camera/alexa) ■

► **L'Alexa 65 mm " 65 mm Reborn "**



Le Groupe Arri Rental est fier d'introduire l'Alexa 65 mm, disponible exclusivement au sein de son réseau de location, proposant une solution grand format pour les films visant une qualité d'image exceptionnelle. L'Alexa 65 mm est un système complet incluant une caméra numérique 65 mm, des optiques et des zooms conçus spécialement et des outils de gestion de workflow rapides et efficaces. Issue de l'Alexa XT, l'Alexa 65mm (équipée d'un capteur 6 560 x 3 102 photosites) enregistre des images ArriRaw 65 mm non compressées offrant une définition inégalée.

Pour plus de détails :

<http://www.arrirentalgroup.com/alexa65/> ■

## Codex associé AFC

### ► Codex livre l'Action Cam



Les livraisons de l'Action Cam de Codex ont démarré en août.

La Codex Action Cam est un kit de tournage et de post-production numérique ultra compact avec caméras "Paluche" pour les productions 2D et 3D.

L'ensemble est constitué d'une unité complète de tournage, d'enregistrement, de transcodage et de gestion des données en haute définition dans un ensemble compact et léger. Le kit se compose d'une minuscule tête de caméra et d'un enregistreur, le Codex Camera Control Recorder qui permet le contrôle à distance de la caméra et la gestion du Workflow Codex, le standard de l'industrie cinématographique. La caméra a été conçue pour être utilisée comme système de prises de vues de scènes d'action pour la publicité, la télévision et les longs métrages et pour être placée là où les grandes caméras ne passent pas.

- Légère et compacte
- Capteur CCD de 2/3 avec "global shutter"
- Se synchronise avec : Arri Alexa, Sony F65, F5 et F5

- Excellente qualité jusqu'à 60 i/s
- Grande plage dynamique
- Monture C avec option EF, PL et B4
- Fiabilité de l'enregistrement et Workflow Codex

**Plus de détails sur le site Codex :**  
<http://www.codexdigital.com/products/action-cam>

### Quelques films "Codex" en salles ou à venir

- *Nos étoiles contraires* de Josh Boone, éclairé par Ben Richardson et tourné en Alexa XT Arriraw et optiques Master Prime.

**Lire l'interview de Ben Richardson**  
<http://www.codexdigital.com/news/shooting-stars>

- *La Planète des singes* de Matt Reeves, éclairé par Michael Seresin<sup>BSC</sup> et tourné en 3D en Alexa M et optiques Leica Summilux

**Lire l'interview de Michael Seresin**  
[http://www.codexdigital.com/casestudies/The\\_Dawn\\_of\\_Native\\_3D](http://www.codexdigital.com/casestudies/The_Dawn_of_Native_3D)

- *Les Gardiens de la galaxie* de James Gunn (II), éclairé par Ben Davis et tourné en Alexa XT Arriraw et optiques Master Prime
- *Les Vacances du Petit Nicolas* de Laurent Tirard, éclairé par Denis Rouden<sup>AFC</sup> et tourné en Alexa Arriraw Codex et optiques Cooke 5i

- *The Salvation* de Krisian Levring, éclairé par Jen Sclosser et tourné en Alexa Arriraw et optique Ultra Prime

- *Un homme très recherché* de Anton Corbijn, éclairé par Benoit Delhomme<sup>AFC</sup> et tourné en Alexa M Arriraw et optiques Zeiss G.O.

- *Birdland* de Alejandro González Iñárritu, éclairé par Emmanuel "Chivo" Lubetzki<sup>ASC, AMC</sup>, tourné en Alexa XT Arriraw et optiques Leica Summilux & Master Primes (film d'ouverture à La Mostra de Venise 2014).

### IBC 2014 Amsterdam

Codex était présent au salon IBC à Amsterdam du 12 au 16 Septembre, Hall 11 Stand C71

### Cinec 2014 Munich

Codex était présent au salon Cinec à Munich du 21 au 23 Septembre.

