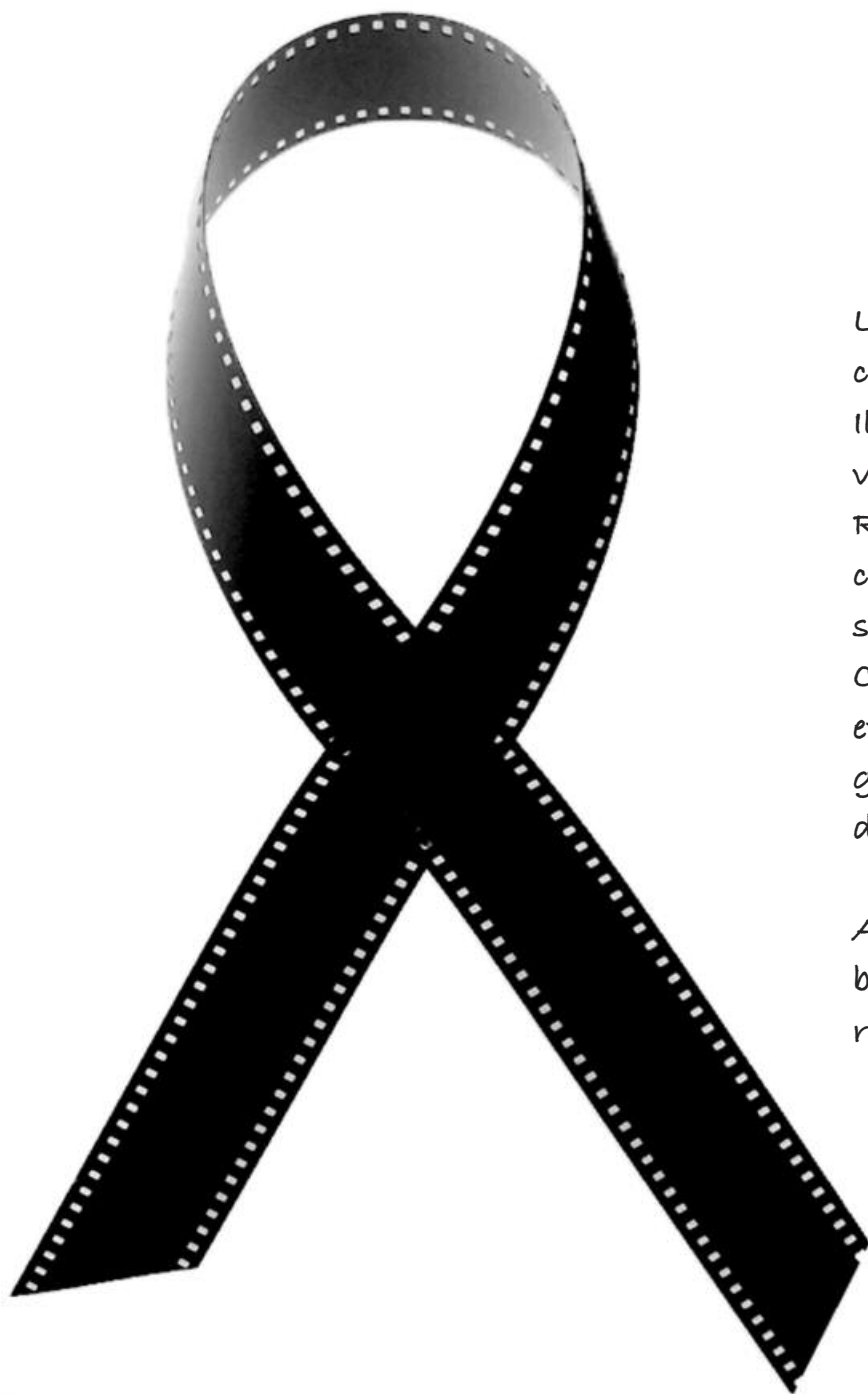


décembre 2015

La lettre n° 259



*Les images sont terribles,
ces morts sont horribles.
Il nous faut apprendre à
vivre avec le danger.
Rester debout,
croire encore en une
société libre et créative.
Continuer à espérer dans
et par le cinéma pour des
générations futures loin
de l'obscurantisme.*

*Allons au spectacle,
buwons des verres,
regardons l'autre.*

Conception couverture © Isabelle Scala



Association Française
des directeurs
de la photographie
Cinématographique

FILMS AFC SUR LES ÉCRANS > p. 2 ACTIVITÉS AFC > p. 4
POINT DE VUE > p. 5 CAMERIMAGE > p. 7 à 24
ENTRETIENS AFC > p. 12, 13, 14, 15, 23, 28 ÇÀ ET LÀ > p. 6, 25, 27, 44 à 47
VIE PROFESSIONNELLE > p. 26 LA CST > p. 27 NOS ASSOCIÉS > p. 34 à 43

SUR LES ÉCRANS :

● **Marguerite & Julien**

de Valérie Donzelli, photographié par Céline Bozon ^{AFC}
Avec Anaïs Demoustier, Jérémie Elkaïm, Frédéric Pierrot
Sortie le 2 décembre 2015
[► p. 28]



● **Cosmos**

d'Andrzej Żuławski, photographié par André Szankowski ^{AFC, AIP}
Avec Sabine Azéma, Jean-François Balmer, Jonathan Genet
Sortie le 9 décembre 2015
[► p. 14]



● **Un + une**

de Claude Lelouch, photographié par Robert Alazraki ^{AFC}
Avec Jean Dujardin, Elsa Zylberstein, Christophe Lambert
Sortie le 9 décembre 2015
[► p. 29]



● **Le Goût des merveilles**

d'Eric Besnard, photographié par Philippe Guilbert ^{AFC}
Avec Virginie Efira, Benjamin Lavernhe, Lucie Fagedet
Sortie le 16 décembre 2015
[► p. 30]



● **Le Grand jeu**

de Nicolas Pariser, photographié par Sébastien Buchmann ^{AFC}
Avec Melvil Poupaud, André Dussollier, Clémence Poésy
Sortie le 16 décembre 2015



● **La Vie très privée de Monsieur Sim**

de Michel Leclerc, photographié par Guillaume Deffontaines ^{AFC}
Avec Jean-Pierre Bacri, Mathieu Amalric, Valeria Golino
Sortie le 16 décembre 2015
[► p. 30]



● **Le Grand partage**

d'Alexandra Leclère, photographié par Jean-Marc Fabre ^{AFC}
Avec Karin Viard, Didier Bourdon, Valérie Bonneton
Sortie le 23 décembre 2015



● **Je compte sur vous**

de Pascal Elbé, photographié par Romain Lacourbas ^{AFC}
Avec Vincent Elbaz, Julie Gayet, Zabou Breitman
Sortie le 30 décembre 2015
[► p. 29]



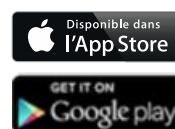
● **Shanghai Belleville**

de Show-Chun Lee, photographié par Thierry Arbogast ^{AFC}
Avec Anthony Pho, Martial Wang, Carole Lo
Sortie le 30 décembre 2015



● **Ta mère !**

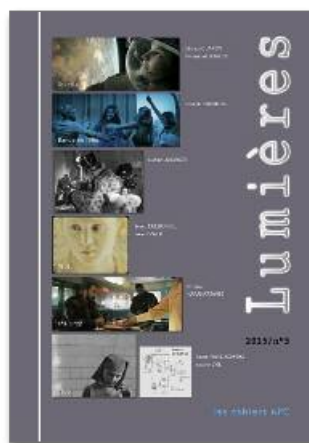
de Touria Benzari, photographié par Laurent Dailland ^{AFC}, Kika Noëlie Ungaro ^{AFC, AIC}, et Emilie Aujé
Avec Sofiia Manousha, Salim Kechiouche, Julie Gayet
Sortie le 30 décembre 2015



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/>



Lumières n°5,
est désormais disponible
à la vente,
passez commande
dès maintenant !

Des directeurs
de la
photographie
parlent de cinéma,
leur métier

www.cahierslumieres.fr

S'il n'y avait point d'obscurité, l'homme ne sentirait pas sa corruption ; s'il n'y avait point de lumière, l'homme n'espérerait pas de remède.

Pascal, Pensée 586, Section 8

éditorial

« Le cinéma sert à représenter les fractures et les questionnements, à leur donner une forme »

Thomas Bidegain, à propos de son film *Les Cowboys*

Depuis que l'homme existe la culture a toujours été le ciment de la civilisation.

Depuis ce sinistre vendredi 13 novembre, règne un climat étrange à Paris. Bien sûr, il y a plus de police, plus d'armée, plus de kalachnikov mais plus de convivialité aussi. Comme si nous, témoins proches de ces attentats recherchions dans l'échange, même le plus ténu, ce besoin d'humanité qui a été attaqué.

Du monde entier, des témoignages de sympathie sont parvenus à l'association, des messages de solidarité des associations de directeurs photo qui nous disent combien les attentats de Paris les ont touchés. Ce mode de vie " à la française ", le goût pour les arts et la fête étaient visés dans ces attentats et on mesure aujourd'hui l'aura de notre culture à travers le monde.

Que deviennent nos valeurs face à la menace terroriste ?

Timbuktu, d'Abderrahmane Sissako, et tout particulièrement la scène du match de foot sans ballon, reste pour moi une belle métaphore cinématographique. La vitalité et la ténacité de ces garçons qui malgré l'interdiction de prendre plaisir à faire du sport s'offrent ce match sans ballon, témoignent de notre pouvoir de résistance, de notre besoin de partager.



Passé le choc émotionnel, bataillons pour que la culture et notamment le cinéma pour lequel nous œuvrons soit une réponse à ces tentatives déstabilisantes.

L'invitation à nos confrères iraniens de l'IRSC pour la carte blanche du Micro Salon 2016 prend toute sa valeur. L'AFC confirme par ce geste sa curiosité pour l'autre, sa volonté d'aller de l'avant et de mener à bien sa mission d'ouverture au monde.

Nathalie Durand AFC

activités AFC

L'AFC accueille deux nouveaux membres

Lors d'une de ses dernières réunions, le CA de l'AFC a décidé d'admettre au sein de l'association le directeur de la photographie Philippe Gilbert en tant que membre actif et la société Lights Camera Action (LCA) en tant que membre associé.

Antoine Roch ^{AFC}, un des ses parrains, nous présente Philippe Guilbert ; Richard Andry ^{AFC} et Eric Guichard ^{AFC}, ses parrains, nous présentent LCA.

Nous souhaitons à ces nouveaux venus une chaleureuse bienvenue !



Philippe Guilbert par Antoine Roch ^{AFC}

► Juste un petit mot pour vous présenter Philippe Guilbert en tant que nouveau membre de l'AFC.

Je connais Philippe depuis de longues années. Nous avons étudié ensemble l'image à L'INSAS, à Bruxelles. C'est donc un ami de longue date et je suis ravi qu'il nous rejoigne. C'est un directeur de la photographie avec déjà une belle expérience.

Philippe a éclairé et cadré plus d'une trentaine de longs métrages dont les premiers films de Benoît Mariage, *Les Convoyeurs attendent*, *Cowboy*, mais aussi plus récemment, *J'enrage de son absence*, de Sandrine Bonnaire, *Henri*, de Yolande Moreau ou *Un Français*, de Diastème.

Bienvenue Philippe ! Je ne doute pas que ta bonne humeur, ta sensibilité, ton talent et ta passion communicante pour le cinéma trouveront toute leur place au sein de l'AFC. ■

Welcome LCA, par Richard Andry et Eric Guichard, membres de l'AFC

Bienvenue à LCA (Lights Camera Action), nouveau membre associé de l'AFC, et à son " Boss ", Nick Shapley

► Bien que leur base opérationnelle soit à Londres, cela fait des années que nous croisons, de par le monde, Nick et ses solutions " lumière " innovantes, s'appuyant sur des projecteurs classiques ou des LEDs de toutes tailles et d'astucieux accessoires pour " gaffers " et machinos.

Fondée en 1996, par deux ex-Arri, Nick et son associé Graham Kerr, LCA, partenaire de la BSC, est en contact permanent avec les professionnels de la lumière et présent à de nombreux événements en rapport avec notre métier et ce, dans toute l'Europe. Le week-end dernier, nous les avons retrouvés à la Conférence de Cinéma Numérique d'Oslo (ODCC) où nous pouvions tester leurs équipements.

A Londres, ils mettent à la disposition des professionnels un studio pour essayer les nouveaux matériels et participent à de nombreux ateliers pour permettre de choisir « the right light for the right job ». De surcroît, ils sont les importateurs exclusifs au Royaume-Uni des projecteurs K 5600 Lighting.

Le souhait de LCA serait d'être au plus proche des activités de l'AFC et de pouvoir organiser quelques ateliers, pour tester leur matériel. Ils étaient présents au dernier Satis et le seront surtout au prochain Micro Salon.

Bienvenue, à Nick (grand amateur de rugby), Vicci Clayton, son assistante, et à tous leurs collaborateurs ! ■



LCA à la Conférence du Cinéma Numérique d'Oslo : de gauche à droite : Phil Mallia Operations Director et Spencer Newbury Business Development

English version
Bienvenue to LCA

<http://www.afcinema.com/Bienvenue-to-LCA.html>

point de vue

RED Epic Dragon, retour d'expérience

par Vincent Mathias AFC

J'ai eu l'occasion de tourner deux films cette année avec une RED Epic Dragon et je souhaite partager quelques informations et retours d'expérience, au risque d'enfoncer des portes ouvertes.

► Pour le tournage du film *L'Etudiante et Monsieur Henri*,

nous avons fait des essais comparatifs entre l'Alexa XT en RAW et l'Epic Dragon (4,5 K compression 4:1), essentiellement en condition d'intérieur jour. Les deux caméras à 800 ISO. L'objectif de ces essais était de choisir la caméra qui restituerait au mieux le mélange de lumière solaire chaude et d'ombres froides.



C'est chez Digimage, avec Aline Conan à l'étalonnage, que nous avons traité ces essais, sur Resolve.

Les RAWs de l'Alexa ont été débayerisés de façon standard. On a choisi de débayeriser les images de l'Epic en Dragon Color ou Dragon Color 2 afin de restituer des couleurs plus naturelles. Le Dragon color 2 sature davantage les couleurs.

La débayerisation en RED Log Film s'est avérée particulièrement hasardeuse pour obtenir des couleurs justes, selon moi... Nous avons ensuite raccordé au mieux les plans issus des deux caméras avec un niveau de saturation des couleurs équivalent. J'ai trouvé que l'Epic Dragon restituait mieux les nuances dans le mélange de lumières chaudes et froides et marquait plus les écarts de température de couleur. Plus généralement, j'aime aussi les plus grandes nuances dans les carnations avec la RED. En revanche, à densité et contraste équivalents, on sent nettement que la latitude d'exposition de l'Alexa est supérieure. Elle restitue plus de détails dans les très hautes et basses lumières. Sans avoir comparé les caméras à des sensibilités au-delà de 800 ISO, la plus grande latitude dans les basses lumières rend l'Alexa plus sensible que l'Epic Dragon.

Autre différence importante, c'est la restitution des lumières sodium orange, dans les rues, de nuit. Alors que l'Alexa les restitue orange avec une tendance magenta, la RED donne un résultat plus jaune vert que je préfère largement, plus proche de ce que je vois à l'œil. Cela est vrai depuis les premiers comparatifs RED/Alexa.

Bref, rien de très nouveau pour ceux qui connaissent ces deux caméras. Ces conclusions sont relatives à ces seuls essais et vraies pour cette chaîne de postproduction spécifiquement. A propos de la définition, la différence entre le 2,8K de l'Alexa et le 4,5K de la RED m'importe peu car la postproduction des films que j'ai tournés est encore en 2K. Mises à part les caméras dédiées à l'IMAX ou à la capture de plans destinés à certains VFX, je ne vois pas trop l'intérêt de cette course effrénée à la définition au-delà de 4K... Les réels progrès que nous attendons devraient davantage se porter sur la latitude d'exposition, la précision dans la restitution des couleurs et la sensibi-

lité. Il faut reconnaître que ces progrès ont été considérables ces dernières années...

Le choix d'une caméra dépend bien sûr de l'image recherchée et des conditions dans lesquelles se tourne le film. Je ne partirais pas en Epic Dragon pour tourner un film en très basse lumière, dans des décors rouges. En effet, sa sensibilité avec le skin tone OLPF est limitée, par rapport à l'Alexa, et la restitution des rouges en basse lumière est assez "bruitée" (plus que l'Epic MX).

Filtres OLPF

Pour le tournage du film *Embarquement immédiat*, de Philippe de Chauveron,

nous avons fait des essais comparatifs chez Technicolor entre les filtres OLPF skin tone et low light. Natacha Louis était aux commandes sur le Lustre.

La différence que nous avons notée est la sensibilité augmentée dans les teintes très chaudes avec le low light OLPF que j'estime à un demi diaphragme environ (le skin tone coupe le rouge). En revanche, en lumière du jour, le low light ne rend pas la caméra plus sensible et restitue moins bien la justesse des couleurs à cause du rouge trop présent dans les basses lumières. Je précise que l'on parle de fines nuances...

Concernant les infrarouges, le low light rend logiquement la caméra plus vulnérable.

A ce propos, je vous conseille de voir les excellents essais de l'AOA concernant les infrarouges.

<https://www.youtube.com/watch?v=AFQWOSn95Xg>

L'Epic Dragon équipée en skin tone OLPF permet de s'affranchir de l'usage des filtres IR aux couleurs hasardeuses. J'en ai fait l'expérience sous le soleil de plomb maltais !

LEDs bleues

J'ai eu l'occasion de tourner dans plusieurs boîtes de nuit. La présence de projecteurs LED se généralise et complique le travail. Y compris les asservis qui sont maintenant équipés en lampe LED. Plusieurs problèmes se posent. La différence entre la couleur vue par l'œil et par la caméra : un faisceau bleu indigo pour l'œil sera peut-être restitué rose par la caméra, et cela de façon assez aléatoire et différente aussi selon le type de caméras.



Tournage de *Embarquement immédiat* - Photo Cyril Lecomte

point de vue

RED Epic Dragon, retour d'expérience

Sur l'image (RED Dragon), les faisceaux roses étaient bleus à l'œil...



Pareil pour l'intensité lumineuse : les lumières LED de couleurs bleues, mauves, violettes et roses qui sont des combinaisons de LEDs bleues et rouges peuvent être perçues nettement plus fortes à travers la caméra qu'à l'œil. Moins de surprises avec les LEDs rouges, jaunes et vertes.

J'étais conscient du problème car mes caméras et appareils photo de repérage avaient une mauvaise réponse à ces lumières. Nous sommes donc retournés dans ces décors avec l'Epic Dragon. Sur notre écran, beaucoup de phénomènes de "solarisation" sur les panneaux de LEDs, des bleus "explosés" sur les peaux des personnages, etc. Au laboratoire, en débayerisant en Dragon color 2, on a retrouvé tous ces défauts, c'était assez effrayant. Puis on est passé en Dragon color et les problèmes ont pratiquement disparus. C'est une information précieuse.

Ce lien montre un autre exemple de ce type :

<http://www.reduser.net/forum/showthread.php?126784-Dragon-Color-2-Blue-Channel-Clipping>

Le problème du "blue channel clipping" semble concerner la plupart des caméras ou appareils photos numériques.

Je n'ai malheureusement pas eu l'occasion de faire d'essais dans ces ambiances en Alexa. Vos commentaires sur la question sont les bienvenus !

Attention laser !