### Codex et l'Alexa 65mm

L'arrivée de l'Alexa 65mm marque une nouvelle collaboration entre Arri et Codex.

Cette caméra réservée à la location par le biais du réseau de location Arri Rental Group, bénéficiera d'un workflow fluide et sécurisé grâce au Vault LAB65 spécialement conçu par Codex.

**Lire l'article de Jon Fauer sur l'édition spéciale Alexa 65 de FDTimes :**  
[https://codexdigital.com/alexa\\_65](https://codexdigital.com/alexa_65) ■

## Kodak associé AFC

### ► Voici quelques films, actuellement ou bientôt en salles, tournés sur pellicule Kodak :

- *Sils Maria*, d'Olivier Assayas, directeur de la photographie Yorick Le Saux (20 août)
- *Saint Laurent*, de Bertrand Bonello, directrice de la photographie Josée Deshaies (24 septembre)
- *Papa Was Not a Rolling Stone*, de Sylvie Ohayon, directeur de la photographie Laurent Brunet<sup>AFC</sup> (8 octobre)

- *Magic in the Moolight*, de Woody Allen, directeur de la photographie Darius Khondji<sup>AFC, ASC</sup> (22 octobre)

- *Paradise Lost*, de Andrea Di Stefano, directeur de la photographie Luis David Sansans (5 novembre)

- *Alleluia*, de Fabrice du Welz, directeur de la photographie Manuel Dacosse (26 novembre)

- *Incompresa*, de Asia Argento, directeur de la photographie Nicola Pecorini (26 novembre)

- *The Search*, de Michel Hazanavicius, directeur de la photographie Guillaume Schiffman<sup>AFC</sup> (26 novembre)

- *La French*, de Cédric Jimenez, directeur de la photographie Laurent Tangy (3 décembre).

**Kodak a de nouveau le plaisir d'être partenaire des Rencontres Cinématographiques de Dijon organisées par l'ARP à Dijon du 16 au 19 octobre 2014.**

**Contact :**  
**Gwénoé Bruneau 06 07 17 16 69** ■

## Next Shot associé AFC

### ► Nouveautés Location

#### Zoom Angénieux Optimo Anamorphic 56-152 mm



Nextshot complète son offre d'optiques anamorphiques avec le zoom Optimo 56-152 mm de chez Angénieux au côté de la série Arri Master Prime anamorphique, composée des focales 35, 40, 50, 60, 75, 100 mm et bientôt un 135 mm.

#### Epic Dragon

L'Epic Dragon est disponible depuis début septembre dans sa version Epic X et Epic carbone avec la carte Red Rocket X. ■



## Nikon associé AFC

### ► Le Nikon Film Festival

#### Ouverture de la 5<sup>e</sup> édition du Nikon Film Festival

*Vous avez 140 secondes pour choisir*

Nikon annonce l'ouverture de la cinquième édition du Nikon Film Festival sous la présidence du réalisateur Michel Hazanavicius. A ses côtés, Elisha Karmitz, directeur général de MK2 Agency, Pascale Faure, responsable des programmes courts de Canal+, Eric Wojcik, délégué général du festival international du court-métrage de Clermont-Ferrand, Vincent Muller<sup>AFC</sup>, directeur de la photographie, Basile Lemaire, journaliste et responsable du service vidéo pour *Les Inrockuptibles*, Stéphane Leblanc, rédacteur en chef du service culture à 20minutes et Ludovic Drean, responsable du service professionnel Nikon Pro chez Nikon France, formeront le jury.

Concourant sur le thème imposé " Je suis un choix ", les participants pourront exprimer leur talent et montrer en vidéo HD ce que ce thème leur inspire. La durée des vidéos postées doit être comprise entre 30 et 140 secondes. A la clé, plus de 50 000 euros de prix, des dotations en matériel Nikon, des formations en prise de vues vidéo et une diffusion dans les salles MK2 et sur Canal+.

Le festival est ouvert à tous : professionnels, amateurs ou étudiants en cinéma.

#### Le concours se déroule en deux phases :

Jusqu'au 15 janvier 2015 : inscription des candidats et dépôt de leurs films via le formulaire de candidature disponible ici : <http://www.festivalnikon.fr/inscription>

Du 15 octobre 2014 au 11 février 2015 : mise en ligne des films et ouverture des votes au public sur le site du festival. Les

internautes pourront voter chaque jour pour le ou les films de leur choix.

Dix films sélectionnés par le jury seront présentés au festival international du court métrage de Clermont-Ferrand et, pour chacun des prix, Nikon offre également une formation vidéo à la Nikon School, premier centre de formation à la photographie et à la vidéo en France. <http://www.nikon-school.fr/>

Pour plus d'informations, visitez [www.festivalnikon.fr](http://www.festivalnikon.fr)

Retrouvez le festival sur les réseaux sociaux : @festivalnikon et Facebook

Télécharger les visuels :

<https://www.dropbox.com/sh/4kl6t9eyffgefyt/AACzCqVcYYL5oAE11X8sF09a?dl=0> ■

## Panavision Alga associé AFC

### ► Sorties en salles et départs de tournage en octobre pour Panavision Alga

Parmi les films pour lesquels Panavision a fourni le matériel de prise de vues, en voici deux qui sortent en salles en octobre, suivis de trois dont le départ de tournage est annoncé ce mois-ci.

#### Sorties en salles

● *Bodybuilder* de Roschdy Zem, image Thomas Letellier, 1<sup>er</sup> assistant David Frak Lauer, tourné en Sony F55 RAW PL, optiques série Cooke S3, 150-600 mm T5.6 Canon Century zoom, 28-76 mm zoom Optimo Angénieux, machinerie et matériel Panavision Rhône-Alpes

● *Samba* de Eric Toledano et Olivier Nakache, image Stéphane Fontaine<sup>AFC</sup>, 1<sup>er</sup> assistant Matthieu Le Bothlan, tourné en Red Epic, optiques série Cooke S4 PL, 28-76 mm zoom Optimo Angénieux, matériel Panavision Alga.

#### Départs tournage octobre

● *Lolo* de Julie Delpy, image de Thierry Arbogast<sup>AFC</sup>  
● *L'Hermine* de Christian Vincent, image de Laurent Dailland<sup>AFC</sup>  
● *Arès*, de Jean-Patrick Benes, image Jérôme Almeras<sup>AFC</sup>.

#### Palmarès Fiction TV

● Meilleur Programme court en série : *Lascars* - Manny Films / Philippe Gompel - 14' saison 2, épisode 6 : *Wesh Side Story* - image Colin Wandersmann, tourné en boîtier photo Canon 5D

● Meilleure musique : Angélique et Jean-Claude Nachon pour *Disparus* - Ramona Productions / Jean-Pierre Alessandri, Olga Vincent - 2x90' - image Dominique De Wewer, tourné en Arri Alexa Plus, optiques zooms 19-90 Cabrio PL Fujinon T2.9

Félicitations aux équipes ! ■

## Sony France associé AFC

### ► Nomination

Fabien Pisano est nommé Directeur des Ventes pour la zone " Europe du Sud ", en charge des équipes françaises, italiennes, espagnoles et portugaises sur l'intégralité de l'offre produit et Solution pro de Sony.

Diplômé de l'Ecole Nationale d'Arts et Métiers, Fabien a rejoint Sony en 2001 en tant qu'ingénieur et chef de projet. Sa réussite la plus connue est son travail de formation auprès des chefs opérateurs aux prémices de la haute définition, ainsi que la co-conception des courbes HyperGamma qui sont maintenant intégrés dans toutes les caméras Sony.