Enfin, il est bon de rappeler, même si cela peut paraître évident, que les lasers des boîtes de nuit sont très dangereux pour les capteurs. **Malgré le balayage**, la destruction est certaine... Ne jamais cadrer la source du faisceau, même quelques secondes. Nous en avons fait la douloureuse expérience accidentellement. Le capteur de l'Epic touché par le laser donne des images criblées de minuscules points rouges :

Voici une vidéo qui montre la destruction d'un capteur de Canon 5D : <http://www.buzzerie.com/insolite/comment-endomager-definitivement-une-camera-a-20-000-en-quelques-secondes>

J'espère que ces informations vous seront utiles et susciteront les échanges ! ■

ça et là



Denys Clerval AFC nous signale la sortie en DVD, trente ans après sa sortie en salles, d'un film très cher à son cœur, *Eréndira*, du réalisateur brésilien Ruy Guerra, d'après une nouvelle de Gabriel Garcia Marquez

► Entièrement tourné au Mexique en 1982, ce film avait concouru à Cannes l'année suivante. Henri Alekan qui faisait partie du jury avait dit à Denys : « Pas mal du tout votre travail, et cela n'a pas du être facile... Voilà un film que j'aurais adoré tourner ! »

On doit à Ruy Guerra *Os Fusils (Les Fusils)* en 1964, et *Sweet Hunters (Tendres chasseurs)* en 1969, deux très beaux films, magnifiquement photographiés par Ricardo Aronovich AFC, ADP. Toujours à propos de Ruy Guerra, son dernier film, *Quase Memoria (Mémoires de l'oubli)*, vient d'obtenir le prix spécial du Jury, au festival 2015 de Rio. ■

L'Inconnu du lac, d'Alain Guiraudie, projeté au Ciné-club de l'Ecole Louis-Lumière

► Pour leur dernière séance de l'année 2015, mardi 1^{er} décembre au Cinéma Grand Action, le Ciné-club et les étudiants de l'ENS Louis-Lumière ont reçu la directrice de la photographie Claire Mathon AFC et ont projeté *L'Inconnu du lac*, le film d'Alain Guiraudie qu'elle a photographié.



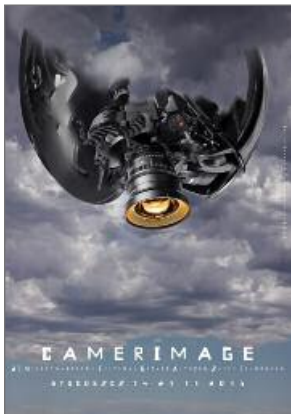
Comme de coutume, la projection était suivie d'une rencontre avec la directrice de la photo Claire Mathon, occasion renouvelée pour le public d'échanger avec elle à propos de son travail sur le film et sur bien d'autres projets auxquels elle a participé.

Rappelons qu'Arri, Thales Angénieux et Transvideo apportent leur soutien au Ciné-club de l'Ecole Louis-Lumière. ■

Camerimage 2015

Lettre de Bydgoszcz

Par Richard Andry, vice-président de l'AFC



Je suis parti tôt le matin du lundi 16 novembre, pour rejoindre le festival Camerimage à Bydgoszcz, Pologne, pour arriver, par sécurité, trois heures avant le départ de l'avion. Le cœur encore tétanisé et les larmes aux yeux après la lecture de *Libé* qui montrait les visages de tous ces jeunes qu'on ne reverrait plus. Sur mon mail arrivaient les messages de soutien de tous ceux de l'étranger que j'avais croisé dans ma vie professionnelle. En reprenant les mots de Pierre-William, « je ne savais pas que j'avais autant d'amis » ni que notre pays était autant aimé, et que nous restions le symbole de la liberté et de la démocratie. J'ai retrouvé ces manifestations sincères de solidarité qui s'exprimaient, dès mon arrivée, dans les yeux et les accolades des copains étrangers présents à Camerimage.

Je ferai donc mon petit laïus sur Camerimage sous forme de **Dictionnaire Amoureux** en vous renvoyant, pour les détails et précisions, aux excellents articles et entretiens effectués par François Reumont pour l'AFC.

A comme **AFC** : Jean-Marie Dreujou^{AFC} était en compétition officielle avec *Le Dernier loup* (*Wolf Totem*), de Jean-Jacques Annaud et membre du jury des Films polonais. Avec Claire Mathon^{AFC} et Patrick Duroux^{AFC}, il était un des trois directeurs de la photo de la Master Class AFC modérée par notre consultant Benjamin B.

André Szankowski^{AFC, AIP} présentait *Cosmos*, d'Andrzej Zulawski. Jean-Noël Ferragut^{AFC} assurait la création et la mise en page de la Lettre quotidienne. Il eut à lutter sans ménager ses efforts contre la faiblesse des connections Internet pour pouvoir expédier chaque jour la Lettre à 7 000 récipiendaires, donc sur le " gaz " jour et nuit. Bravo Jean-Noël.

(Il fut sauvé par un hub wifi Orange !).

J'avais la mission de simple ambassadeur de l'AFC.

A comme **AFFECT** : Angénieux, K5600 et Transvideo-Aaton Digital étaient rassemblés sous la bannière de l'AFFECT (l'Association française de fabricants de matériels cinématographiques de tournage) en un grand stand lumineux, qui servait



Angénieux, Transvideo, Aaton-Digital et K 5600 Lighting - Photo JN Ferragut

généreusement de base et de relais logistique à l'AFC : pour stocker notre matériel de promotion (affiches, cartes postales annonçant la Master Class de l'AFC du jeudi 19 et des exemplaires papier du Hors série Camerimage 2014).

Thalès Angénieux alignait un nombre impressionnant de zooms en vitrine ou montés sur des caméras, dont les deux nouveaux zoom anamorphiques Optimo 30-72 A2S et 56-152 A2S et un magnifique 25-250 sphérique déjà apprécié par nombre de collègues qui se pressaient autour du stand où les accueillait Jean-Yves Le Poulain et Jacques Bouley, rejoints le lendemain par le Président Pierre Andurand et Paulette Dumerç, en charge du marketing international, puis par Davy Terzian. Une belle équipe.

De même Transvideo exposait tout sa gamme de moniteurs avec son petit dernier Starlite RF d'une portée prouvée de 150 mètres en package avec le TitanHD2 qui intriguait les curieux qui pouvaient aller vérifier ces performances jusqu'au restaurant (en n'oubliant pas de rapporter le petit bijou). Un superbe outil. Pierre Michoud, d'Aaton Digital, présentait le Cantar X3 (du son à Camerimage ? Et oui !) mais je l'ai quand même vu partir dîner avec son amie Joan Churchill, documentariste ASC et chef op' longtemps fidèle " au chat sur l'épaule ", et Alan Barker, son mari, il est vrai ingénieur du son ! J'oubliais " le cerveau ", Jacques Delacoux.

Nos fidèles amis Marc Galerne et Julien Bernard, de K 5600, exposaient leur nouvelle bête de scène, l'Alpha 800, lui aussi fort attendu et apprécié avec ses accessoires, ses belles ombres et la possibilité (comme pour tous les Alpha jusqu'au 18K !) de l'utiliser en douche. De la bonne vraie lumière.

Sans aucun chauvinisme, elle avait de la gueule l'industrie cinématographique française !

L'AFFECT avait invité dix-neuf étudiants onze de Paris (La fémis et Louis-Lumière), trois d'Amsterdam et cinq de Lodtz, qui ont bien profité de leur séjour pour se gaver de films et de Master Classes et cavalier dans les travées d'une salle à une autre.

Camerimage 2015

Lettre de Bydgoszcz



L'équipe Arri - De g. à d. : Stefan Schenk, Natasza Chroscicki, Markus Dürr et Natacha Vlatkovic



Optiques Cine Prime et autres boîtiers et zooms Canon
Photos JN Ferragut

K5600 et Transvideo avaient organisé un intéressant débat sur " l'équipe image ", réunissant autour de Benjamin B : John Seale ^{ACS, ASC}, Reed Moreno ^{ASC}, réalisatrice-DoP, l'immense (au propre comme au figuré) Garrett Brown et James Plannette ("gaffer"). Le rôle de chaque poste, les rapports entre les différents départements, la résolution des conflits sur le plateau étaient exposés clairement avec force anecdotes et une pointe d'humour anglo-saxon. Heureux étudiants de maintenant. Angénieux soutenait la Master Class AFC en compagnie de Panavision. (voir page suivante)

A comme **Arri**, Comme toujours notre membre associé munochois était venu en force. Et en premier lieu je tiens à saluer, pour la chaleur de leur accueil, le duo de charme francophone (et polyglotte), Natasza et Natacha, toujours aussi efficaces, et précieuses dans ce genre d'évènements ; et la disponibilité de leur " boss " : Stephan Schenk.

Dans leur superbe stand s'exposaient les matériels qui avaient été présentés dans la salle de l'Opera Nova, sur grand écran avec le projecteur Barco Flagship Laser, où apparaissait notre collègue et ami Thomas Hardmeier ^{AFC} rapportant une expérience convaincante avec le zoom Ultra Wide UWZ 9,5-18.

Suivaient des images impressionnantes prises avec l'Alexa 65 déjà adoptée par nombre de collègues de renom, dont Darius Khondji ^{AFC, ASC}.

Puis ensuite : SXT, Mini et Amira. Une gamme complète de caméras couvrant toutes les demandes. Pour terminer, Markus nous offrit une présentation du Skypanel, softlight LED ultra-puissant. Je regrette de ne pas avoir pu assister à l'Arri Workshop sur l'éclairage et le tournage en extérieur/studio dirigé par Oliver Stapelton ^{BSC}. Je connais bien l'homme et l'artiste, et le décor était une impressionnante scène de neige. (voir p. 16)

B Comme **Bydgoszcz** : Extérieurement Bydgoszcz était raccord, ciel gris et pluie, ce que Technicolor avait anticipé en nous offrant des parapluies à la sortie de leur fête. Merci, ils sont super mais please, le prochain coup, choisissez des rétractables pour qu'on puisse les glisser dans les sacs à dos. Vers la fin un peu de soleil vint transpercer la grisaille devant des festivaliers ébahis.

B comme **BSC** : Nos amis d'Outre-Manche étaient présents en nombre. Chris Menges, tout d'abord, était honoré pour sa carrière exemplaire et une rétrospective de ses films était présentée, suivie chaque jour d'un petit débat. On pouvait croiser dans les fêtes ou dans les coursives : John de Borman, Oli-

ver Stapelton, Peter Suschitsky, Dick Dance, Nigel Walters et Frances Russell la coordinatrice de l'association. On peut leur associer le toujours coopératif et amical Alan Lowne et " the genius " Ronny Prince, du *British Cinematographer Magazine*.

B comme **Brown** : Garrett Brown, le père du Steadicam, a été l'une des stars des Master Class 2015. Pédagogue génial, son talent de showman associé avec humour à son expertise en a fait l'idole des étudiants et de bien d'autres – j'ai reconnu Matthew Labatique ^{ASC} parmi les auditeurs attentifs. Il faudra le faire venir un de ces jours à Paris, il a tellement de choses intéressantes à nous dire.

C comme **Camerimage** : Camerimage est pendant une grosse semaine la capitale de la " cinématographie " et nombre de collègues rencontrés le soir dans les fêtes, un petit verre de rouge ou de vodka à la main, vous diront « *it is the best place for cinematographers* ».

C comme **Chalons** : Quand je suis à Camerimage, je ne peux m'empêcher d'être nostalgique de feu notre Festival de l'image de film de Chalons sur Saône qui l'a fortement inspiré.

C comme **Canon** : Canon présentait plusieurs séminaires dont celui tenu par Sturla Brandth Grøvlen ^{DFF} (récompensé par une Grenouille d'argent pour le magnifique *Rams*) sur le thème de " Comment faire un film d'un seul plan ", à partir de son expérience sur *Victoria* : long plan-séquence de 140', filmé avec une EOC C300. (voir p. 18)

Un autre séminaire présentait, et comment matchaient entre elles, les EOS C300 II, EOS C100 II, XC10

Enfin " Shooting in the dark for Cinematographers " présentait l'impressionnante ME20F-SH, " qui voit dans le noir ".

D comme **Doyle** : La première personne que j'ai rencontrée en arrivant à Camerimage fut Chris Doyle qui m'a donné une accolade chaleureuse, me faisant oublier ma tristesse. J'ai pu trinquer avec lui le soir à la fête Technicolor. C'est une de mes idoles. Et quelle santé ! Cheers !

E comme **Ed** : Autre " légende ", **Ed Lachman** ^{ASC} est le deuxième directeur de la photo que je rencontrai ce premier jour. Un petit sourire de compassion pour nous les Français. Formidable bonhomme et grand artiste. Je suis heureux qu'il ait pu recevoir la Grenouille d'Or pour son remarquable travail sur *Carol*, de Todd Haynes que j'avais pu voir à



Jean-Yves Le Poulain, Ed Lachman et Jean-Marie Dreujou - Photo Angélieux



Master Class K 5600 - Transvideo De g. à d. : Benjamin B, John Seale, Reed Morano, Garrett Brown et James Plannette - Photo AFC



L'équipe CW Sonderoptic - Leica - De g. à d. : Rainer Hercher, Gerhard Baier, Tommaso Vergallo et Seth Emmons - Photo JN Ferragut au Leica M Monochrome

Cannes. On a pu parler un peu le soir venu dans le tohu-bohu de la fête. Le lendemain je l'ai croisé à sa sortie de la salle principale, il venait de voir *Red Spider* et m'a confié : « C'est un des plus beaux films que j'ai jamais vu. » Je lui fais confiance, j'irai le voir au plus vite.

F comme **Fêtes** : Où l'on se retrouve tard dans la soirée, après les projections, pour échanger autour d'un verre (et même plusieurs) avec un ou plusieurs des 500 invités. Il y a la fête Arri, la fête Panavision, la fête Panasonic, etc. Et en plus intimiste : la fête que l'AFFECT organisait pour les étudiants en cinéma et leurs profs mêlés à des opérateurs invités, dont notre ami Timo Heinanen^{FSC}. Chacun se présentant à tour de rôle, s'ensuivaient beaucoup d'échanges intéressants.



F comme **Frog** : habituellement ce mot est utilisé par les British pour désigner un de nos compatriotes mais à Camerimage, c'est le Trophée que l'on reçoit quand on a gagné.

G comme **Grenouille** : En or, en argent ou en bronze... le trophée en V.F.

H comme **Helicopter Girls** : Séminaire drone organisé avec Arri par Les "Helicopters Girls" (UK), team féminine qui nous offrit, en direct, une séquence spectaculaire de drone équipé d'une Alexa Mini (Stephan Schenk avait l'air un peu préoccupé pour sa caméra...) au-dessus d'une rivière, ras la flotte et par un vent violent ! Une expérience plutôt concluante. (voir page 17)

K comme **K5600** : (voir AFFECT)

L comme **Lee Filters** : Ralph et Adam Young. Nos fidèles membres associés "made in UK" toujours coopératifs et prêts à donner un coup de main pour diffuser le matériel de promo AFC Master Class.

L comme **Leica CW Sonderoptic** : Sur leur stand, où j'ai pu saluer Rainer Hercher et Tommaso Vergallo, étaient exposés :

- Les optiques Summilux-C et Summicron-C
- Le tout nouveau boîtier Leica SL (W PL Mount),
- Le boîtier M 240
- La Monochrom 246 (W PL Mount).

Une conférence était organisée et intitulée "CW Seminar - Moving Images with Leica Cine Lenses". Parmi les films programmés, utilisant ces optiques on peut citer *Love*, réalisé par Gaspard Noé, et sacré meilleur film 3D du Palmarès 2015 (DP : Benoît Debie^{SBC}).

L comme **Lumiere** : DMG Lumiere, jeune fabricant français, centré autour du SL1, leur projecteur LED, qui rencontre un succès très certain sur le marché. Trois frangins plutôt sympas.

M comme **Marechal electric** : Jeudi matin, promenade initiatique avec les représentants de notre membre associé Marechal Electric, pour l'Europe de l'Est : Ralf Rothkopf (Export Manager) et Witold Rutkowski (Chargé de produits en Pologne). Petit briefing sur les spécificités de notre métier après un tour de la partie exposition technique du Festival en leur donnant les contacts utiles dans les différents pays de la zone Est et beaucoup de travail à faire "à la maison".

M comme **Marek** : Marek Zydowicz est le directeur du Festival Camerimage et membre du Comité de sélection. En un mot le "Boss" de Camerimage. Plutôt ouvert cette année, il m'a dit : « Avec l'AFC, il faudrait que nous collaborions encore plus ensemble ». J'ai répondu que ce serait bien d'en discuter un jour. Peut-être pendant le Micro-Salon ?



M comme **Master Class AFC** : La queue devant la salle du Multi Kino 7 était longue, jeudi 19 à 17h, pour assister à la Master Class AFC. Beaucoup devaient rebrousser chemin car le nombre de places est strictement limité et déterminé par un nombre de tickets bien précis, gratuits mais exigés à l'entrée. Le programme intitulé "Scènes" rassemblant Jean-Marie Dreujou avec *Le Dernier loup*, Claire Mathon avec

Camerimage 2015

Lettre de Bydgoszcz



Série d'optiques Panavision 70



Panneau LED Flex light sur le stand Panalux



Russo Barry et la Panasonic Varicam 35 - Photos JN Ferragut

L'*Inconnu du lac* et Patrick Duroux avec deux films publicitaires haut de gamme dont le magnifique "Cartier" – avec le léopard – était un programme équilibré et complémentaire. Des problèmes techniques retardaient l'entrée dans la salle mais le public composé de nombreux étudiants était patient. On put enfin démarrer mais avec une résolution d'écran de Mac projeté sur 15 mètres de base, cela dû à un gros problème de raccordement à l'écran de la salle – le HDMI prévu ne fonctionnant pas, il a fallu se raccorder in extremis en VGA. Pour nous, c'est toujours très dur mais les étudiants qui remplissaient en majorité la salle sont habitués à ce genre de conditions et ont suivi avec attention les prestations de nos représentants, même si on ne les distinguait que dans une quasi obscurité. Cette salle est une salle d'exploitation "normale" à 15 minutes de l'Opera Nova, le navire amiral de Camerimage, elle est utilisée pour les projections de films des différents jurys, dont certains se sont plaint, surtout pour la 3D. Si l'on devait recommencer cette expérience, il nous faudrait anticiper un peu mieux ces problèmes et exiger du Festival une plus grande rigueur technique et de la lumière praticable sur les intervenants.

A ce sujet, une pétition destinée aux autorités de l'Etat polonais circulait parmi les exposants demandant un investissement financier majeur pour optimiser les installations techniques et pérenniser ce festival, peut-être même dans une autre ville polonaise.

Nos étudiants, eux, étaient enthousiastes, ils ont pressé de questions nos trois compères et allèrent dîner avec eux après l'événement. Cette Master Class était sponsorisée par Angénieux et Panavision.

Nomme **NATO** : North Atlantic Treaty Organization

Oomme **OTAN** : Comme tous les ans, en même temps que Camerimage, se déroule à Bydgoszcz une réunion de l'OTAN avec les inconvénients collatéraux : réduction des capacités hôtelières – je suis arrivé à l'hôtel en même temps que 150 officiers et sous-officiers français qui y débarquaient ! – réductions du nombre de places dans les avions et augmentation des prix. Ne pourrait-on pas changer les dates ?