En 2004, il rejoint l'équipe de marketing en France comme chef de produit, puis chef de groupe pour tout le segment Broadcast. Il y a quatre ans, il devient Directeur européen du marketing stratégique pour les gammes Broadcast & Cinéma, avec notamment à son actif le lancement des F5 et F55 ainsi qu'un niveau record de part de marché (86 %) sur les caméscopes d'épaule à destination des news et de la production Broadcast. ■



### ► Lancement de la Sony PXW-FS7, caméra portable 4K XDCAM dotée d'un capteur CMOS Super35

Lors du salon IBC 2014 à Amsterdam, Sony a annoncé le lancement de la PXW-FS7, première caméra 4K XDCAM à intégrer un capteur CMOS Super35. Capable de tourner en 4K Quad Full HDi (QFHD) et en Super Slow Motion Full HD, la dernière née de la gamme XDCAM a été conçue pour le documentaire, le film musical et le film d'entreprise. Elle donne une image de grande qualité et propose un choix de formats d'enregistrement varié.

Remarquablement sensible, le capteur CMOS Exmor Super35 de la caméra PXW-FS7 offre une faible profondeur de champ, un rapport signal/bruit élevé et des performances en basse lumière exceptionnelles. La caméra offre la possibilité d'enregistrer au format QFHDi avec échantillonnage 4:2:2 10 bits jusqu'à 600 Mbit/s, et prend en charge une grande variété de formats d'enregistrement dont XAVC Intra, Long GOP, MPEG HD422 et Apple ProRes 422, disponibles à partir de début 2015 par mise à jour du " firmware ".

La poignée fournie, le viseur facilement ajustable et le châssis en aluminium entièrement étanche ont été conçus pour faciliter l'utilisation dans les environnements humides et poussiéreux ou en tournage mobile.

« Les réalisateurs du monde entier nous ont dit qu'ils voulaient un " package " qui associe les codecs de haute qualité, l'enregistrement d'images ralenties et ac-

célérées et la flexibilité de basculer entre plusieurs objectifs, mais sans avoir besoin de rig », explique Bill Drummond, Responsable du marketing stratégique chez Sony Professional Europe. « Nous avons conçu la caméra PXW-FS7 pour offrir aux clients de nombreux choix en termes de production, de style et de format dans un design standard qui permet à l'opérateur de tout faire caméra à l'épaule. »

La caméra Sony PXW-FS7 inclut le nouveau système de monture qui bénéficie de la technologie de mise au point silencieuse et du contrôle électrique du diaphragme. Sony a également lancé la PXW-FS7K équipée d'un nouveau zoom en monture FE, le PZ 28-135 mm F4 G OSS, idéal pour les besoins des équipes de production vidéo actuelles. Il est possible d'utiliser d'autres objectifs avec un adaptateur tiers.

### Principales caractéristiques de la PXW-FS7

- Un capteur CMOS Exmor Super35 avec 8,8 millions de pixels effectifs
- Une flexibilité optimale sur les codecs d'enregistrement
- Une grande variété d'options créatives
- Une grande mobilité et un grand choix de styles de tournage
- Un système de monture permettant l'exposition automatique et la stabilisation SteadyShot des images pendant le tournage.

Voir de plus amples détails sur ces caractéristiques à l'adresse

<http://www.afcinema.com/Camera-Sony-PXW-FS7.html> ■

## Thales Angénieux associé AFC

### ► IBC / CINEC 2014 – Angénieux présente l'Optimo 30-72 A2S, son nouveau zoom anamorphique grand angle.

Après l'Optimo 56-152 A2S présenté au NAB 2013, Angénieux, comme promis, a présenté à IBC et CINEC son nouveau zoom anamorphique l'Optimo 30-72 A2S. La série Optimo Anamorphique est conçue sur la base des Optimo 28-76 et 15-40. Les Optimo 56-152 A2S et 30-72 A2S répondent aux mêmes exigences d'excellence que la gamme Optimo. Ils

sont dotés d'une ouverture à T4 sans chute de lumière sur toute la course de focales. Leur bague de mise au point est précise et ergonomique (320° de rotation et plus de 50 marques) sans aucun pompage.