Pomme **Panavision et Panalux** : Ce sont deux de nos membres associés et acteurs majeurs de Camerimage qui occupent une place centrale dans l'allée des exposants. L'accueil y est toujours chaleureux et l'on n'est pas loin du bar. On pouvait y approcher les T Series anamorphic lenses, conçues spécialement pour les caméras numériques de même que la gamme étendue des Primo 70 optimisés pour les caméras numériques à grand capteur. On pouvait aussi toucher la Millennium XL "Millennium Falcon" caméra utilisée par Dan Mindel^{BSC, ASC} sur *Star Wars : The Force Awakens*, et l'Ultra Panavision 70 camera et les optiques utilisées par Robert Richardson^{ASC} sur *The Hateful Eight*, de Quentin Tarantino. Le Panavision's Cinematography Workshop du matin présentait sur scène Markus Förderer (*Stonewall*), Eduard Grau^{AEC} (*Suffragette*) et Ellen Kuras^{ASC} (*A Little Chaos*) filmant et comparant les différents formats sphérique et anamorphique et les formats des plus grands capteurs.

Plus tard dans la journée, nous avons pu entendre Dan Sasaki, vice-président de l'ingénierie optique, nous exposer les caractéristiques techniques et artistiques des optiques anamorphiques et grand format incluant l'Ultra Panavision 70. Les deux workshops étant modérés par Benjamin B. Nous avons pu échanger opinions et idées avec Olivier Affre et Patrick Leplat représentant Panavision et Panalux Paris venus rejoindre la Panavision Task Force. (voir p. 22)

Pomme **Panasonic** : Panasonic présentait sur leur stand, où nous étions accueillis par notre ami Luc Bara, la Varicam 35 et son enregistreur Codex. Son utilisation en mode 5 000 ISO en extérieur pleine lune permet de "lire les étoiles". Un atelier a rassemblé les expériences de plusieurs directeurs photo : Mathias Bolliger, Dick Dance^{BSC} et Theo Van Den Sande^{ASC} (voir l'article de François Reumont p. 20).

Qomme **Question** ? : Faut-il encore renforcer ou améliorer notre présence à Camerimage ?

Romme **Réponse** : Il faut vraiment qu'on en parle.



Le stand Sony



Richard Andry, à droite, aux côtés de l'équipe Lee Filters



L'objectif Zeiss Otus 28 mm et le Compact Zoom 15-30 mm
Photos JN Ferragut

S comme **Sony** : Au stand Sony, il y a toujours foule. Normal, il est en forme de bar avec quelques tabourets (même s'ils ne servent rien à boire) et en plein dans le passage, dans ce que j'appelle la zone japonaise (Canon, Panasonic, Sony).

Y étaient présentés :

- Les caméras de cinéma numérique 4K CineAlta : F65/PMW F55/PMW F5
- Le moniteur BVM-X300 Trimaster EL™ OLED avec contenu PZ1 et HDR.
- L'Alpha 7s PXW-FS7 et le nouveau PXW-FS5 sur pied avec la support épaule CBK-55.

La projection de *The Perfect Guy* était suivie d'un séminaire avec son directeur de la photographie, Peter Simonite, et de son expérience avec la caméra CineAlta F65.

Un workshop sur le HDR High Dynamic Range avec les spécialistes Pablo Garcia et Richard Lewis, du Digital Motion Picture Centre de Sony. (voir p.24)

A titre d'information, Vittorio Storaro AIC, ASC – qui s'est vu remettre cette année une Grenouille pour un Outsanding Cinematic Duo Award en binôme avec le réalisateur Majid Majidi pour *Muhammad: The Messenger of God* – accompagne Woody Allen sur son prochain tournage, passant au numérique en 4K avec la Sony CineAlta. Le film sera masterisé en 4K.

S comme **Site AFC** : Pendant toutes ces rencontres avec les nombreux acteurs de notre industrie venant de l'étranger, j'ai souvent entendu des expressions admiratives en ce qui concerne la qualité de notre site, sa richesse et sa dynamique.

V comme **Vantage** : On pouvait croiser sur le stand Vantage Peter Märtin et Wolfgang Bäuml, au milieu d'une impressionnante collection d'optiques dont la fameuse série ONE. Le stand Vantage me fait toujours penser à un magasin d'orfèvrerie avec tous ces bijoux alignés. Alexander Bescheidl avait choisi de garder la "boutique parisienne" et rester auprès de son équipe à Vantage Paris.



Peter Märtin et le réfrigérateur Vantage - Photo JN Ferragut

W comme **Walters** : Nigel Walters^{BSC}, jeune retraité d'Imago, était membre du jury du film documentaire.

W comme **Whittaker** : Hugh Whittaker, le "Boss" de Panavision UK, fidèle à son attitude, nous a reçus royalement tout au long du Festival et nous a permis d'installer une affiche de la Master Class AFC à l'endroit le plus stratégique du de l'exposition (voir plus haut : Panavision, Panalux).

Y comme **Young** : voir Lee Filters

Z comme **Zeiss** : Sur le stand Zeiss, cinq différentes séries d'optiques étaient présentées, dont les plus récentes. Lors d'un séminaire de présentation une solution optique était proposée pour chaque configuration et budget.

- Milvus (nouvelle série de 6 objectifs)
- Loxia (2 objectifs)
- Otus (3 objectifs, dont un 28 mm des plus récent)
- Compact Prime (série de 15 objectifs)
- Master prime (série de 15 objectifs)
- Master Anamorphiques (série de 7 objectifs)
- Compact Zoom (3 zooms).



Voici terminé mon dictionnaire amoureux de Camerimage – mon « devoir de vacances » comme dit Eric.

J'espère qu'il vous donnera envie de participer un jour à cet événement. Do widzenia. ■

Camerimage 2015 - entretiens AFC

Jean-Marie Dreujou ^{AFC}, à propos du *Dernier loup*, de Jean-Jacques Annaud

C'est en tant que juré que Jean-Marie Dreujou ^{AFC} participe cette année au festival Camerimage. Il est également le seul représentant français – et de l'AFC – en compétition internationale pour la Grenouille d'or avec *Le Dernier loup*, de Jean Jacques Annaud. Quelques mots avec lui avant son départ en Pologne. (FR)

► C'est quoi pour vous Camerimage ?

Jean-Marie Dreujou : C'est ma première participation. Je suis ce festival depuis longtemps, mais je n'avais jamais eu l'occasion d'y aller... Ça va être pour moi une opportunité de rencontrer beaucoup d'opérateurs étrangers, de partager et de voir aussi des films. Comme je suis juré de la compétition polonaise, je vais observer le travail de réalisateurs, d'opérateurs que je ne connais pas, sur des œuvres qui ne sortent parfois même pas en France... La section documentaires m'a l'air aussi passionnante... J'ai hâte de découvrir tout ça !

Le Dernier Loup est aussi en compétition dans la section internationale. Quel est votre sentiment ?

JMD : Le film est sorti en France en février, mais il continue depuis sa carrière à travers le monde. Jean-Jacques Annaud était même en promo encore au mois d'octobre en Allemagne pour sa sortie. Personnellement je n'ai pas revu le film depuis assez longtemps, et je suis assez content de pouvoir le redécouvrir avec un peu de recul en salle, dans des conditions de diffusion optimales.

Outre la projection du film, il va y avoir une Master Class modérée par Benjamin B. qui sera consacrée à la grande poursuite équestre de nuit (au premier tiers du film). Une scène que j'ai tournée en partie en nuit américaine dans ces décors grandioses des hauts plateaux de Mongolie.

C'est un passage qui m'a donné pas mal de fil à retordre en préparation, notamment à cause des lampes torches portées par les cavaliers qui devaient établir le "keylight" sur toute la scène. Des torches au look rétro (le film se déroule en 1969) mais dont le système d'éclairage surpuissant à LED nous a pris pas mal de temps à trouver. Il fallait notamment trouver le bon compromis entre puissance lumineuse, correction de la qualité de lumière. En plus le tournage s'étant déroulé dans le froid, la durée de vie des batteries était un vrai enjeu. Une fois ces torches fabriquées, on avait presque fait le plus dur techniquement !

Le film est sorti en 3D, avez-vous tout filmé de la sorte ?

JMD : On a tourné avec deux rigs 3D mais à la fin, 75 % du film a été spatialisé. La plupart des séquences de très grand ensemble faisaient appel à beaucoup de caméras, et même si on avait un ou deux plans à la fin réellement tournés en 3D, tout le reste avait été fait classiquement. Il n'y a que quelques "set up" comme par exemple les intérieurs yourtes qui ont été entièrement tournés en 3D, principalement à cause de la fumée qui devient extrêmement difficile à gérer quand on veut spatialiser un plan en postproduction. Le film est très cohérent de ce point de vue malgré cet assemblage entre différentes méthodes.



D'où est venue cette décision de la 3D ?

JMD : C'est une demande de la production, car tous les gros films chinois sortent désormais là-bas en 3D. C'est devenu une sorte de standard de production depuis l'avènement du cinéma numérique en Chine. Mais contrairement à ce qu'on pourrait croire, ce n'a pas été du tout une contrainte pour Jean-Jacques. Il faut savoir qu'il est lui-même assez passionné et expérimenté en matière de 3D (il a été un des premiers à tourner par exemple en Imax 3D dans les années 1990), et qu'il a pris le sujet à bras-le-corps en se lançant avec beaucoup d'enthousiasme dans le projet.

Votre bilan sur le tournage en 3D ?

JMD : C'est intéressant, mais c'est très lourd... Principalement à cause de ce problème de miroir séparateur qui nous pose beaucoup de soucis avec les flares, les réflexions, les sources dans le champ. Dès qu'on tourne en extérieur avec des soleils rasants, des contre-jours comme c'était souvent le cas sur ce film, on est régulièrement embêté à l'image. Comme la spatialisation a fait d'énormes progrès techniques, la question du tournage 3D peut maintenant vraiment se poser.

Quel souvenir gardez-vous du tournage ?

JMD : Un excellent souvenir : Outre le fait que j'avais à peu près tous les moyens possibles et inimaginables pour un chef opérateur – deux grues en permanence, deux 100 kW Softsuns, trois 50 kW... –, j'ai aussi découvert deux jeunes comédiens principaux incroyables dont l'un des deux, Chao Fong, ne parlait que chinois, et qui a appris l'anglais au fur et à mesure pour communiquer directement avec nous...

Cette relation très forte, cette implication incroyable dans le film entre gens de différentes cultures, c'est sans doute ce qui me reste de ce long tournage en Chine. ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

English version

<http://www.afcinema.com/Interview-with-cinematographer-Jean-Marie-Dreujou-AFC-about-Wolf-Totem-a-film-by-Jean-Jacques-Annaud.html>

Lire ou relire le texte de Jean-Marie Dreujou ^{AFC} à l'adresse <http://www.afcinema.com/Le-Dernier-loup.html>

Victor Seguin à propos de son travail sur la vidéo musicale "Hell Yeah"

Sélectionné à Camerimage et en compétition dans la catégorie "Clip Musical", Victor Seguin nous parle du tournage de "Hell Yeah", un film pour le chanteur de blues et soul Rory Graham (alias Rag'n Bone Man). Un clip au ton très cinématographique réalisé par le duo Jonathan Cohen et Anthony Jorge (alias Truman & Cooper, des pseudos issus de la série "Twin Peaks").

Après une licence de cinéma à Paris 8, Victor Seguin est machiniste puis électricien et chef électricien sur des court métrages.

Il intègre Louis-Lumière pour trois ans, après quoi il assiste Eric Gautier ^{AFC}, Yves Angelo, Gérard de Battista ^{AFC}, Virginie Surdej... avant d'éclairer des courts métrages, publicités et clips. (FR)

► Parlez-moi de votre collaboration avec le duo de réalisateurs...

Victor Seguin : Avant de faire des films, on jouait dans un groupe de rock. Ça fait trois ans que je travaille régulièrement avec Jonathan et Anthony pour faire des clips et des publicités. On a commencé vraiment en se débrouillant avec les moyens du bord, des Canon 5D qu'on empruntait... et un peu de bricolage pour avoir des décors et costumes qui se tiennent. Nous avons eu la chance que les premiers clips aient bien marché et récolté des prix en festivals. Ma collaboration avec eux a eu beaucoup d'influence sur tout mon travail de ces dernières années.



Comment s'est déroulé le tournage ?

VS : Nous avons tourné dans un aérodrome désaffecté dans lequel était située une base militaire où des commandos s'entraînaient. Les hélicoptères que vous voyez dans le champ étaient vraiment présents. Le rythme de ce genre de tournage tout à l'épaule est assez soutenu. Les scènes sont très improvisées : on tourne rapidement, beaucoup de scènes dans

une journée et j'essaye de proposer quelque chose de nouveau à chaque prise pour permettre de monter tous les plans mais aussi toutes les prises ensemble. Cette dynamique de tournage donne une grande richesse aux rushes.

Y a-t-il une ligne directrice qui se dessine à travers les différents clips que vous avez tournés ensemble ?

VS : Je pense que leur force est d'avoir trouvé une manière intéressante de travailler en prenant en compte les contraintes financières du clip. Sur "Hell Yeah" par exemple, l'enjeu était de mettre au point un dispositif avec un minimum de décors et de technique pour se concentrer sur la comédie et faire un maximum de plans. Les réalisateurs ont essayé de pousser ce concept en choisissant un lieu unique, neutre, en extérieur, qui nous permettrait de tourner avec très peu de lumière, et de reconstruire plusieurs espaces et plusieurs décors minimalistes au fur et à mesure qu'on progresse dans l'histoire. Ainsi nous avons pu tourner plus longtemps (deux jours) avec une équipe et des moyens légers.

On pense forcément à la démarche de Lars von Trier sur Dogville et Manderlay...

VS : Oui, je vois ce que vous voulez dire. Le dispositif est très proche et les fins sont en partie identiques : épurer visuellement et techniquement pour se concentrer sur le drame. L'image "Dogma" n'est pas une influence très présente pour nous, mais l'économie de moyens et la dynamique de la caméra à l'épaule peut effectivement évoquer ce genre de films.

On a beaucoup de scènes de voiture dans le clip et on s'est vraiment demandé comment faire pour trouver des points de vue intéressants, originaux et en gardant la caméra à l'épaule. On est souvent très contraint par l'habitacle des voitures pour tourner. C'était l'époque de la première saison de "True Detective". Les intérieurs voiture y sont très réussis mais probablement tournés sur fond vert ou sur voiture travelling. Nous n'avions évidemment pas les moyens ni le temps d'utiliser ces techniques. La solution que nous avons trouvée a été de m'harnacher sur le côté de la voiture avec du matériel d'escalade pour obtenir le recul suffisant par rapport aux comédiens tout en gardant la caméra à la main. Autre influence, celle de Bruno Dumont, pour le choix des comédiens, le côté très brut des visages à l'image et le choix du Scope.

Quelles ont été les relations avec l'artiste ?

VS : L'artiste fait un cameo, attablé devant la baraque à frites. Mais l'idée proposée est de raconter une histoire illustrant la musique, rechercher l'intensité dramatique plutôt que de mettre en avant l'interprète de la chanson.

Techniquement, quels ont été vos choix ?

VS : Tout a donc été tourné à l'épaule, avec une Red Dragon et des optiques anamorphiques Panavision de la série B. Majoritairement le 50 mm, et parfois le 75 mm. La douceur et les défauts de ces objectifs anciens aident à donner un caractère vivant et de la texture à l'image vidéo. On a aussi poussé l'ISO à 1280 pour avoir un peu de bruit.

J'avais très peu de lumière sur ce film, quelques tubes fluorescents et bacs sodium utilisés à même le décor et un Joker 400 utilisé sans lentille et en mouvement dans les plans de rêve du père. On a essayé d'étalonner le moins possible en restant fidèle aux ambiances du plateau. On devait effacer les pieds de projecteurs du plan d'ouverture pour créer un espace fantasmagorique et on les a finalement gardés afin de donner cette impression un peu théâtrale, une manière d'affirmer en préambule « on va vous raconter une histoire ». ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

Hell Yeah

Production : Colonel Blimp

Réalisation : Truman & Cooper

Image : Victor Seguin

1^{er} assistant caméra : Benjamin Cohenca

2^e assistant caméra : Perrine Dufau

Machiniste : Aymé Dominguez

Etalonneuse : Muriel Archambeau

Caméra : Panavision (Epic Dragon + série B anamorphique)

Lumière : Cininter

Camerimage 2015 - entretiens AFC

André Szankowski ^{AFC, AIP}, à propos de *Cosmos* d'Andrzej Żuławski

Né au Brésil en 1979, ayant passé sa vie aux USA, en Angleterre, au Portugal et en France, André Szankowski ^{AFC, AIP} a aussi des racines polonaises (par son père). Invité pour la première fois à Camerimage, il viendra présenter *Cosmos*, le nouveau film du cinéaste franco-polonais Andrzej Żuławski. Rencontre avec cet opérateur trilingue à la carrière internationale. (FR)



André Szankowski et Andrzej Żuławski - DR



CinePar HMI vs lumière de bord de mer - DR



Tournage sous la neige - DR

► C'est votre premier festival ?

André Szankowski : Bizarrement oui, c'est même la première fois que je vais venir en Pologne ! Même si par le passé j'ai essayé plusieurs fois de me libérer, le hasard des tournages et de la vie en a choisi autrement.

Cette fois-ci, je suis en tout cas très fier d'accompagner Andrzej Żuławski, un réalisateur polonais, qui plus est un peu à l'origine de la création de ce festival.

Comment avez-vous rencontré Andrzej Żuławski ?

AS : Par l'intermédiaire de Paulo Branco... J'avais tourné avec lui plusieurs fois (avec Raoul Ruiz, Fanny Ardant...) et même si visuellement, c'était des projets très différents, Żuławski a, je pense, trouvé dans ces films une sorte de point de vue et de relation à la mise en scène dans mon travail. Je me souviens qu'il avait beaucoup apprécié *Les Mystères de Lisbonne*, tout en me disant : « C'est une image très éclairée, hyper léchée..., ce n'est pas du tout ce que je veux pour *Cosmos* ! » C'est sur la base de ce rapport et cette complicité entre le metteur en scène et le chef opérateur qu'il a décidé de me faire confiance.

Comment se passe le travail sur le plateau avec lui ?

AS : On a tourné le film entièrement au Portugal, sur un plan de travail de six semaines. Un tournage plutôt court... La plus grande difficulté pour l'opérateur, c'est que Żuławski tourne ses scènes dans l'ordre de la narration. Le film entier n'est pas tourné dans l'ordre chronologique mais à l'échelle de chaque journée, chaque scène est strictement fabriquée dans l'ordre de ce qu'il a en tête en termes de montage. Ce qui veut dire qu'on peut très bien commencer par un plan très large, faire ensuite des plans serrés sur les comédiens, puis revenir aux plans larges plus tard, alors que la lumière a complètement changé !

On fait des allers retours incessants dans le décor, avec la lumière qu'il y a... et il faut se débrouiller comme ça. Si on rajoute là-dessus certains lieux tournage comme Sintra (un petit village au nord-ouest de Lisbonne réputé pour son microclimat très changeant), ça devient parfois un vrai casse-tête. Une séquence au début du film, par exemple, a été tournée littéralement sous une tempête de neige, alors que quelques jours plus tôt, les repérages se sont effectués dans un décor de végétation verte luxuriante telle qu'on peut l'imaginer dans le sud du Portugal.

Ce qui est passionnant, c'est que malgré ces conditions, Żuławski s'adapte toujours et va chercher d'une certaine manière un certain sens de narration dans ces surprises.

Aviez-vous échangé des références visuelles en préparation ?

AS : Contrairement à certains réalisateurs avec lesquels on peut regarder jusqu'à une dizaine de films pour se donner des idées, Andrzej, lui, ne m'a donné aucune référence. Il m'a juste parlé très technique. Je me souviens notamment d'une discussion sur la lumière des fluos sur les visages, qu'il aimait beaucoup. Ce côté blanc des peaux, qu'il place là encore au centre des ses préoccupations.