L'originalité de la conception optique des Optimo 56-152 A2S et 30-72 A2S repose sur l'utilisation d'éléments sphériques et cylindriques dans la partie arrière du zoom qui autorise un taux de compression 2x de l'image sur l'axe horizontal. Cette conception unique rend



Zoom 30-72 A2S



Zoom 56-152 A2S

ces zooms extrêmement performants. Ils sont dotés d'un piqué exceptionnel et ont très peu de distorsion.

Ils restent extrêmement légers et compacts (2,2 et 2,4 kg) offrant une nouvelle liberté de mouvement dans la prise d'images anamorphiques.

Ils peuvent être utilisés à l'épaule, sur Steadicam ou sur grues. Leurs rapports de zoom (2,7x et 2,4x) sont parfaits pour cadrer sans avoir à bouger la caméra ou changer constamment d'optiques et devraient faciliter et élargir les possibilités de production en Scope.

Les premières livraisons du 56-152 ont été faites en mars, celles du 30-72 sont prévues pour la mi-année 2015. Un troisième zoom viendra compléter cette série anamorphique.

Les Optimo 56-152 A2S et 30-72 A2S sont en monture PL et disponibles en monture PV sur demande. Ces montures sont très facilement interchangeables. Ils sont compatibles avec l'ASU - Angénieux Servo Unit.

L'Optimo 56-152 A2S a déjà été utilisé sur de nombreuses productions : fictions, séries TV ou publicités. Parmi elles, *Straight Outta Compton* de F.Gary Gray – photographié par Matthew Libatique *Staten Island Summer* de Rhys Thomas – photographié par Anthony Wolberg *The Perfect Guy* de David M. Rosenthal – photographié par Peter Simonite *El Cielo del Centauro* d'Hugo Santiago – photographié par Gustavo Biazzi (entièrement fait au zoom 56-152 A2S) *Child 44* de Daniel Espinosa – photographié par Oliver Wood.

#### Oliver Wood et Gustavo Biazzi témoignent :

- « Nous avons utilisé l'Optimo 56-152 pour *Child 44*. C'était l'optique idéale pour le travail à l'épaule. Les longueurs de focale étaient tout à fait justes. Le zoom est très piqué et optiquement au même niveau que l'Optimo plus long. Pour moi, c'est un "must have" sur tous les films en Scope. Merci Angénieux ». Oliver Wood - Traduit de l'anglais.

- « Compte tenu de l'aspect que nous voulions pour le film, il nous fallait des optiques anamorphiques. Puis, en analysant le storyboard écrit par Hugo, où il décrit précisément tous les plans du film, nous avons réalisé qu'il nous fallait un zoom. Grâce au zoom, nous avons pu combiner les mouvements de caméra et les positions du zoom pour obtenir en une seule prise de nombreux plans et donc simplifier la production. Compte tenu de cette variation que nous recherchions, une distance minimum de point à 0,63m était indispensable.

Visuellement, la colorimétrie est la caractéristique remarquable de cette optique. Le zoom reproduit fidèlement les nuances de ton qui existent dans la réalité. Mécaniquement, il est exceptionnel – lors des changements de point, le zoom ne respire jamais. Son poids et sa compacité le différencient des autres zooms anamorphique. Ils le rendent très polyvalent. »

Gustavo Biazzi – Traduit de l'anglais. ■

## Transpacam associé AFC

► Pour les besoins de la première comédie de Martin Bourboulon, *Papa ou maman*, produite par Chapter 2, le chef opérateur Laurent Dailland <sup>AFC</sup>, a souhaité utiliser une Red Epic avec son capteur Dragon et la série réhabillée par TLS, la Cooke Vintage. Utilisation des focales fixes de 18 mm à 203 mm ainsi que des zooms 20-30, 25-260 mm et une série de filtres CBS.



C'est l'un des longs métrages, voire le premier, tournés en France avec la Red Dragon en version Carbon. L'équipe technique de Transpacam a également permis la lecture en temps réel des rushes en 5K sur le tournage grâce à une configuration basée sur un Mac Pro.

L'équipe de Transpacam est ravie d'avoir participé à ce travail avec les équipes de Laurent Dailland <sup>AFC</sup>, et la production de Chapter 2 qui s'est également appuyée sur les moyens techniques de Transpacam et Transpagrip pour le tournage de ce film (mai-août 2014).

#### Laurent Dailland <sup>AFC</sup> nous livre ses impressions :

« Quand j'ai commencé à chercher avec quoi et comment j'allais tourner le film de Martin Bourboulon *Papa ou Maman*, je me suis retrouvé une fois de plus comme un débutant... Mon expérience sur de nombreux tournages étant limitée au 35 mm, à chaque fois que démarre une pré-production en numérique, je me pose trop de questions, j'écoute des avis très différents et souvent contradictoires. J'essaie de faire mon chemin au milieu d'informations que j'avoue ne pas toutes comprendre.

Aussi cette fois, j'ai décidé de n'écouter personne ou presque... Et je suis parti du résultat final que Martin et moi souhaitions ; c'est-à-dire du seul choix artistique. J'avais envie d'un rendu argentique avec un fichier numérique. Déjà, sur un précédent tournage, j'avais testé quelques séries d'objectifs avec la Red Epic et je m'étais rendu compte que les objectifs les plus récents encore conçus pour la pellicule me donnaient un rendu clinique avec une précision et un réalisme déprimants.

Sur le court métrage de Touria Benzari, *Le Prix de la fiancée* (produit par Chris-

tian Zerbib), l'équipe de Transpacam m'a permis d'utiliser et de tester la série d'objectifs Cooke Vintage de Tony Miller... J'ai été séduit. Des optiques Cooke S2 et S3 avec un rendu d'une douceur et d'une rondeur exceptionnelles ont été re-carrossées par TLS ; une mécanique d'aujourd'hui compatible avec tous les outils modernes. Quand j'ai étalonné ce court chez Ikenokoi avec Isabelle Julien et le Firecloud, j'ai été totalement séduit.

J'avais besoin pour le film de Martin d'une bonne saturation des couleurs et d'un fort contraste.

Quasi par hasard, j'avais vu des images-tests faites par quelques présidents de l'AFC avec la nouvelle Red Dragon et son tout nouveau capteur... Je me suis immédiatement dit que je prendrais bien le risque de combiner la Red Dragon dernière née des caméras numériques avec cette série Cooke Vintage composée d'objectifs qui ont 30 voire 50 ans. J'avais donc des focales fixes du 18 au 100 mm plus un 152, un 203 et un zoom Cooke 25-250 de quasi la même génération.

Un jeune metteur en scène avec un directeur photo qui a roulé sa bosse, ça ressemble bien à un capteur Dragon avec des cailloux "vintage". » ■



www.afcinema.com

Coprésidents

Matthieu POIROT-DELPECH  
Rémy CHEVRIN  
Nathalie DURAND

Président d'honneur

• Pierre LHOMME

Membres actifs

Michel ABRAMOWICZ  
Pierre AÏM  
• Robert ALAZRAKI  
Jérôme ALMÉRAS  
Michel AMATHIEU  
Richard ANDRY  
Thierry ARBOCAST  
• Ricardo ARONOVICH  
Yorgos ARVANITIS  
Lubomir BAKCHEV  
Diane BARATIER  
Laurent BARÈS  
Christophe BEUCARNE  
Renato BERTA  
Régis BLONDEAU  
Patrick BLOSSIER  
Jean-Jacques BOUHON  
Dominique BOUILLERET  
Céline BOZON  
Dominique BRENGUIER  
Laurent BRUNET  
Sébastien BUCHMANN  
Stéphane CAMI  
Yves CAPE