Il donne extrêmement d'importance aux visages des comédiens. C'est presque à chaque fois ce qui détermine la manière de filmer ou d'éclairer une scène. Par exemple, d'un point de vue narratif, il n'aime pas beaucoup surligner l'image, comme faire une lumière sombre ou bleutée pour une séquence triste... Il veut juste qu'on lui propose une lecture du visage sans que ça devienne théâtral ou trop dramatique.

English version

<http://www.afcinema.com/Interview-with-cinematographer-Andre-Szankowski-AFC-AIP-about-Cosmos-directed-by-Andrzej-Zulawski.html>

Voici quinze ans qu'Andrzej Żuławski n'avait plus tourné de films... Entre-temps la révolution numérique a littéralement bouleversé la technique cinématographique. Comment s'est-il adapté à cette nouvelle manière de faire des films ?

AS : Il a parfaitement intégré le processus numérique... Que ce soit la prise de vues Raw, les LUTs, et le fait qu'on n'a pas le résultat final exact en direct sur le plateau... Il faut dire qu'il a un œil extrêmement précis sur l'image, avec à chaque fois des commentaires hyper justes sur l'éclairage. Pour vous dire, il a même un verre de contraste avec lequel il continue à juger l'image ! Et j'ai aussi l'impression que sa méthode de travail n'a pas vraiment changé avec le numérique.

Il ne fait pas beaucoup de prises, ne filme pas les répétitions, reste très proche des comédiens et n'est pas collé au combo. Il couvre peu, les plans sont montés souvent in extenso (une des conséquences de sa méthode de travail dans l'ordre chronologique de montage), et sa manière de construire la scène est parfois presque inattendue pour le reste de l'équipe. De toute façon, il connaît tellement bien son sujet, le scénario qu'il maîtrise absolument par cœur, ce qui lui permet de trouver une solution à chaque fois pour se retourner de jour en jour, et jouer avec les imprévus.

On est loin d'un tournage sur story-board !

AS : Oui, c'est certain ! Ça donne une sorte de pression pour l'équipe technique. On peut préparer la scène avec à peu près le temps qu'on veut, mais quand on tourne, il faut que tout le monde soit prêt. Et si les comédiens sont bons à la première prise, ce sera celle qui sera gardée quelque soient les éventuels défauts techniques qu'on aurait pu rencontrer au cadre ou au point.

Quels ont été vos choix techniques ?

AS : D'habitude je tourne très souvent avec les optiques Panavision mais cette fois-ci, j'ai choisi d'équiper la caméra Alexa avec des Cooke S4, principalement pour leur rendu des visages que je trouve un peu plus doux. Un côté plus soyeux aux carnations, surtout quand on tourne essentiellement grand angle entre le 21 et le 27 mm, comme Żuławski en a l'habitude. En outre, c'est un réalisateur qui n'a pas peur de proposer des angles de caméra assez extrêmes, en rupture avec le style actuel beaucoup plus sage et avec des focales beaucoup plus longues.

Beaucoup de dolly, pas de Steadicam et un peu d'épaule... Ce qui est amusant avec le recul, c'est que je m'aperçois qu'on a très peu discuté avec Andrej du film en préparation. Le tournage est arrivé et le film a été simplement fait, comme ça, sans se poser de questions !

Un mot sur l'étalonnage ?

AS : L'étalonnage a été fait chez Eclair avec Raymond Terrentin. On a trouvé ensemble assez vite le style des images et le ton général du film, mais les nombreux problèmes de raccords lumière liée à la méthode de tournage nous ont pris un peu plus de temps ! Passer d'un plan au 21 mm dans un lieu très étroit avec des toutes petites fenêtres et un temps gris dehors à des gros plans, ce n'est pas toujours facile ! Je me souviens d'un décor en particulier tourné dans une maison au bord de la mer, où le vent était tel que même un 18 kW HMI ne pouvait pas tenir sur son pied à l'extérieur ! Mais à la fin, je m'aperçois qu'Andrzej n'est pas du tout préoccupé par ça. Ce qui lui importe avant tout, c'est que l'histoire existe. L'essence du film, pour lui, n'est vraiment pas dans le raccord lumière... ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

... *Cosmos*,
d'Andrzej Żuławski,
photographié par André Szankowski AFC, AIP
Avec Sabine Azéma, Jean-François
Balmer, Jonathan Genet
Sortie le 9 décembre 2015
Léopard d'Argent
de la Meilleure réalisation
au Festival de Locarno ...

Cosmos

1^{er} assistant opérateur : Iana Ferreira

2^e assistante caméra : Helena Pinto Marina

Chef électricien : Paulo Silva

Chef machiniste : Paulo Miguel

Chef opérateur du son : Jean-Paul Mugel

Matériel caméra : Panavision Cinecam Paris
(Arri Alexa, série Cooke S4)

Matériel lumière et machinerie : Smiling

Laboratoire : Eclair Group – Ymagis

Etalonnage : Raymond Terrentin

Camerimage 2015 - nos associés

L'Alexa reine des neiges

Arri propose une Master Class dans un décor enneigé avec en vedette les projecteurs Skypanel

C'est à Oliver Stapleton ^{BSC} que Arri a confié cette année le soin d'animer son atelier de prise de vues cinématographique. La filmographie du chef opérateur britannique inclut notamment deux longues collaborations avec les cinéastes Stephen Frears et Lasse Halstrom.

► Une scène a été choisie dans l'un des films les plus sous-estimés de Stephen Frears (le western moderne *The Hi Lo Country*, sorti en 1998) pour construire l'intervention : une séquence de tempête de neige dans laquelle trois cow-boys se retrouvent pris et subissent un grave accident de cheval.

« Je me souviens », explique-t-il, « on tournait le film au Nouveau-Mexique, il faisait une chaleur à crever ! Ce n'était pas du tout l'hiver, et pourtant on a dû recréer entièrement cette séquence en studio avec un décor à peine plus grand que celui qu'on me propose aujourd'hui ! »

Effectivement, installé dans le gymnase de l'Université de Bydgoszcz, un petit bout de campagne enneigée a été recréé, avec un puits, quelques pieux et une découverte formant un paysage en arrière-plan. Au sol, plusieurs kilos de neige en polystyrène complète l'illusion.

Équipé de deux caméras Arri Alexa (une en capteur 4/3 avec optique Scope et l'autre en 16/9 avec optique sphérique), le travail de récréation a été confié à deux volontaires issus du public, tandis qu'Oliver Stapleton partageait avec le reste de l'assistance ses souvenirs de travail et une vision un peu nostalgique du cinéma. Parmi les sujets abordés, les grands films qui l'ont influencé, avec comme pierre centrale l'image de Vittorio Storaro sur *Le Conformiste*, *Apocalypse Now* et *Coup de cœur*. Une occasion de rappeler combien le cinéma des années 1970 était riche en expérimentations photographiques, et combien l'instantanéité de l'image numérique a depuis fait perdre – selon lui – beaucoup d'audace de la part des studios et des producteurs.



Décor enneigé de la Master Class Arri - Photo AFC

Cet atelier était aussi l'occasion pour la firme bavaroise de mettre en avant sa gamme de projecteurs à LEDs Skypanel, avec lesquels l'ambiance du jour était fabriquée à travers un immense velum depuis le plafond. D'autres ambiances du même type étant utilisées sur pied pour des éclairages sur les comédiens. « Je pense », a affirmé Oliver Stapleton, « que les projecteurs à LEDs sont vraiment les lumières du futur. Le fait de pouvoir choisir la température de couleur très rapidement, la faible consommation électrique, le peu de dégagement de chaleur sont autant d'avantages énormes sur un décor en studio. Reste bien sûr la qualité chromatique de la lumière LED, chose sur laquelle je trouve que les constructeurs ont fait beaucoup de progrès, et qui me semble maintenant parfaitement raccorder avec une source tungstène ou la lumière du jour... »

Une Master Class suivie religieusement par une salle pleine à craquer pendant plus de deux heures. ■

Rédigé par François Reumont pour l'AFC

[English version](#)

<http://www.afcinema.com/The-Alexa-Snow-Queen.html>

Emma, Nicola, Angus & Alexa : " The Helicopter Girls " Arri propose une démonstration de prise de vues aériennes avec l'Arri Alexa Mini

Accueilli en Salle de conférences par la productrice Emma Boswell et la cadreuse Nicola Daley, le public de Camerimage a rapidement été invité à se rendre au bord de la rivière qui coule au pied de l'Opera Nova. En effet, c'est bien une démonstration en extérieur qu'Arri avait décidé de monter pour mettre en avant sa toute nouvelle caméra poids plume, l'Alexa Mini.



Emma Boswell, Nicola Daley et Angus - Photo AFC



L'Alexa Mini sur son Gimball - Photo AFC



Dans le ciel de Bydgoszcz - Photo Richard Andry

► Installée sur un solide drone à quatre bras (et huit hélices), et équipée d'un grand angle Zeiss T2.1, la caméra avec moteur de point et alimentation pèse environ 7 kg. À ceci, il faut rajouter le poids du stabilisateur " Gimball " et de ses batteries. Angus, le garçon pilote des " Helicopter Girls ", explique alors les consignes de sécurité, à savoir respecter une distance de dix mètres par rapport au public, et surtout pour l'équipe ne jamais se placer entre le pilote et la machine. Après quelques minutes de réglages préalables au cours desquelles l'assistance a été priée de couper les téléphones portables (par risque d'interférence), l'équipe des " Helicopter Girls " s'est ensuite mise au travail générant des plans au-dessus de l'eau remontant la rivière et

passant au-dessus de la passerelle qui relie l'Opera à la vieille ville de Bydgoszcz.

Fort heureusement la météo était plutôt clémente ce matin, avec même un soleil entrecoupé de nuages – chose plutôt rare dans la ville au milieu du mois de novembre ! Le vent était par contre de la partie, atteignant les 25 km/h, soit la limite acceptable pour une stabilité du Gimball.

Le public a néanmoins pu observer deux séquences de vol successives d'environ cinq minutes (l'autonomie en vol du drone ne dépassant pas huit minutes), avec retransmission en direct sur écran géant. Un instant vivant et récréatif qui a tranché avec le train-train des PowerPoint ! ■

Rédigé par François Reumont pour l'AFC

English version

<http://www.afcinema.com/Emma-Nicola-Angus-Alexa-Helicopter-Girls.html>



De g. à d. : Witold Rutkowski, Ralph Rothkopf et Julien Bernard sur le stand de l'Affect

Marechal Electric en visite à Camerimage

► Voir un bref compte rendu de Richard Andry ^{AFC} évoquant cette visite dans son Dictionnaire Amoureux, page 9. ■

Camerimage 2015 - nos associés

Victoria's Secrets, une Master Class Canon animée par Sturla Brandt Grøvlen ^{DFP}

Par François Reumont pour l'AFC

Invité par Canon à présenter son travail sur le film *Victoria*, réalisé par Sebastian Schiper, le chef opérateur danois Sturla Brandt Grøvlen ^{DFP} est venu régaler l'assistance par un exposé complet sur la fabrication de ce film berlinois. Une jeune Espagnole fraîchement arrivée à Berlin, et une fin de soirée alcoolisée qui tourne mal pour elle. Voilà à peu près l'argument de *Victoria*, film allemand réalisé par Sébastien Schiper sorti en France le 1^{er} juillet 2015.

► Un film qui n'est pas en compétition à Camerimage cette année mais dont la carrière en festival est déjà riche de récompenses (Ours d'argent de la meilleure image attribué lors de la dernière berlinale à Sturla Brandt Grøvlen).

Il faut dire que *Victoria* n'est vraiment pas un film comme les autres. Réalisé, et tourné, en un plan séquence unique de 90 minutes sans aucun raccord visible ou invisible, c'est donc une sorte de marathon pour tous ses interprètes, à la croisée dramatique entre théâtre et cinéma. Le jeune chef opérateur explique : « Quand Sébastien, le réalisateur, m'a fait part de sa volonté de tout raconter dans la continuité, j'ai bien sûr trouvé ça un peu fou ! Et puis le défi de tourner un film en une seule prise sans aucun raccord m'a rapidement excité. »

Prenant comme référence visuelle des films aussi variés que *Dont Look Back*, le documentaire de Pennebaker sur Bob Dylan en 1967, ou *Irreversible*, de Gaspard Noé filmé par Benoît Debie ^{SBC}, le réalisateur entraîne rapidement son équipe dans un tournage hors normes, où plus d'un mois de répétition va aboutir à trois prises de 90 minutes, dont la dernière constitue finalement le film qu'on peut voir en salles.

« On a divisé le film en dix parties, de manière à répéter pendant les semaines qui précédaient le tournage. Ces nombreuses répétitions nous ont permis de mettre en place le jeu des comédiens, et surtout cette espèce de chorégraphie que j'allais effectuer avec eux ». Une préparation assez folle quand on sait que l'histoire se déroule dans 22 lieux différents, tous dénichés dans un seul quartier de Berlin pour limiter au maximum le temps de narration induit par le déplacement.

« Pour le choix de la caméra », explique Sturla, « j'ai dressé un cahier des charges qui comprenaient la légèreté, la compacité, la possibilité de cadrer à l'œil nu ou au moniteur, l'autonomie électrique (au moins 150 minutes avec une batterie embarquée), l'autonomie en enregistrement (même durée en enregistrement non déporté), haute sensibilité, monture PL pour pouvoir fixer des optiques Ciné au diaphragme sans crantage, et enfin capacité d'enregistrer le son pour les séquences voitures (tournées sans équipe son). Pour toutes ces raisons, la Canon C300 est sortie du lot car c'était la plus légère, la plus compacte, et surtout la meilleure à 2 000 ISO, avec un bruit numérique que je trouvais très cinématographique ».

Configurée dans une version ultralégère, la caméra C300 utilisée pour tourner *Victoria* était juste équipée d'un 24 mm Zeiss T2.1, d'un paresoleil léger LMB3 et d'un filtre BPM 1/8, un follow focus mécanique, un moniteur Small HD 4", un microphone avec bonnette, le tout dans une cage Redrock permettant de manipuler la caméra par les côtés ou par le dessus (avec l'adjonction d'une poignée). Soit 5 kg, utilisée à l'épaule pendant les 90 minutes du tournage, sans aucun accessoire autre qu'un renfort en mousse à l'épaule et des genouillères. « Ce fut un vrai entraînement physique », explique le chef opérateur, « arriver à tenir pendant 90 minutes sans trop trembler lors des plans fixes, ce n'est pas évident ! »

Niveau enregistrement, tout s'est fait en interne sur deux cartes de 64 GB, en mode Clog à 4 300 K en température de couleur, et avec des diaphragmes allant de 2.1 à 5.6. « Comme le film débute de nuit dans un club – soit dit en passant le seul lieu où j'ai pu vraiment avoir un contrôle total de la lumière – et se termine de jour (le passage du jour à la nuit étant au milieu du film), j'ai dû aussi m'aider des filtres neutres intégrés à la caméra, et à l'intérieur de la narration passer du début du film tourné sans filtre à 2 000 ISO à la deuxième partie tournée avec un filtre ND 6. Cette étape clé pour moi m'a fait avoir des sueurs froides car j'avais toujours peur d'appuyer sur le mauvais bouton et me retrouver avec 9 diaphragmes en moins plutôt que 2 ! »

D'un point de vue lumière, même si le film semble très documentaire dans sa mise en scène, les extérieurs nuit sont tout de même souvent éclairés...

« *Victoria* est un tout petit budget, il n'était pas question de sortir la grande artillerie en termes de lumière. Mon "gaffer" a quand même pu installer un CinePar 6 kW sur un toit qu'on a fait taper en réflexion sur un grand mur et qui me donnait un niveau diffus dans la rue. Ainsi qu'une multitude de Par 64, qui sont les projecteurs les moins chers du marché, et qui depuis les toits redonnaient de la définition à l'image, ou décrochaient les arrière-plans. J'ai un moment envisagé d'uti-



Sturla Brandt Grøvlen

liser des sources perchées pour suivre les comédiens, mais le risque de choper une réflexion dans le cadre ou de voir tout simplement la personne qui tient la perche m'a fait changer d'avis.» Trois prises, soit trois nuits tournage ont donc été nécessaires pour faire le film :



« La première était vraiment très bonne pour moi techniquement, mais les acteurs étaient un peu empruntés, tout le monde ayant peur de faire une connerie ! À l'issue de cette première tentative, on s'est réuni, et pendant 15 jours on a tout repris à zéro. Évoquant même un moment la possibilité de plans de coupe si on constatait que c'était trop dur... Mais Sébastien a tenu bon, et on est reparti sur une deuxième tentative, qui cette fois-ci est partie dans l'hystérie générale, avec une énergie débordante gênante même pour l'histoire... Deux jours après, comme tout le monde était bien chaud, on a fait la troisième tentative, et là les comédiens étaient dedans. Par contre moi, j'ai eu quelques soucis techniques ! Mais comme vous le savez, c'est toujours le jeu qui prime sur le reste au cinéma ! »

Interrogé par l'assistance sur sa technique de cadrage, Sturla Brandt Grøvlen a conclu son intervention en faisant une démonstration du mouvement de bras qui lui permettait de passer de la caméra à l'œil (pour la grande majorité du film) à la caméra portée à la hanche et cadrée au moniteur – pour tout ce qui est course ou mouvement rapide – sans trop d'à-coups à l'image. Prenant ensuite possession d'un petit décor recréant la séquence du piano, il a montré au public sa manière de travailler en lumière et en cadrage, reproduisant très fidèlement les images vues juste avant sur grand écran. Une Master Class vraiment passionnante, nourries de nombreuses questions venues du public étudiant, et une vraie générosité de la part du jeune chef opérateur danois. ■

Le palmarès

Le Festival Camerimage a pris fin avec la cérémonie de clôture qui s'est déroulée, samedi 21 décembre 2015, au Grand Théâtre de l'Opera Nova de Bydgoszcz (Pologne) et la proclamation du palmarès. Présidé par le réalisateur Michael Hoffman, le jury a décerné la Grenouille d'or au film de Todd Haynes, *Carol*, photographié par Ed Lachman ^{ASC}, la Grenouille d'argent à *Rams*, de Grímur Hákonarson, photographié par Sturla Brandt Grøvlen ^{DFF}, et la Grenouille de bronze au *Fils de Saul*, de László Nemes, photographié par Mátyás Erdély ^{HSC}

► A propos des trois principaux prix :

Lire ou relire l'entretien accordé par le directeur de la photographie Ed Lachman à propos de son travail sur *Carol* et publié sur le site lors de 68^e Festival de Cannes où le film était en Compétition officielle

<http://www.afcinema.com/Ed-Lachman-ASC-parle-de-son-travail-sur-Carol-de-Todd-Haynes.html>

Voir ou revoir l'entretien filmé accordé en anglais par le directeur de la photographie Sturla Brandt Grøvlen à propos de son travail sur *Rams* et publié sur le site pendant le festival

<http://www.afcinema.com/Interview-with-Cinematographer-Sturla-Brandt-Grøvlen-DFF-regarding-his-work-on-Grimur-Hakonarson-s-Rams.html>

Voir ou revoir l'entretien filmé accordé en anglais par le directeur de la photographie Mátyás Erdély à propos de son travail sur *Le Fils de Saul* et publié sur le site pendant le festival.