François CATONNÉ

Laurent CHALET  
Benoît CHAMAILLARD  
Olivier CHAMBON  
Caroline CHAMPETIER  
Renaud CHASSAING  
Denys CLERVAL  
Arthur CLOQUET  
Laurent DAILLAND  
Gérard de BATTISTA  
Bernard DECHET  
Guillaume DEFFONTAINES  
Bruno DELBONNEL  
Benoît DELHOMME  
Jean-Marie DREUJOU  
Eric DUMAGE  
Patrick DUROUX  
Jean-Marc FABRE  
Etienne FAUDUET  
Jean-Noël FERRAGUT  
Stéphane FONTAINE  
Crystal FOURNIER  
Pierre-Hugues GALIEN  
Pierric GANTELMI d'ILLE  
Claude GARNIER  
Eric GAUTIER  
Pascal GENNESSEAUX  
Dominique GENTIL  
Jimmy GLASBERG  
• Pierre-William GLENN  
Agnès GODARD  
Éric GUICHARD  
Thomas HARDMEIER

Antoine HÉBERLÉ

Gilles HENRY  
Jean-François HENSGENS  
Julien HIRSCH  
Jean-Michel HUMEAU  
Thierry JAULT  
Vincent JEANNOT  
Darius KHONDJI  
Marc KONINCKX  
Willy KURANT  
Romain LACOURBAS  
Yves LAFAYE  
Pascal LAGRIFFOUL  
Alex LAMARQUE  
Jeanne LAPOIRIE  
Jean-Claude LARRIEU  
François LARTIGUE  
Pascal LEBEGUE  
• Denis LENOIR  
Dominique LE RIGOLEUR  
Philippe LE SOURD  
Hélène LOUVART  
Laurent MACHUEL  
Armand MARCO  
Pascal MARTI  
Vincent MATHIAS  
Claire MATHON  
Pierre MILON  
Antoine MONOD  
Jean MONSIGNY  
Vincent MULLER  
Tetsuo NAGATA  
Pierre NOVION

Luc PAGÈS

Philippe PAVANS de CECCATTY  
Philippe PIFFETEAU  
Gilles PORTE  
Pascal POU CET  
David QUESEMAND  
• Edmond RICHARD  
Pascal RIDAO  
Jean-François ROBIN  
Antoine ROCH  
Philippe ROS  
Denis ROUDEN  
Philippe ROUSSELOT  
Guillaume SCHIFFMAN  
Wilfrid SEMPÉ  
Eduardo SERRA  
Gérard SIMON  
Andreas SINANOS  
Marie SPENCER  
Gérard STERIN  
Tom STERN  
André SZANKOWSKI  
Manuel TERAN  
David UNGARO  
Kika Noëlie UNGARO  
Charlie VAN DAMME  
Philippe VAN LEEUW  
Jean-Louis VIALARD  
Myriam VINOCOUR  
Romain WINDING

• Membres fondateurs

Associés et partenaires : AATON-DIGITAL • ACC&LED • ACS France • AILE IMAGE • AIRSTAR DISTRIBUTION • ARANE GULLIVER • ARRI CAMERA • BINOCLE • BRONCOLOR - KOBOLD • CANON • CARTONI • CINÉ LUMIÈRES de PARIS • CINESYL • CININTER • CODEX • DIGIMAGE • DIMATEC • DOLBY • ÉCLAIR GROUP • ÉCLALUX • EMIT • FUJIFILM • HD SYSTEMS • K 5600 LIGHTING • KEY LITE • KGS DEVELOPMENT • KODAK • LEE FILTERS • L'E.S.T - ADN • LOUMASYSTEMS • LUMEX • MALUNA LIGHTING • MIKROS IMAGE • NEXT SHOT • NIKON • PANALUX • PANASONIC France • PANAVISION ALGA • PANAVISION CINÉCAM • PAPA SIERRA • PROPULSION • ROSCOLAB • RVZ CAMÉRA • RVZ LUMIÈRE • SMARTLIGHT MOTION • SOFT LIGHTS • SONY France • SUBLAB • THALES ANGENIEUX • TECHNICOLOR • TRANSPACAM • TRANSPAGRIP • TRANSPALUX • TRANSGRIP • TSF CAMÉRA • TSF GRIP • TSF LUMIÈRE • VANTAGE Paris • VITEC VIDEOCOM •

Avec le soutien du et de La fémis, et la participation de la CST