<http://www.afcinema.com/Interview-of-cinematographer-Matyas-Erdely-HSC-about-his-work-on-Laszlo-Nemes-s-Son-of-Saul.html>

Découvrir le palmarès et toute information sur le site Internet de Camerimage <http://www.camerimage.pl/en/Camerimage-2015-Winners.html> ■

Court séjour à Camerimage

Par Claire Mathon ^{AFC}

► *Ce n'était pas ma première fois à Camerimage car j'avais eu la chance d'y aller lorsque j'étais étudiante à Louis-Lumière, en 1997, à l'époque où le festival était à Torun !*



Jean-Marie Dreujou, Claire Mathon et Patrick Duroux
Photo JN Ferragut

Ce festival entièrement dédié à l'image m'a permis d'échanger avec des opérateurs, avec nos partenaires, avec des fabricants ainsi qu'avec des étudiants. La Master Class à laquelle j'ai participé avec Jean-Marie Dreujou et Patrick Duroux m'a fait entrevoir la pertinence de notre participation à cet événement international.

Je garderai longtemps en mémoire (merci à Jean-Yves Le Poulain) ce trajet nocturne à pied avec Peter Suschitzky me parlant dans un français parfait du temps entre chaque film, de son attente d'un nouveau projet qui l'enthousiasme pleinement, des à-côtés de nos passions. ■

Camerimage 2015 - nos associés

Panasonic Varicam 35 : retours d'utilisateurs

Par François Reumont pour l'AFC

Un an après sa présentation, les témoignages concrets d'utilisateurs de la nouvelle Varicam 35 sont mis en avant à Camerimage. Escales en Allemagne, Grande Bretagne et USA.

► Matthias Bollinger, chef opérateur basé à Hambourg, est venu partager son expérience de tournage sur la série policière "Tatort", la plus ancienne du paysage audiovisuel en Allemagne (elle existe depuis 1970 et comprend déjà plus de 950 épisodes !). Après une saison 2014 tournée en Alexa, le chef opérateur a décidé de tester la Varicam 35.

« C'est bien sûr cette possibilité de pouvoir tourner à deux sensibilités différentes (800 ou 5 000 ISO) qui m'a beaucoup séduit. Beaucoup de choses en série télé se tournant lumière disponible, le fait de pouvoir passer de l'un à l'autre des modes sans détérioration notable de l'image est un vrai plus et nous permet d'aller plus vite sur le plateau. Autre point intéressant, la possibilité d'utiliser des zooms même de nuit à des ouvertures moyennes, la gestion des LUTs en interne qui nous permet en enregistrant sur deux supports de générer à la fois les rushes en log et les proxy avec l'étalement de base déjà associé. Enfin, le réalisateur ayant décidé de passer à un format 2,2 pour le cadrage, on a aussi avec cette caméra la possibilité de tourner certaines séquences en 4K afin de tirer le meilleur parti pour les effets composites... »

Autre témoignage, celui du britannique Nick Dance^{BSC} qui lui est venu présenter le pilote d'un projet de long métrage tourné avec la Varicam 35. « C'est un projet de thriller nommé *Swilly Girl*, réalisée par Peter Nicholson, sur lequel on a pu vraiment tester et mettre en pratique beaucoup de situations de prises de vues habituellement compliquée pour l'opérateur », explique-t-il. En effet, passant de séquences tournées au crépuscule très avancé (un long traveling latéral à 50 im/s en voiture suivant la comédienne en pleine course dans la ville et à travers un parc), en extérieur nuit lumière disponible (éclairage de phares de voiture, lampadaires urbains...), ou sé-

quences en extérieur jour avec énormément de contraste (découverte depuis l'intérieur non rééclairé). Un pilote presque entièrement réalisé avec deux zooms Fujinon (24-180 T2,6 et 14,5-45 mm T2), à l'exception de quelques plans à l'épaule ayant fait appel à quelques objectifs Zeiss Ultra Prime, et dont la liste lumière se cantonne à quelques Light Panel LEDs et trois Arri 300 Fresnel.

Troisième chef opérateur invité, Theo Van De Sande^{ASC} qui même s'il avoue avoir passé la majorité de sa carrière à filmer en pellicule ne semble pas regretter le média pellicule. « Certes », explique-t-il, « rien n'a jamais été mieux conçu qu'une Aaton XTR pour filmer à l'épaule, mais je dois l'avouer, le pixel remplace désormais le grain et rien ne pourra l'en empêcher ! »

Contacté par ABC pour filmer la série "Guilt", le chef opérateur a proposé de tourner le pilote en Varicam 35. Grâce aux 5 000 ISO de la caméra et la capacité de tourner en 4K (pour une finition HD), il redécouvre le plaisir de tourner comme avant : « On arrive à tourner avec des niveaux lumineux absolument dingues. On n'y voit à peine sur le plateau, et pourtant sur le moniteur c'est parfaitement bien posé ! Il y a ce côté magique du boulot du chef op' qu'on avait à l'époque de la négative qui revient, et on se sent de nouveau considéré à la différence de tout ce qui a pu se passer au début du numérique. »

Détaillant ensuite quelques les extérieures nuits de grande ampleur issus de ces derniers tournages, Theo Van De Sande a mis en évidence l'énorme économie de moyens en matière de lumière (les Par 64 remplaçant les traditionnels CinéPar, ou les Lite Panels, les Goya !).

Une présentation qui aurait mérité sans doute un peu plus d'extraits, mais dont la plupart des images ne sont pas encore diffusées et reste bien sûr sous embargo. ■



Matthias Bollinger sur le tournage de "Tatort" - DR



Nick Dance - Photo AFC



Theo Van De Sande - Photo AFC

The Bigger, the Better ?

Par François Reumont pour l'AFC

Sur le stand Panavision à Camerimage trône fièrement une caméra film 65 mm telle que Quentin Tarrantino l'a utilisée sur son dernier opus... Une anachronie dans un monde où le numérique emporte peu à peu tout sur son passage... Toujours en attente de sa nouvelle caméra numérique grand format, Panavision met cette année en avant sa longue expérience du cinéma, et bien entendu son parc d'optiques devenu légendaire...

► Invitant trois chefs opérateurs de trajectoire et d'origine très différentes – Ellen Kuras^{ASC}, Markus Förderer et Edu Grau – accompagnés de Dan Sasaki (Panavision Hollywood), la firme de Woodland Hills s'est d'abord attachée à démontrer les qualités de sa nouvelle gamme d'optique 70 à partir d'un premier atelier pratique mêlant prise de vues en direct et discussion avec le public.

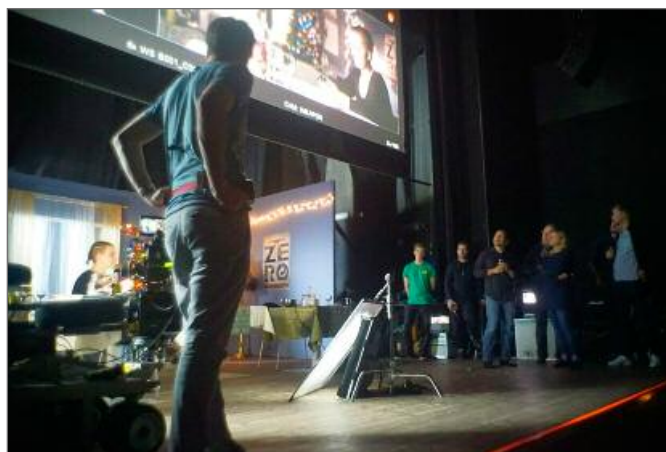
C'est en basant l'événement sur la nouvelle caméra Red Weapon 6K que les trois opérateurs se sont prêtés au jeu d'un petit tournage. Pour l'occasion, un décor intérieur avec deux comédiens dans la profondeur de l'image avait été installé, avec un éclairage nocturne mélangeant lumière froide par une découverte et des sources beaucoup plus chaudes pour les visages. Egalement présente, une guirlande lumineuse permettant d'étudier la qualité du bokeh de chaque optique.

Passant en revue à la fois les zooms et les focales fixes de la nouvelle série 70, les trois opérateurs ont surtout insisté sur les différences de structure d'images provoquées par le changement de taille du capteur. En effet, cette nouvelle caméra Weapon étant la seule à la vente équipée d'un grand capteur (30,7 x 15,8 mm), on peut s'en servir facilement pour étudier le rendu d'une optique destinée à couvrir le capteur du format 65 mm (54 x 25 mm sur l'Arri 65).

En réduisant successivement la partie utilisée (5K, Super 35 puis Super 16) les spectateurs ont pu constater les bouleversements dans la perspective de l'image et la structure des arrières plans.

Un atelier qui a permis de conclure l'importance de pouvoir, avec cette nouvelle famille de caméras désormais, non plus choisir seulement sa focale et son ouverture mais aussi la taille du capteur utilisé pour aboutir à des effets et des narrations complètement différentes. Ceci bien sûr à la condition que les optiques couvrent la surface la plus grande pour ensuite pouvoir alterner sur l'échelle des fenêtres d'impression.

Un peu comme quand on passait à l'intérieur d'un même film des séquences tournées en 16 ou en 35. Mais sans changer de caméra, donc sans la profonde modification de la matière d'image qu'entraînait alors le grain de la pellicule. Et surtout sans les énormes contraintes de contretypage posées jadis par la chaîne de postproduction argentique...



L'atelier Panavision - Photo AFC

En deuxième partie de journée, c'est au tour de Dan Sasaki, le grand manitou de l'optique Ciné à Hollywood d'intervenir. La journée de conférence prend alors soudain un tour plus théorique, les caméras et les projecteurs ayant entre-temps disparus de la scène du centre culturel.

Ce dernier s'applique à exposer ses points de vue sur l'utilisation des optiques, en mettant en perspective la prise de vues anamorphique et la prise de vues sphérique grand format.

Alternant des extraits de films tels que *Citizen Kane*, *Braveheart*, *Notorious*, *Star Wars*, *James Bond* ou *Inception*, il détaille les différents styles et patrons visuels utilisés régulièrement par les plus grands opérateurs. Dan Sasaki aboutit même un classement en six catégories (parallaxe, ombrage, fausse perspective, voile de brume, occlusion et mouvement relatif) qui donne à son exposé une certaine saveur de sémiologie hollywoodienne assez inattendue, entrecoupé d'explications de haut niveau sur la conception et l'empreinte visuelle de ces objectifs modernes. Les nombreuses questions des étudiants sont venues montrer l'intérêt du public pour cette présentation. ■



Dan Sasaki - Photo AFC

English version

<http://www.afcinema.com/The-bigger-the-better-10579.html>

Camerimage 2015 - nos associés

Dan Sasaki, vice-président du département optique de Panavision

Dan Sasaki est le vice-président du département optique de Panavision, basé à Woodland Hills en Californie. Il travaille comme ingénieur là-bas depuis près de trente ans et supervise à la fois le développement des nouvelles séries d'optiques (comme la toute nouvelle série anamorphique "T" destinée aux capteurs numériques) ainsi que le service quotidien auprès des chefs opérateurs et des productions pour leur fournir une sorte "de location d'optique sur mesure" en fonction de leurs besoins sur chaque film. À son crédit, on peut citer notamment le nouveau film de Quentin Tarrantino *The Hateful Eight*, *Star Wars 7 Le réveil de la force*, ou encore *Spectre*, le dernier opus des aventures de James Bond... (FR)

► Comment se répartit le travail actuellement à Woodland Hills ?

Dan Sasaki : La recherche de nouvelles formules et de nouvelles séries est bien sûr importante pour nous mais nous avons aussi beaucoup de demandes au jour le jour, qui nous amène à retoucher telle ou telle série d'optiques vintage, les remettre au goût du jour, ou retravailler leur empreinte visuelle en fonction de la demande des chefs opérateurs... Par exemple, je peux vous citer le travail qu'on a fait pour Robert Richardson^{ASC} et Quentin Tarrantino qui souhaitent tourner leur nouveau film en 65 mm argentique. Un projet qui a démarré de manière classique avec des optiques sphériques (tels que les derniers films 65 mm ont été tournés encore récemment) mais rapidement, je me suis aperçu qu'ils souhaitent esthétiquement en plus du grand format pouvoir tourner en anamorphique...

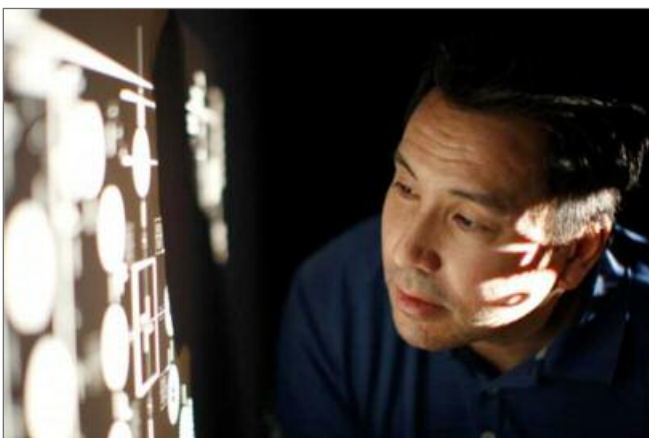
On a donc ressorti de très vieilles optiques 65 mm anamorphique du placard, utilisées pour la dernière fois dans les années 1960 avec le système et les caméras d'époque Ultra Panavision.

Le problème, c'est que ces optiques étaient fabriquées à une époque où les caméras à visée réflex n'existaient pas. Il nous a donc fallu les démonter, puis les reconfigurer mécaniquement et optiquement pour augmenter le tirage optique et les placer sur une caméra 65 mm actuelle.

Bien sûr cette opération n'est pas complètement transparente, et le rendu de chaque optique a dû être contrôlé pour obtenir quelque chose de cohérent sur la série.

Autre exemple, pour le tournage de *Star Wars 7*, Dan Mindell^{ASC} est venu nous voir avec un exemplaire de la revue *American Cinematographer* de 1977. Il nous a dit : « Je veux les mêmes optiques qu'à l'époque pour raconter tout ce qui se passe du côté des rebelles, tandis que tout ce qui se passe du côté de l'empire sera fait avec des Primos anamorphiques plus modernes... »

Le challenge n'était pas aussi compliqué mécaniquement que sur *Hateful Eight* mais on a quand même passé six mois à faire des tests extensifs sur des séries C pour les rendre plus douces, avec un peu plus de flares, et un design mélangeant optiques primaires modernes et bloc cylindrique plus ancien. Au bout de six versions, on a atteint le but !



Dan Sasaki - Photo Panavision

Combien de personnes travaillent avec vous ?

J'ai trois personnes avec moi mais dans le cas de *Hateful Eight*, ça a mobilisé pas mal de monde ! Outre les gens du service optique, il y a eu aussi les gens du département service et celui de la fabrication soit en tout près de vingt personnes pour remplir la mission en quelques mois...

C'est amusant, Panavision est le seul sur son stand à exposer fièrement une caméra 65 mm argentique... Êtes-vous les derniers défenseurs du film ?

J'aime bien cette idée ! Beaucoup d'opérateurs s'orientent encore vers le film en 35, en 16 et même en 65 mm. Pour tous les films qui font partie des quinze plus gros budgets, la question initiale est toujours la même : « Est-ce qu'on le tourne en argentique ? » Je peux vous dire que les caméras 65 mm n'ont chez nous jamais autant tourné que dans ces cinq dernières années, que ce soit pour des productions entières au pour des besoins en effets spéciaux (création des pelures destinées aux plans composites).

Alors pourquoi ne pas construire une nouvelle caméra 65 mm film plutôt que numérique... Ne serait-ce pas beaucoup plus simple ?

Vous avez raison ! Ce serait effectivement beaucoup plus simple... La question qu'on se pose, c'est que depuis la disparition de l'usine de Rochester, il semblerait que Kodak n'ait malheureusement pas conservé l'outil industriel permettant de fabriquer le support acétate.

Une très grande quantité a donc été produite avant l'arrêt et la destruction de l'usine, mais on ne sait pas exactement combien de mètres restent en réserve. Sans doute beaucoup.... mais tout cela reste très flou et Kodak ne communique pas du tout sur la question. C'est donc un peu risqué industriellement de miser sur une nouvelle caméra argentique, même si l'engouement des grands noms d'Hollywood semble solidement perdurer pour le film.

Vous venez de présenter l'année passée la nouvelle série Primo 70, est-ce la locomotive pour vous ?

Le 65 mm concerne une dizaine de films par an pour nous. C'est un peu le haut de l'iceberg. Pour le reste, qui représente la grande majorité des demandes, on développe de nouveaux produits en permanence, surtout en anamorphique où la demande ne fait que croître et où les stocks limités nous forcent parfois à refuser des clients. Dans ce domaine, Panavision vient d'annoncer à Camerimage la sortie d'une nouvelle série d'optiques anamorphique baptisée série T destinée à la prise de vues numérique.

Et pourquoi ne pas vous lancer sur une série légère et compacte ?

Oui, c'est une des pistes sur lesquelles on travaille. Panavision n'a jamais été vraiment sur le créneau des optiques légères ! Une série légère, compacte (par exemple de la taille des Summilux-C) et couvrant le capteur de la RED Dragon est un bon créneau. Surtout quand on prend en compte l'allègement constant des corps caméra et les utilisations de plus en plus fréquentes sur " gimball " ou sur drone. Parallèlement, on va bientôt sortir une nouvelle version du zoom 24-275 mm incorporant les nouvelles technologies qui vont le rendre plus compact. Néanmoins, je tiens à signaler que la série Primo 70 est étonnamment légère vu sa couverture et le fait qu'elle intègre des moteurs dans chaque optique.

Parlez-nous de cette nouvelle série T ?

Ce sera avant tout une série très complète, destinée aux caméras numériques. Elle aura des focales allant du 20 mm au 180 mm et des zooms au ratio court qui auront tous une construction avec anamorphose avant. Ce qui veut dire une empreinte visuelle tout à fait cohérente, ce qui est une première dans la gamme anamorphique. Les premières optiques sont actuellement en cours de production, et devraient être mises sur le marché courant 2016. Notre présidente, Kim Schneider, a insisté sur la nécessité de produire de nouvelles optiques chaque année et de placer résolument Panavision comme le N°1 mondial des objectifs Ciné. ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

entretiens AFC

Mátyás Erdély ^{HSC}

à propos de son travail sur *Le Fils de Saul*, de Laszlo Nemes



► Dans un entretien filmé, en anglais, le directeur de la photographie Mátyás Erdély ^{HSC} parle de son travail sur *Le Fils de Saul*, de Laszlo Nemes, présenté à Camerimage en compétition.

De sa longue collaboration avec le réalisateur, des décors, de l'évidence du tournage en pellicule, du laboratoire, de la mise au point en tant qu'élément narratif, de son approche de la lumière, etc.

Voir cet entretien à l'adresse

<http://www.afcinema.com/Entretien-avec-le-directeur-de-la-photographie-Matyas-Erdely-HSC-a-propos-de-son-travail-sur-Le-Fils-de-Saul-de-Laszlo-Nemes.html> ■

Reed Morano ^{ASC}

à propos de *Meadowland*, son premier film en tant que réalisatrice



► Dans un entretien filmé, en anglais, la directrice de la photographie Reed Morano ^{ASC} parle de *Meadowland*, sa première réalisation présentée dans la compétition Premier Film de Réalisateur. De mélanger les cartes, du travail de la caméra, du

matériel, de la scène de la cuisine, de celle du bar, de ne jamais tourner avec des animaux et/ou des enfants, d'être une " ex-directrice de la photo "...

Voir cet entretien à l'adresse

<http://www.afcinema.com/Entretien-avec-la-directrice-de-la-photographie-Reed-Morano-ASC-a-propos-de-Meadowland-son-premier-film-en-tant-que-realisatrice.html> ■

Pendant la durée de Camerimage, les articles, entretiens et portfolios ont pu être publiés dans notre lettre d'information quotidienne grâce au soutien de Aaton Digital, Aja, Arri, Be4Post, CW Sondertropic-Leica, K 5600 Lighting, Panasonic, Panavision, RVZ, Sony, Thales Angénieux et Transvideo.

Camerimage 2015 - nos associés

Sony s'engage dans la bataille pour le HDR

Par François Reumont pour l'AFC

Très actif dans le domaine de la capture des images, notamment avec sa ligne de caméra CineAlta ou ses boîtiers photos A7, Sony s'intéresse désormais à la restitution des images à haute gamme dynamique (HDR) générées par ces derniers. Richard Lewis, de Sony Angleterre, et Pablo Garcia, DIT basé à Londres – ayant travaillé sur plusieurs séries TV comme "Mr Sloane" ou "Fleming" –, sont venus dire tout le bien qu'ils pensaient du nouveau moniteur HDR Oled BVMX 300.

► « D'abord », explique Richard Lewis, « il faut bien se rendre compte du fossé qui existe entre la captation et la restitution d'images en salles ou sur écran TV. En effet, si presque toutes les caméras de cinéma numérique actuelles sont capables de capturer des images à très haute gamme dynamique (avec des écarts de luminosité allant jusqu'à 14 diaphs pour la F65 ou 12 diaphs sur l'A7s en mode Slog), on est pour le moment incapables dans la majeure partie des cas de reproduire cette plage très large de luminosité en salles. Et c'est à ce problème auquel Sony a décidé de s'attaquer. »

La solution passe donc par des dispositifs de diffusion HDR, que ce soit via des moniteurs lors des étapes de tournage ou de postproduction, en salles avec de nouvelles gammes de projecteurs, et bien sûr à la maison avec les modèles de TV grand public HDR qui devraient arriver envahir le marché d'ici cinq ans.

« L'énorme avantage de travailler avec des moniteurs HDR », explique Pablo Garcia, « c'est qu'on n'a plus besoin de LUTs pour faire rentrer littéralement une image HDR dans un dispositif d'affichage qui ne l'est pas. Que ce soit en contraste (une salle de cinéma actuelle ou un moniteur non HDR ne reproduit qu'une amplitude de 6 diaphs entre les noirs et les blancs), ou en couleur (s'appuyant sur l'espace colorimétrique Rec 2020, bien plus large que le Rec709 datant de l'époque des tubes cathodiques), le coloriste affiche directement l'image issue de la caméra et la visualise sans post traitement. » Cette démarche peut sembler pour le moment encore un peu prématurée, tant les

moyens de diffusion des images peinent à évoluer en France en TV, mais selon Richard Lewis, « on est vraiment à l'aube d'un changement radical dans ce domaine via la commercialisation naissante des téléviseurs HDR dans le grand public ». Ce dernier ajoute : « Le HDR ne sera pas qu'un moyen de regarder des nouveaux programmes, mais également de redécouvrir tous les films classiques tournés sur support HDR de l'époque – la pellicule film – qui n'ont jusqu'alors jamais été exploités dans l'intégralité de leur gamme dynamique. »

Quant aux critiques de certains qui reprochent aux images HDR leur côté trop "réalistes" et leur rendu un peu trop "vidéo", Pablo Garcia répond que rien n'oblige un opérateur ou un réalisateur à exploiter en permanence l'intégralité de la gamme HDR sur son film. On peut très bien se limiter volontairement pour certaines séquences dans la gamme lumineuse et chromatique, et faire exploser au contraire la lumière à un autre moment... C'est juste une question de dosage, un outil en plus au service de la narration. » Reste surtout à mettre les différents acteurs du marché d'accord sur un nouveau standard pour le HDR, notamment en terme d'espace couleur. Une question qui fait actuellement débat...

Parmi les premiers films masterisés et diffusés en HDR, on peut citer la série "Marco Polo", de Netflix, produite par Weinstein et *A la poursuite de demain*, avec George Clooney, produit par Disney (projeté aux USA dans le circuit des salles Dolby Vision, les seules actuellement équipées pour diffuser du HDR). ■



Moniteur HDR Oled BVMX 300

Plus d'information en téléchargeant le document Sony
http://www.afcinema.com/IMG/pdf/hdr_x300_version_anglaise.pdf

English version

<http://www.afcinema.com/Sony-enters-the-HDR-battle.html>

ça et là

Conservatoire des techniques cinématographiques *Nuytten/Film* / Rencontre avec **Caroline Champetier** AFC

Pour la dernière séance de l'année 2015 du Conservatoire des techniques cinématographiques – animé par Laurent Mannoni –, la Cinémathèque française a programmé une projection de *Nuytten/Film*, documentaire de Caroline Champetier AFC, traçant un portrait du directeur de la photographie et réalisateur Bruno Nuytten, suivie d'une rencontre.

► « Le travail de Bruno Nuytten m'a toujours passionnée. Le projet du film s'est mis en place au Fresnoy, école où j'ai été artiste-invitée pendant une année. Bruno est une personne très secrète qui fuit parfois comme un animal sauvage... La forme du film s'est façonnée avec le temps. Avec comme volonté première de faire entendre Bruno sans représenter sa parole. C'est pour passer en quelque sorte en dessous de cette parole que j'ai décidé de filmer chez lui, alors qu'il était en train de poser du parquet... Assez miraculeusement, la problématique du rapport entre l'art et l'artisanat du cinéma s'est synthétisée à ce moment. C'est un film sur le geste. (...) Bruno a été à l'endroit même et au moment même où un grand

chambardement commençait à se produire dans la fabrication des films. Et il l'a senti. Ne plus pouvoir comme il en avait l'habitude passer du temps sur le plateau, faire les fondus-enchaînés à la prise de vues, retoucher en direct telle ou telle partie de l'image en dessinant au feutre sur une vitre entre l'optique et le sujet, ou encore flasher à la prise de vues comme il a pu le faire d'une manière extrêmement audacieuse sur *Barocco* sont autant de raisons qui l'ont forcé à s'écarter. Perdre cette liberté du geste, pour rentrer plus tard dans l'univers numérique, du " tout sera fait à l'étalementage ", était impossible pour lui. (...) Il y a aussi un vrai mystère sur l'endroit où il place le réalisateur. » (Caroline Champetier)



Nuytten/Film / Rencontre avec Caroline Champetier
Vendredi 11 décembre 2015 à 14h30
Salle Henri Langlois

Cinémathèque française
51, rue de Bercy - Paris 12^e

Prochaine séance
"1896 / 2016 : Lumière / Méliès, les débuts du spectacle cinématographique"

Conférence de Maurice Gianati,
Jacques Malthête et Laurent Mannoni
Vendredi 15 janvier 2016 à 14h30 ■

Ouverture du cinéma Les Fauvettes, premier multiplexe au monde (cinq salles) à ne proposer que des classiques restaurés du cinéma



► De la Nouvelle vague à *Top Gun*, en passant par *Le Corniaud*, *Le Conformiste*, la trilogie des *Retour vers le futur* ou les films de Wong Kar-wai (films qui constituent la programmation de cette semaine d'ouverture) : toute une génération va pouvoir découvrir des merveilles sur grand écran, dans un cinéma high-tech. Unique en son genre, le cinéma Les Fauvettes

sera entièrement dédié aux films restaurés !

Avec cinq salles et une vingtaine de séances par jour, préparez-vous à (re)découvrir les meilleurs films classiques, blockbusters américains et comédies françaises sur grand écran.

Cinéma Les Fauvettes – 58 avenue des Gobelins - Paris 13^e

<http://www.cinemalessauvettes.com> ■

vie professionnelle

Gilles Gaillard promu au sein de Technicolor



Gilles Gaillard lors des Rencontres de L'ARP - DR

► Dans son édition du vendredi 6 novembre 2015, l'hebdomadaire *Le film français* fait part de la récente promotion de Gilles Gaillard qui devient directeur général des services de postproduction en France de Technicolor. Il conserve toutefois le titre de directeur général de Mikros image, acquis en juin par Technicolor. (Lire un entretien avec Gilles Gaillard dans le n° du 13 novembre) ■

Le CQP Machiniste bientôt dispensé à l'ENS Louis-Lumière

► La CPNEF de l'Audiovisuel (Commission paritaire nationale emploi et formation de l'audiovisuel) a créé une formation certifiante s'adressant aux machinistes : le Certificat de qualification professionnelle (CQP) Machiniste et Chef Machiniste. L'Ecole nationale supérieure Louis-Lumière a été mandatée pour dispenser cette formation qui alterne des périodes d'enseignements théoriques et pratiques et des périodes en entreprise.

Maillon essentiel dans la fabrication d'une fiction, d'une émission de flux, le machiniste est en charge de la mise en place et du déplacement du matériel de prises de vues. Il n'existait jusqu'alors pas de formation dédiée.

La première session de cette formation se déroulera du 1^{er} février 2016 au 5 septembre 2016 et est ouverte à 10 personnes. Le contrat de professionnalisation qui sera mis en place pour la formation offre de nombreux avantages.

Les inscriptions des candidats à la formation se clôturent le 18 décembre 2015 et que les entreprises intéressées doivent être identifiées avant cette date également.

Voir la plaquette de présentation de la formation à l'adresse http://www.afcinema.com/IMG/pdf/cqp_machiniste.pdf

Renseignements complémentaires par le service de la Formation professionnelle continue de l'ENS Louis-Lumière au 01 84 67 00 27 ou 28. ■



Naissance de l'Association Des Repéreurs (ADR)

Une nouvelle association professionnelle annonce sa création, l'Association Des Repéreurs

► Créée en mai 2015, l'ADR rassemble des professionnels de toute la France dont l'activité principale est la recherche de décors naturels pour un projet de tournage, de prise de vues ou l'organisation d'un évènement.

Composition du bureau de l'ADR :

- Valérie Novel, présidente ;
- Philippe Letodé, vice-président ;
- Valérie Segond, vice-présidente suppléante ;
- Lysiane Biagini, secrétaire générale ;
- Yann Leborgne, secrétaire général adjoint ;
- Béatrice Humbert, trésorière ;
- Katia Nicolas, trésorière adjointe ;
- Fabien Pondevaux et Myriam Segall, membres du bureau.

Les objectifs de l'association définis par les repéreurs eux-mêmes :

- Faire reconnaître notre métier auprès des institutions du cinéma et de l'audiovisuel et des conventions collectives.
- Fédérer l'ensemble des techniciens spécialisés dans le repérage, afin d'être un groupe représentatif de notre profession à l'instar des autres associations de professionnels du cinéma et auprès des institutions.
- Définir le rôle et les responsabilités du repereur, initier et mener une réflexion sur la pratique, la déontologie et l'avenir du métier, afin de garantir un travail de qualité.
- Favoriser les rencontres entre repereurs afin de partager nos savoir faire et d'échanger des connaissances ou des outils qui peuvent améliorer l'exercice de notre métier.

- Organiser des rencontres avec les représentants d'autres corps de métier, notamment les chefs de poste qui sont nos interlocuteurs privilégiés : réalisateurs, chefs décorateurs, directeurs de la photo, 1^{ers} assistants réalisateurs, directeurs de production et régisseurs.
- Etre présents dans les manifestations, réunions ou salons liés à la production de films et communiquer par différents moyens et supports à notre disposition, afin d'affirmer et de valoriser notre rôle dans l'élaboration esthétique globale d'un film.

Contact : assodesrepereurs@gmail.com
Site Internet : www.asso-repereurs.fr ■

ça et là

Technicolor a 100 ans

Par **Nathalie Durand** AFC

De l'invention d'un procédé couleur pour le cinéma aux dernières technologies de réalité virtuelle, Technicolor n'a cessé d'être un partenaire important dans notre métier.



► Le 3 novembre dernier, Technicolor fêtait ses 100 ans à la Cinémathèque.

Laurent Mannoni, directeur du Conservatoire des techniques et par ailleurs membre consultant de l'AFC, nous a rappelé l'histoire des débuts de Technicolor, de

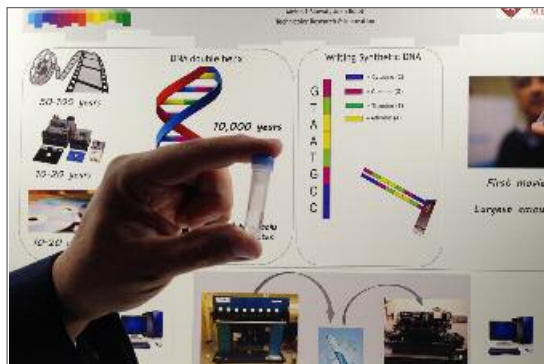
cette incroyable caméra (qui trônait sur la scène) capable de filmer sur trois films noir et blanc pour la sélection trichrome, du procédé de tirage positif par imbibition ("dye transfer") qui donnait ce rendu si propre à Technicolor.

Les années ont passé, les techniques ont évolué et M. Frédéric Rose, directeur général, a évoqué la société et ses multiples projets.

Des vidéos développées par The Mill ou MDC, laboratoires VFX de Technicolor nous ont immergés dans des expériences de réalité virtuelle. Nous avons pu évaluer Tone Management, outil d'optimisation d'étalonnage qui convertit des contenus SDR en HDR avec une plus grande richesse de couleurs et une meilleure définition pour une diffusion sur des dalles HDR.

Enfin, était présentée une solution innovante développée avec la faculté de médecine d'Harvard permettant de stocker et d'archiver des contenus dans de l'ADN ainsi que de les en extraire. C'est une possibilité d'archivage compacte, stable et valide pour des millions d'années sans crainte d'obsolescence (le mécanisme de stockage dans l'ADN est universel et connu). Ainsi la sauvegarde du *Voyage sur la lune*, de Georges Méliès était présentée dans un petit tube où flottaient quelques poussières dans trois gouttes d'eau !

En plus du champagne et des petits fours, nous avons pu admirer la projection en 35 mm du premier court métrage d'animation tourné en Technicolor par Disney, qui a obtenu l'Oscar du court métrage en 1932. Olivia de Havilland, sur grand écran, a levé sa coupe de champagne pour honorer les 100 ans d'une encore jeune entreprise ! ■



Le *Voyage dans la lune*, de Georges Méliès, sauvegardé dans un tube d'ADN
Photo Nathalie Durand

la CST

Prochaines rencontres de la CST le 8 décembre 2015

Les associations professionnelles vous invitent aux prochaines rencontres de la CST, qui auront lieu le 8 décembre 2015 de 13h à 20h, à l'Espace Pierre Cardin

► **Au programme de cette rencontre**

- La place du laboratoire dans la chaîne de fabrication de l'image
- L'argent du cinéma - financements et recettes
- Les studios de Bry-sur-Marne un an après (communication de l'Association des chefs Décorateurs de Cinéma).

L'entrée est libre et gratuite, vous pouvez vous inscrire en ligne à l'adresse <http://www.services-cst.com/inscriptions/> et consulter le programme complet de cette journée sur le site de la CST <http://www.cst.fr/wp-content/uploads/2015/11/Sans-titre1.png>

Espace Pierre Cardin
1-3, avenue Gabriel, Paris 8^e ■

Marguerite & Julien

de Valérie Donzelli, photographié par Céline Bozon ^{AFC}

Avec Anaïs Demoustier, Jérémie Elkaim, Frédéric Pierrot

Sortie le 2 décembre 2015



Jérémie Elkaim et Anaïs Demoustier

Valérie Donzelli a choisi, pour son quatrième long métrage, de se plonger dans le XVII^e siècle à sa manière. C'est à Céline Bozon ^{AFC}, qu'elle a confié la mise en image de cette histoire d'amour baroque et " rock and roll " entre un frère et une sœur... (FR)

Vous connaissez Valérie Donzelli depuis longtemps ?

Céline Bozon : Oui. Je l'ai rencontrée au début des années 2000 à l'occasion d'un court métrage sur lequel elle était comédienne. Passant à la réalisation quelques années plus tard, elle m'a proposé un court métrage, *Il fait beau dans la plus belle ville du monde*, en 2007, puis son premier long métrage, *La Reine des pommes*. C'est quelqu'un de très dynamique, qui tourne vite et qui enchaîne les plans dans une sorte de mouvement perpétuel. Dans le contexte d'un film en costumes, avec beaucoup de séquences de nuit, j'appréhendais ce rythme.

Parlez-moi du projet, il a une histoire assez particulière...

CB : Le film est inspiré de l'histoire vraie de Marguerite et Julien de Ravalet, qui s'est déroulée au début du XVII^e en Normandie dans le château de Tournaville près de Cherbourg où nous avons tourné... C'est à la base un scénario écrit dans les années 70 par Jean Gruault (l'auteur de *Jules et Jim*, *La Chambre verte*, *L'Enfant sauvage*...) pour François Truffaut, mais que ce dernier n'a jamais tourné parce qu'il estimait l'inceste trop à la mode à l'époque. Valérie a eu l'opportunité de récupérer le scénario et de le retravailler avec l'auteur – qui est âgé maintenant de 90 ans. Elle voulait amener le récit du côté du conte et accentuer encore la nature tragique des événements.

Comment s'est déroulée la préparation ?

CB : Dès la fin du mois de mai 2014, j'ai suivi les castings et je les ai même filmés (le tournage se déroulant sur onze semaines à partir d'octobre 2014). Un moment très intéressant et capital dans la fabrication du film, qui a abouti au choix d'Anaïs Demoustier pour jouer au côté de Jérémie Elkaim. Ce qui était passionnant dans le fait d'être là à ce moment-là, c'était d'essayer de comprendre les scènes essentielles du film – que Valérie a fait passer en casting – et de pouvoir parler des personnages de manière abstraite et projective.

Ce qui est très stimulant avec Valérie, c'est qu'elle ne s'interdit rien ; tout est possible, tout le temps. Les images que nous avons en référence partaient dans plusieurs directions. Elles allaient de *Peau d'âne* à *Barry Lindon*, en passant par *Belle de jour*, *L'Atalante* ou encore *Funny Face*... Et nous ne voulions pas fermer nos options trop tôt. A un moment, on a même envisagé de tourner sur fond vert, un peu comme Éric Rohmer l'avait fait sur *L'Anglaise et le duc*, pour jouer à fond la carte du dépouillement. Nous n'avons pas retenu ce choix mais c'est peut-être cela qui nous a poussées à tourner des séquences sur fond noir – comme la discussion entre Marguerite et sa mère à la lueur de la flamme. Notre méthode de préparation consistait à se créer un vocabulaire commun très riche dans lequel on pouvait puiser de manière spontanée ; ce qui ferait l'unité du film, c'était ce que nous ne voulions pas définir ou nommer, mais dont nous avons conscience qu'il se construisait en nous, malgré nous. Cette unité allait être faite d'écarts entre des choses brutes, sèches, nues et des moments oniriques, flamboyants, presque baroques.

Avez-vous envisagé le film 35 mm ?

CB : Je savais que le numérique n'était pas mon allié dans le grand écart entre des lumières de nuit " travaillées " et des extérieurs jour que je voulais " bruts ". Valérie n'avait jamais tourné en argentique – sauf un plan de *La Guerre est déclarée* – et, dès les essais, elle a reconnu à quel point la pellicule ramenait énormément de fiction, de chaleur, de sensualité. On a pris l'option d'un tournage mixte, avec les séquences de jour tournées majoritairement en 35 mm 2 perfs (environ vingt heures de rushes à la fin) et tout le reste tourné en numérique (60 heures de rushes environ).



Marion Befve et Ahmed Zaoui autour du guidon MōVI - DR



Céline Bozon et Valérie Donzelli - Photo Céline Nieszawer



Olivier Godaert et l'équipe lumière - DR

Avec quelles caméras du coup ?

CB : La partie film s'est tournée avec une Aaton Penelope 2P et de la Kodak 250D et 50D, tandis que la partie numérique était faite avec une Red Dragon en 6K. Le choix de cette caméra s'est imposé lors des essais grâce à ses couleurs qui correspondaient bien à l'image qu'on avait en tête. Une sorte de Technicolor-Ektachrome, assez différent du rendu des autres caméras testées (F55 et BM4K). Par contre, j'ai vraiment souffert de la très mauvaise qualité de la visée Red (y compris des visés OLED). J'ai pris des séries Zeiss GO car j'avais vraiment besoin de tourner plein pot en nuit. Personnellement, je pose la Red Dragon à 640 ISO car c'est à cette sensibilité qu'il y a vraiment des nuances dans les carnations et une richesse de couleurs. J'ai aussi utilisé un zoom Angénieux Optimo 45-120 mm, car Valérie souhaitait utiliser des zooms sur certaines scènes. Enfin, parmi les accessoires un peu inattendus, nous avons utilisé le stabilisateur gyroscopique MōVI (c'était un nouvel outil pour moi et pour Valérie); cela s'est avéré parfaitement adapté au côté impulsif de la mise en scène. On a pu ainsi faire des plans en suivant les comédiens de manière très dynamique; comme lors de cette séquence où Marguerite rejoint son frère qui revient du collège.

Vous avez fait appel à un cadreur spécialisé pour ces plans ?

CB : Non, c'est mon machino, Ahmed Zaoui, qui cadrait à la main, tandis que je contrôlais moi-même le joystick, Marion Befve, mon assistante, s'occupant du point avec beaucoup de talent. C'était peut-être un peu risqué de se lancer avec un nouvel outil sans réellement avoir d'expérience. Mais le cadre, c'est l'essentiel du lien avec le metteur en scène; il y a des tournages où il peut y avoir des intermédiaires, celui-ci n'en faisait pas partie. Seul inconvénient majeur du MōVI, le temps d'installation et de désinstallation de la caméra Red, qui prend à chaque fois au moins 25 minutes.

Et en lumière ?

CB : La contrainte première, c'est que je savais que j'aurais peu de temps. Il y a beaucoup à dire sur le temps et la lumière. Le temps, c'est l'outil de travail des opérateurs mais c'est un outil qu'ils partagent avec le reste de l'équipe. Combien de fois on entend qu'on prend trop de temps. Sur ce film, je ne voulais pas me mettre dans la situation de souffrir du manque de temps et je voulais aussi ne pas subir l'image que j'étais en train de faire. J'ai donc essayé à chaque fois de rester le plus simple possible et d'inventer des systèmes forts pour aller vite. Nous avons par exemple utilisé, avec mon chef électro, Olivier Godaert, des projecteurs à LED (Aura) qui étaient télécommandés grâce au logiciel Martin M2GO.

(<http://www.martin.com/en-US/Product-Details/M2GO>)

On pouvait changer de direction, de focalisation, de couleur et d'intensité en un temps très court. Dans l'esprit, c'était "une idée, une source" !

Ensuite, dans la prise de décision sur le plateau, j'essayais de ne jamais revenir en arrière, de toujours me conformer à mes choix premiers : éclairer non pas un plan mais un espace dans lequel les comédiens allaient évoluer. Le résultat est que j'ai fait des images que je n'aurais jamais produites dans un cadre plus réfléchi, des images que j'aime beaucoup comme si elles ne m'appartenaient pas.

Il y a par exemple cette séquence de nuit où Anaïs arrive en barque au château, on venait de se faire battre par le coucher du soleil et il fallait réagir vite. J'ai utilisé un seul 18 kW sur une nacelle. Normalement, j'aurais rééquilibré, composé, et je n'aurais peut-être pas obtenu cette atmosphère irréelle.

Un mot sur la postproduction ?

CB : Éclair s'est chargé de développer les négatifs, puis de les scanner en 4K. C'est Raphaëlle Dufosset qui a fait les rushes puis Richard Deusy qui a étalonné le film chez M141. Une chose troublante, dans cette chaîne mixte que je découvrais, c'est qu'autant chaque élément issu du scan film s'étalonne en quelques instants, chaque plan numérique demande au contraire énormément de temps, de masque, de tordre la matière et de la détourner. En argentique, il y a une sorte d'évidence de l'image; elle est là, tout de suite, offerte, là où en numérique il faut aller la chercher...

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

Marguerite et Julien

Réalisation : Valérie Donzelli

Décors : Manu de Chauvigny

Son : André Rigault

Montage : Pauline Gaillard

Assistante opératrice : Marion Befve

Chef électricien : Olivier Godaert

Chef machiniste : Ahmed Zaoui

Matériel caméra, machinerie, lumière :

Transpacam (Aaton Penelope 2P, séries Zeiss

GO, zoom Angénieux Optimo 45-120 mm),

Transpagrip, Transpalux

Développement négatif et scan : Eclair Group

Étalonneuse rushes : Raphaëlle Dufosset

Laboratoire numérique : M141

Étalonneur : Richard Deusy

Un + une

de **Claude Lelouch**, photographié par **Robert Alazraki** AFC
Avec **Jean Dujardin**, **Elsa Zylberstein**, **Christophe Lambert**
Sortie le 9 décembre 2015



Photo Robert Alazraki

d'autres d'une Sony Alpha 7, des objectifs Fujinon Cabrio19-90 et 85-300 mm, une série Zeiss 2,1, des petits zooms Sony, le tout mélangé avec bonheur par Richard Deusy au laboratoire Eclair, juste avant le dépôt de bilan.

Une équipe de rêve autour de moi, Berto, mes "sbires" habituels Maxime Héraud et Flavio Manriquez à la caméra, Alain Cousseau, chef électro, Michel Strasser, chef machino, et une excellente équipe indienne. ■

► Tourné presque entièrement en Inde, un road movie, pratiquement pas de projecteurs, Transpalux à Paris, quelques LEDs chez ACC&LED pour avions, voitures, autobus, trains, bateaux, barques... Trois Sony F55 de chez Panavision Alga et quelques images d'une Sony FS7,

Un +une

Cadreur : Berto

Assistants caméra : Maxime Héraud et Flavio Manriquez

Chef électricien : Alain Cousseau

Chef machiniste : Michel Strasser

Matériel caméra : Panavision Alga (Trois Sony F55, objectifs Fujinon Cabrio19-90 et 85-300 mm, série Zeiss 2,1, zooms Sony)

Matériel lumière : Transpalux, ACC&LED

Laboratoire : Eclair

Etalonnage : Richard Deusy

Je compte sur vous

de **Pascal Elbé**, photographié par **Romain Lacourbas** AFC
Avec **Vincent Elbaz**, **Julie Gayet**, **Zabou Breitman**
Sortie le 30 décembre 2015

Je compte sur vous

1^{er} assistant caméra : Denis Garnier

2^{es} assistants caméra : Antoine Charveriat (France) ; Damien Dufresne (Israël)

Opérateur Steadicam et cadreur 2^e caméra : Sébastien Leclercq

Prises de vues additionnelles : Denis Garnier, Catherine Georges et Malik Brahimi

Chef électricien : Xavier Renaudot

Chefs machinistes : Pierre Garnier (France) ; Gal Altschuler (Israël)

Etalonneur : Charlotte Mazzinghi

Matériel caméra : Panavision Alga Techno ; Sony F65, optiques anamorphiques : série G, 135 et 180 mm série E, zoom ALZ11 48-550 mm.

Matériel électrique, machinerie : Transpalux, Transpagrip

Laboratoire : Technicolor

Un grand merci à Panavision Alga Techno pour leur soutien et pour m'avoir permis de tourner ce film en anamorphique.

Je remercie également Didier Diaz pour son aide.



Vincent Elbaz - Photo Hugo Cohen

Le Goût des merveilles

d'Eric Besnard, photographié par Philippe Guilbert AFC

Avec Virginie Efira, Benjamin Lavernhe, Lucie Fagedet

Sortie le 16 décembre 2015

J'étais en tournage sur *Un Français* quand Eric Besnard m'a contacté pour me proposer son film (merci Olivier Hélie, Julie Belthoise, Margot Luneau). Il n'avait jamais tourné en numérique et avait un peu peur de ce support. Eric se demandait si le numérique était adapté à un tournage "nature". Ses références n'étaient rien de moins que Terence Malick...



Photogrammes

► Il redoutait le manque de subtilité des couleurs et le côté métallique.

Je tournais *Un Français* en F55 RAW et je lui ai proposé de faire une séance d'étalonnage avec Natacha chez Technicolor sur quelques plans de mon tournage.

Il n'a pas été très convaincu par rapport au numérique après ces essais, mais il est vrai que c'était des images d'un jeune punk en banlieue parisienne, alors que *Le Goût des merveilles* se passe en Drôme provençale au printemps...

Difficile de se faire une vraie idée.

Deux semaines plus tard, nous sommes partis en Drôme faire de vrais essais. J'avais emmené une F55, des Cooke S4 et quelques Summilux. Ces deux jours d'essais en équipe ultra légère (Fanny, Chloé et moi) furent très concluants car une bonne partie des plans tournés est dans le montage final. Il faut dire que Benjamin Lavernhe était avec nous. James Canal et Eric nous avaient fait un planning d'enfer : champ d'épeautre, colza, lavande, arbres en fleurs, couchers de soleil... Tous ces décors à une heure de route chacun évidemment... Fanny Chausson a prouvé que même au 300 mm et sans répétition, elle assurait au point.

De retour chez Technicolor, nous étions tous convaincus que la F55 en RAW était la bonne solution. Légèreté et rendu des couleurs. Le choix entre Summilux et Cooke S4 s'est surtout fait par rapport au nombre de focales disponibles. Vu que nous allions beaucoup tourner à deux caméras, j'ai choisi les S4.

Nous avons refait deux jours d'essais-tournage avec Christophe Artus pour tester différentes vitesses caméra et supports épaupe. Benjamin Lavernhe jouait un autiste Asperger, et l'on cherchait à trouver le meilleur moyen d'exprimer en images son démantèlement sensoriel.

De nouveau : beaucoup de ces plans tests sont dans le film.

Le tournage s'est très bien passé (août-septembre).

La Drôme est une région magnifique et nous avons eu de très belles lumières naturelles et de très beaux ciels. Grâce à une souplesse de plan de travail. La maison et le jardin de Louise (maison principale du film) étaient très bien exposés au niveau soleil. Je sais qu'Eric avait fait attention à cela.

Je pense que la lumière est assez naturaliste mais tout en essayant de sublimer la nature. C'était le but, en tout cas...

J'avais une super équipe : Didier Versolatto, chef électro, et Réginald Desy, chef machino.

Bertrand Seitz, chef déco, avait fait un travail magnifique en intérieur comme en extérieur (des champs et des cerisiers en fleurs en septembre). Chapeau !

Le travail avec Virginie Efira et Benjamin Lavernhe fut un vrai bonheur.

Nous avons souvent tourné à deux caméras, soit sur la même scène, soit en deuxième équipe pour continuer les plans "nature" et nuages.

Natacha Louis a fait "des merveilles" à l'étalonnage.

J'ai pris beaucoup de plaisir à faire ce film lumineux.

Merci Eric. ■

Le Goût des merveilles

Réalisé par Eric Besnard

Cadreur : Christophe Artus

1^{ère} assistante caméra A : Fanny Chausson

1^{ère} assistante caméra B : Eléonore Huisse

2^e assistante caméra : Chloé Acher

Chef électricien : Didier Versolatto

Chef machiniste : Réginald Desy

Chef décorateur : Bertrand Seitz

Matériel caméra, lumière, machinerie : TSF Caméra (deux Sony F55 – Cooke S4 – Classic Soft HD), TSF Lumière, TSF Grip

Laboratoire : Technicolor

Etalonnage : Natacha Louis

La Vie très privée de Monsieur Sim

de Michel Leclerc, photographié par Guillaume Deffontaines AFC

Avec Jean-Pierre Bacri, Mathieu Amalric, Valeria Golino

Sortie le 16 décembre 2015

C'est en plein été que Michel Leclerc et moi commençons nos premières séances de travail autour du scénario de *Monsieur Sim*.



L'équipe du film vue par Jean Pierre Bacri en plein champ de patates juste avant l'action

► Il me parle d'abord de son envie de décrire une " France moche ". Des paysages constitués de ronds-points absurdes, de zones industrielles et de zones commerciales infinies qui se ressemblent toutes, mais aussi des centres villes où l'on retrouve la même zone piétonne avec les mêmes enseignes. C'est en l'écouter me parler de ce monde envahi de marques que je que comprenais peu à peu qui était Monsieur Sim. Il l'incarnait déjà complètement dans sa démarche, sa façon de parler, de s'isoler, d'être heureux et déprimé en même temps.

Puis nous avons abordé les grands espaces et l'ouverture du film dans sa deuxième partie vers un univers lumineux et vaste où le personnage change de proportion dans le cadre et devient infiniment petit devant la nature. D'abord les hauts plateaux désertiques et enneigés puis la mer et ses îles paradisiaques amènent le film vers un épilogue hollywoodien où l'on peut enfin sortir de la bulle de Monsieur Sim.

Même si les contrastes paraissent extrêmes, ce " road-movie " s'inscrit dans une cohérence géographique que nous avons pris soin d'établir par de nombreux repérages permettant de situer le personnage dans son errance entre la ville et la montagne.

Le Scope anamorphique offrait d'emblée une possibilité intéressante d'embrasser ce paysage vu essentiellement depuis l'intérieur de la voiture.

En préparation, nous nous sommes demandés comment faire du GPS un personnage. Au début, Sim est filmé de manière assez classique, sur le capot ou les portières puis rapidement nous avons eu envie de traverser le pare-brise et d'adopter le point de vue du GPS quand Sim commence à lui parler et qu'il/elle finit par lui répondre.

Il a été envisagé beaucoup de solutions : retirer le pare-brise, le déformer, le percer en un point précis... Il a d'ailleurs été déterminant dans le choix de la voiture d'avoir un écran de GPS suffisamment haut pour permettre cet axe ainsi qu'un contre-champ offrant une perspective sur la route.

J'avais obtenu un modèle de voiture avec toit panoramique en verre pour pouvoir ventouser des accroches facilement en installant même une tige entre deux ventouses de manière à pouvoir faire un travelling sur poulie. Laurent Passera avait étudié des systèmes d'accroches aussi compactes que possible pour que l'axe optique reste à hauteur de visage. Je devais pouvoir panoter à 180° dans le point de vu de Monsieur Sim.



Anna-Katia installe le plan GPS
Photo Eric Gies



A la recherche de grands espaces sur les hauts plateaux du Vercors
Photo Guillaume Deffontaines



Routes de montagne stabilisées
Photo Eric Gies

Anna-Katia Vincent avait réussi à réduire la Red Dragon à sa plus stricte taille "d'appareil photo". Tous les câbles gainés. Nous avons fait bon usage du V bag (sorte de Steady bag pouvant se rigidifier à l'aide d'une pompe) pour installer l'appareil sur le tableau de bord. Le 40 mm Hawk offrait une parfaite valeur de plan sur Jean-Pierre. Sur la galerie étaient installés des packs de batteries pour alimenter les sources exclusivement LED qu'Eric Gies avait préparées. Des plaques lumineuses Light Gear de la taille du GPS et du rétroviseur, des bandes LED pouvant se fixer n'importe où dans l'habitacle. Nous avons aussi un Flexlight sur ventouse au plafond. A l'extérieur, sur ventouse également un LT 400 avec Chimera et souvent un SL2 en douche au dessus du pare-brise.

Toutes ces sources étaient sur variateur à ma portée. Une fois sur la route, je pouvais les régler depuis mon siège. C'était une installation vraiment exceptionnelle qui nous a permis d'éviter au maximum la voiture travelling. Michel a pu rester auprès de Jean-Pierre, lui parler en direct, lui donner la réplique du GPS tout en voyant l'image. Heureusement, Jean-Pierre Bacri adore conduire. En somme la voiture devait être autonome à tout point de vue. Nous étions donc tous embarqués à son bord : mise en scène, caméra, son, lumière... La Peugeot avait belle allure. Pour éviter les problèmes de buée sur les vitres et les objectifs, la régie nous avait installé une tente chauffée qui nous permettait de travailler autour de la voiture à température pour éviter le choc thermique. Nous avions deux véhicules de jeu, un pour les extérieurs et l'autre pour les intérieurs en alternance. Une grosse logistique au service d'une grande liberté de tournage.

Comme dans tous ses films, Michel Leclerc mélange plusieurs types d'images d'origines diverses, souvent amateurs. Ici le personnage filme son journal de bord avec une GoPro au bout d'une perche à "selfie" ou placée sur son front. Jean-Pierre Bacri en a vite fait un accessoire de comédie. Et se sont les images de la même GoPro qui sont dans le film. Elles contrastent volontairement avec les images d'archives 16 mm couleur de 1968 projetées sur écran.

Les années 1970 devaient être bucoliques et hautes en couleurs. Il a fallu beaucoup de lumière dans les sous-bois pour que les couleurs vivent. 9 kW Arrimax sur Easy-lift, M40 complétés de quelques points chauds de rayons de soleil grâce aux

Aircrafts d'Eric Gies. Les nuits en forêt sont assez éclairées aussi (4 kW sur nacelle), Kinos en reflets dans la rivière...

Pour les années 1950 un miracle s'est produit, une brume s'est installée sur Paris le jour de nos extérieurs en bord de Seine et aux Buttes-Chaumont. Cela raccordait parfaitement avec l'ambiance enfumée de la grande brasserie. Dans ce grand décor, les sources de lumière diffuse se combinaient bien avec le mouvement enveloppant du Steadicam au milieu des tables et des serveurs pour camper ce long flashback en fin de film. Un pari audacieux auquel Michel n'a jamais renoncé.

J'ai poussé la Red à 1 600 ISO pour augmenter le grain qui est apparu très vite dans les parties brumeuses. A l'étalonnage, Richard Deusy a appliqué une LUT de retour sur film pour donner aux couleurs un aspect plus argentique. Une plus faible profondeur de champ accentuait les aberrations inhérentes aux Hawks V+ sur les bords de l'image donnant l'impression d'un léger vignettage seyant pour l'époque.

Le tournage, qui avait commencé en septembre en Italie, s'est terminé après de multiples interruptions fin janvier quand les premières neiges sont enfin tombées sur les hauts plateaux du Vercors. Nos efforts n'ont pas pu empêcher la buée et le givre d'apparaître sur le pare-brise ce qui a beaucoup inspiré Jean-Pierre dans sa conduite et nous de filmer à travers ce filtre naturel. Nous suivions le véhicule avec une caméra sur potence et une tête gyro-stabilisée. La tombée de la nuit est obtenue par un mélange de plans en plein jour en nuit américaine, en crépuscule puis en vraie nuit. Tous les plans d'intérieur voiture en nuit sont tournés à l'arrêt dans une grange borniolée. Des effets ont été ajoutés en surimpression dans les vitres givrées. ■

La Vie très privée de Monsieur Sim

1^{ère} assistante caméra : Anna-Katia Vincent

Lumière : Eric Gies

Machinerie : Laurent Passera

Steadicam : Eric Bialas

Etalonneur : Richard Deusy

VFX : Alain Carsoux, CGEV

Matériel caméra, machinerie, lumière :

TSF Caméra, TSF Grip, TSF Lumière

(caméra Red Dragon, optiques Hawk V+ :

35, 40, 50, 75 mm, zoom Angénieux

Optimo 56-152 mm)

Laboratoire : M 141

ACS France associé AFC

► ACS France a tourné pour le long métrage de Katell Quillévére, *Réparer les vivants*, ainsi que pour *Bourne 5*, de Paul Greengrass. La suite des aventures de Belle et Sébastien en salles à partir du 9 décembre.

Nos derniers tournages :

● ACS France a participé au tournage de l'adaptation cinéma de *Réparer les vivants* (sortie 2016), un film de Katell Quillévére photographié par Tom Harari.

(Synopsis http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=238997.html)

Des plans réalisés dans le nord de la France avec le Russian Arm. Un bras robotisé d'une longueur de 4 à 6 mètres permettant de réaliser des images de poursuite très dynamiques (jusqu'à 150 km/h) tout en restant proche du sujet. Il est équipé d'une tête gyrostabilisée sur 3 ou 4 axes Flight Head V, stabilisant des configurations caméra/objectif jusqu'à 40 kg.

● Nous avons également filmé en Espagne pour le cinquième opus de *Bourne*, réalisé par Paul Greengrass et photographié par Barry Ackroyd^{BSC} (sortie 2016). Nous avons réalisé des images de nuit en hélicoptère pour des scènes d'action en bordure d'agglomération. Ce dernier était équipé d'une caméra Alexa XT et d'un objectif Angénieux 24-290 T2.8, installés dans la Shotover K1.

Nos prochaines sorties :

● *Belle et Sébastien, l'aventure continue*, de Christian Duguay, photographié par Christophe Graillot ; sortie le 9 décembre 2015. Déjà sollicité pour le premier film de cette belle aventure, ACS France a de nouveau tourné les plans aériens du projet, dans les montagnes savoyardes en août 2014. Nous avons utilisé pour cela les têtes gyrostabilisées Shotover K1 et Super-G, cette dernière pour des plans en 35 mm. Des images sublimes dans un décor exceptionnel : suivi d'un embarcadère au-dessus d'une rivière, plans d'une réserve, de tentes de réfugiés et du QG, etc.

Cette année ACS France a eu la chance de participer aux tournages d'une quinzaine de longs métrages français, nous souhaitons vous remercier de votre confiance.

Toute l'équipe d'ACS France vous souhaite une très bonne année 2016 !

Pour nous contacter :

acs@aerial_france.fr

Pour nous suivre :

Facebook

<https://www.facebook.com/acsfrance>

Twitter

<https://twitter.com/ACSFrance> ■



Russian Arm, Robotic Arm



Russian Arm, préparation du tournage Bourne 5



Shotover K1



Super G - Photos ACS France

Arri associé AFC

Camerimage Palmarès:

Main Competition

● Gold Frog : *Carol*, de Todd Haynes, DP Ed Lachman^{ASC} – Arri 416, Zeiss Ultra 16, Zeiss 16.5-110 Master Zoom

● Silver Frog : *Rams*, de Grímur Hákonarson, DP Sturla Brandt Grøvlen^{DPF} – Arri Alexa ProRes 2K, Hawk Anamorphics

Interview à l'adresse : <https://youtu.be/4sat8Qk2kck>

● Bronze Frog : *Son of Saul*, de László Nemes, DP Mátyás Erdély^{HSC} – Arricam LT, Arri 235, Arri Zeiss Master Primes

Interview à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=kTBKZUHsFbk>

Polish Films Competition

● Best Polish Film : *Letnie przesilenie/Summer Solstice*, de Michał Rogalski, DP Jerzy Zieliński^{ASC} – Arri Alexa, Hawk Anamorphics

Directors' Debuts Competition

● Best Directorial Debut: *Perfect Obedience*, de Luis Urquiza Mondragón, DP Serguei Saldívar Tanaka – Arri 416

Cinematographers' Debuts Competition

● Best Cinematography Debut : *Songs My Brothers Taught Me*, de Chloe Zhao, DP Joshua James Richards – Arri Alexa ProRes, Zeiss T 1.3



Tournage du clip en Amira

Arri associé AFC

Music Videos Competition

● Best Music Video & Best Cinematography In A Music Video : Kendrick Lamar *Alright*, de Colin Tilley, DP Rob Witt – Amira

First Look - TV Pilots Competition

● Best Pilot : *Penny Dreadful: Night Work*, de Juan Antonio Bayona, DP Xavi Giménez – Arri Alexa ProRes.

Camerimage Les Interviews Arri

<http://www.imageworks.fr/?p=8775>

Pierre-Yves Bastard AFC sur la série "Versailles"

Directeur de la photographie de longs métrages et séries télévisuelles, dont les films d'Albert Dupontel, Mabrouk El Mechri et des séries TV comme "Maison Close" ou "Chefs", Pierre-Yves Bastard AFC est un passionné de la lumière et des ambiances de clair-obscur. Il a su créer des



atmosphères fortes qui font de lui un opérateur recherché pour sa sensibilité. Dans cette interview il nous raconte son expérience de tournage sur la série "Versailles" produite par Capa Drama pour Canal+, tournée en Alexa et optiques Arri/Zeiss Master Prime.

<http://www.imageworks.fr/versailles-par-pierre-yves-bastard/>

Simon Watel a tourné en Amira le documentaire *Le Signal*

Dans le cadre de la conférence Climat COP21 qui se déroule à Paris du 30 novembre au 11 décembre 2015, France 2 a diffusé une soirée spéciale, présentée par Julian Bugier, *Les Sentinelles du climat*, le mardi 24 novembre 2015 en début de soirée. Au menu, deux documentaires inédits, dont *Le Signal*, réalisé par Pierre-François Glaymann et produit par les Films 13 avec Simon Watel (*Sur le chemin de l'école*, *Le Grand jour*) à l'image avec la caméra Arri Amira.



<http://www.imageworks.fr/?p=8602>

Mise à jour 3.0 pour l'Alexa Mini

La mise à jour SUP3.0 de l'Alexa Mini est disponible gratuitement sur le site Arri en sélectionnant *Camera Alexa Mini* à l'adresse https://www.arri.com/support/downloads/searchable_downloads/

- Interval recording
 - Stop motion mode
 - Sensor sync and tuning based on the TC Input signal
 - Viewfinder, monitor and SDI status overlay enhancements
 - Support for the GPIO box GPB-1 (announced in a separate OSI)
 - 4:3 Beta Test
- Enhancements over 2.6 include:
- Fix of Alexa Mini boot-up problems
 - Embedded Audio in SDI 1.5G and 3G.



Mise à jour 3.0 pour l'Amira

La mise à jour 3.0 de l'Amira est disponible à l'adresse

<http://www.arri.com/camera/amira/downloads/>

- MPEG-2 recording, 50 MBit/s 422p@HL in MXF container: XDCAM HD workflow compatible
- ProRes 4444 XQ recording (Amira Premium only)
- Amira multi-cam interface: camera remote control with Sony RCPs
- Intervalometer : for sophisticated time lapse and stop motion recordings
- WiFi remote control support : full camera control with WiFi devices
- Viewfinder status overlay enhancements, other usability improvements and improved support for accessories
- Support for Lexar CFast 2.0 cards : LC 128GB and LC 256GB 3600x cards are supported

Pour plus de détails, veuillez consulter la Release Notes disponible sur le site Arri <http://www.arri.com/camera/amira/downloads/> ■

Cynesil associé AFC

► **Adaptation du Skater Dolly MYT Level 5** Cinesyl a adapté le Skater Dolly MYT Level 5 aux chefs opérateurs et cadres les plus exigeants, et offre ainsi un produit répondant aux demandes de tous types de projets.

Le Level 5 permet le montage de tous les accessoires Cinesyl : griffe, bol, european coupling, bazooka...

Mais le point le plus important est qu'il a été modifié pour être installé sur les rails de travelling Cinesyl ! Plus de contrainte de longueur de travelling !

En savoir plus sur le site de Cinesyl

<http://www.cinesyl.com/produits/myt-level-5-cinesyl/> ■



Eclair / Groupe Ymagis associé AFC

Entretien avec Jean Mizrahi (PDG d'Eclair/Groupe Ymagis), Christophe Lacroix (Directeur Général d'Eclair/Groupe Ymagis) et Olivier Chiavassa (Conseiller Commercial, Artistique et Technique d'Eclair/Groupe Ymagis) quatre mois après la reprise des principales activités d'Eclair. Point d'étape et programme d'action.

► **Quel est le sens de la reprise d'Eclair ?**

Jean Mizrahi : C'est une formidable opportunité pour notre groupe. Jusqu'ici Ymagis assurait une activité de services auprès des fournisseurs de contenu, modeste en volume mais très européenne. Eclair nous apporte des métiers différents avec une assise plus large mais axe sur le marché français pour le moment. Nous sommes donc complémentaires. Bien qu'Eclair ait subi les conséquences de plusieurs plans sociaux, nous étions persuadés que ce groupe avait de sérieux atouts pour se redresser, notamment une réputation internationale et la compétence hors pair de ses équipes qu'il fallait conserver et développer. Il aurait été dommageable pour notre industrie cinématographique que l'entreprise ferme. Cela aurait représenté une perte tant en termes de savoir-faire que d'expérience acquise. Eclair est un groupe fantastique qui doit être à nouveau synonyme de modernité, d'innovation et d'excellence dans ses différents métiers. De plus, j'ai toujours eu une certaine affection pour le groupe après y avoir passé plusieurs années. Je suivais attentivement les évolutions, je consultais chaque année les bilans et je voyais bien que la situation ne pouvait pas perdurer. Durant l'été 2015, nous n'avons pas hésité un seul instant à nous porter candidats à la reprise, et nous sommes heureux que notre offre ait été retenue. Aujourd'hui nous sommes engagés dans un travail de fond afin de retrouver une situation financière saine et enclencher une nouvelle dynamique de développement. Toutes les dépenses sont examinées avec soin car nous ne souhaitons pas renouveler les erreurs du passé. Nous sommes confiants dans cette démarche grâce à l'appui de l'ensemble du personnel. Nous pouvons dire que la situation est aujourd'hui stabilisée et les clients rassurés.

Quelles sont les décisions stratégiques dans cette reprise ?

JM : Dès 2016, nous souhaitons développer les activités d'Eclair à l'international en nous reposant sur nos bureaux

et laboratoires existants que ce soit à Berlin, Londres, Liège ou à Barcelone. Par exemple, l'Allemagne accueille de plus en plus de productions européennes et internationales ; il y a une forte demande sur Berlin. Beaucoup de films parviennent à se monter grâce à des financements de l'Union Européenne, de systèmes spécifiques aux différents pays, et bien sûr du crédit d'impôt en France. Certains réalisateurs ont des projets à cheval entre la France et d'autres pays. Grâce à notre réseau de filiales implantées dans toute l'Europe, aux capacités techniques d'Eclair et à la puissance de feu de notre groupe, nous sommes en mesure d'accompagner ces films à fort potentiel, quel que soit l'endroit où se situe le tournage.

On entend dire que le loyer du site de Vanves est exorbitant. Quelle est la réalité ?

JM : Le loyer de Vanves au mètre carré est raisonnable, sans quoi nous aurions quitté les locaux. En revanche, Eclair disposait de plus de 7 000 m² au total, ce qui était beaucoup trop. Ces mètres carrés vont être mieux employés. Nous avons en premier lieu rendu 1 500 m² au propriétaire. Et comme nous l'avons annoncé, nous allons reloger les équipes d'Epinais à Vanves, ce qui permettra de rationaliser nos coûts. L'espace sera utilisé différemment et de manière économe. Il sera également très bénéfique de mettre tout le monde sous le même toit et de développer une culture d'entreprise commune. Par ailleurs, ce regroupement sera également conduit de manière à optimiser l'utilisation de nos locaux situés rue la Boétie et qui devaient être, à terme, spécialisés dans la postproduction.

Aujourd'hui, les évolutions technologiques conduisent à renouveler rapidement les outils, comment Eclair fera face ?

Christophe Lacroix : Nos métiers évoluent continuellement. Qui dit numérique, dit changements importants et ce, de façon régulière. De nouvelles technologies et des nouveaux formats sont

en train d'émerger et nous nous devons d'accompagner ces changements, et même de les devancer. Nous lançons d'ores et déjà des chantiers d'avenir au sein du groupe. Nous allons également mettre l'accent sur la formation, ce que nous avons commencé à faire. Nous sommes en train de bâtir le futur avec un engagement du personnel qui est absolument remarquable. Tout le monde œuvre dans le même sens.

Quelle sera votre politique concernant les étalonneurs ?

Olivier Chiavassa : Notre politique en la matière est de garder une certaine flexibilité avec un mix d'étalonneurs " maison " et d'autres qui seront " free-lance ". Notre vocation est, et restera, de découvrir de nouveaux talents et de les faire grandir. La passion du cinéma est plus que jamais au cœur d'Eclair. Auparavant en photochimique, on faisait un étalonnage en une semaine. Aujourd'hui avec le numérique, il est possible de passer jusqu'à trois ou quatre semaines d'étalonnage. Les possibilités sont infinies, ce qui change considérablement la donne. Nous devons donc encadrer ce phénomène. Il faut continuellement essayer de trouver les meilleures solutions. C'est notre objectif.



Une salle d'étalonnage - DR

L'abandon du site photochimique vous oblige à penser d'autres solutions ?

CL : L'arrêt du photochimique est un choix assumé. Nous avons volontairement renoncé à la capacité physique de fabrication, dans un marché qui était en surproduction, mais nous n'avons pas abandonné notre expertise. Nous faisons toujours des scans et shoots pour

Eclair / Groupe Ymagis associé AFC

nos clients. C'est uniquement l'aspect final du travail qui est sous-traité, c'est à dire le développement de la pellicule. Eclair est toujours capable de finaliser une copie de 35 mm, nos équipes maîtrisent parfaitement le sujet. D'ailleurs, il y aura une salle de projection en 35 mm à Vanves. Nous allons créer trois nouvelles salles d'étalonnage ce qui fera un total de six salles de projections. C'est unique à Paris.

Comment voyez-vous les producteurs qui sont à bout de souffle aujourd'hui ?

OC : Les producteurs doivent à nouveau mettre la technique et les technologies au centre de leurs priorités. Le numérique a permis de faire baisser les budgets mais ce mouvement est allé trop loin et des choix décisifs s'imposent pour garantir la qualité de l'œuvre. Il faut maintenir les exigences les plus hautes en termes de qualité d'image et de son, notamment pour que le grand écran reste compétitif par rapport aux nouveaux moyens de diffusion des contenus. Face à la diversité des modes de captation et de diffusion, le producteur doit dès le départ adapter son projet et sécuriser les ressources nécessaires. Ce " travail d'éducation ", nous devons le mener main dans la main.

Comment changer la culture de la gratuité de la conservation des éléments filmés ?

JM : Déjà, avec la pellicule, des films avaient disparu faute de politique de préservation de certains ayants droit. Avec le numérique, la question de la préservation devient nettement plus critique.

Les ayants droit doivent prendre conscience que faute de mettre en œuvre les mesures nécessaires, certains films risquent disparaître. C'est également vrai des œuvres pour la télévision. Les politiques de conservation ne sont pas suffisamment définies aujourd'hui, sauf par quelques rares acteurs du marché. Les ayants droit doivent arrêter de penser qu'ils sont à l'abri lorsque les éléments sont mis sur un disque dur. Ce n'est pas vrai, il sera souvent très difficile, voire impossible, de restituer les contenus stockés d'une manière aussi peu sécurisée. Les ayants droit doivent prendre conscience qu'il s'agit de leur patrimoine et que nous sommes là pour les aider à le conserver, à le préserver et à le valoriser de la meilleure façon qu'il soit. C'est un de nos chantiers prioritaires, et nous allons prochainement proposer au marché une démarche technique, commerciale et tarifaire pour la préservation numérique. Il s'agit de montants raisonnables, à la portée de toutes les productions et de tous les catalogues. Pour bien faire, un producteur devrait, dès aujourd'hui, prévoir les coûts de conservation de son œuvre à un horizon de dix ans ou plus. Les technologies évoluent rapidement et donc la conservation aussi... heureusement les coûts de stockage diminuent également.

Comment voyez-vous le futur de votre relation avec l'AFC ?

OC : Nous sommes là pour aider et soutenir les directeurs de la photographie. Il y a beaucoup de sujets sur lesquels nous souhaitons ardemment travailler à leurs côtés. ■

Ymagis en quelques mots, quelques chiffres

Ymagis a été fondé en 2007

- Trois centres d'activités :
 1. Les services aux exploitants de cinéma
 2. Les services aux producteurs, distributeurs et diffuseurs TV
 3. Les solutions de financement

- Acquisition en 2014 de la société belge dcinex

- Reprise des activités d'Eclair en août 2015

- Constitution de cinq pôles d'activités :

1. Les services postproduction
2. Les services multilingues et accessibilité
3. Les services techniques de distribution de contenus
4. Les services de restauration
5. Les services de préservation

- En Europe, 7 172 écrans sont en contrat de prestation technique (maintenance et support en ligne)

- 3 300 cinémas sont connectés à notre réseau de livraison de contenu dématérialisé (films ou live, via satellite, fibre ou DSL)

- Le groupe plus de 600 collaborateurs à travers 20 pays différents

- Ymagis est coté en bourse sur Euronext (Code : MAGIS)

Dernière minute

Thales Angénieux associé AFC

► Camerimage 2015

Sept Films tournés avec zooms Angénieux étaient dans la course à la Grenouille d'Or

- *The 33*, de Patricia Riggen, photographié par Checco Varese ^{ASC} avec les Optimo 24-290, 17-80, 15-40 et 28-76
- *Carol*, de Todd Haynes, photographié par Ed Lachman ^{ASC}

- *I Saw the Light*, de Marc Abraham, photographié par Dante Spinotti ^{AIC, ASC} avec le nouveau zoom anamorphique Optimo 56-152 A2S

- *Mad Max Fury Road*, de George Miller, photographié par John Seale ^{ACS, ASC}

- *Sicario*, de Denis Villeneuve, photographié par Roger Deakins ^{BSC, ASC}, vues aériennes

- *Les Suffragettes*, de Sarah Gavron, photographié par Eduard Grau

- *Le Dernier loup (Wolf Totem)*, de Jean-Jacques Annaud, photographié par Jean-Marie Dreujou ^{AFC}, qui a utilisé une large palette de zooms Angénieux : Optimo 28-340, 24-290, 15-40, 28-76 ainsi que le pack 3D Optimo DP.

Retrouvez les entretiens avec Checco Varese ^{ASC}, John Seale ^{ACS, ASC} et Jean-Marie Dreujou ^{AFC} à l'adresse

<http://www.angenieux.com/zoom-lenses/testimonials/> ■

LCA associé AFC

► **LCA, Lights Camera Action, nouveau membre associé de l'AFC, a récemment exposé au Satis une sélection de quelques uns des derniers nés des projecteurs LED pour film, télévision et Broadcast. Nick Shapley et Spencer Newbury étaient présents sur le stand où ils ont pu rencontrer de nombreux membres de l'AFC, dont Nathalie Durand, la Présidente.**

● **Cineo Lighting a sorti la nouvelle génération de sa gamme de projecteurs HS sur le marché européen à l'IBC où le HS2 a été récompensé par le " Best at Show Award ".**



Cineo HS2

La nouvelle tête de lampe HS2 utilise la " Remote Phosphor Technology " (contrôle à distance de la technologie phosphore) qui se présente dans un design compact tant pour plus de robustesse que pour contenir un disjoncteur amélioré pour une meilleure fiabilité. Des fentes de montage de 80/20 sur les deux côtés et l'arrière de la fixation facilitent la fixation de la griffe d'accroche et des accessoires. Deux chambres de mélange distinctes permettent la corrélation de la température de couleur via le DMX. Le nouveau capot du dessus à charnière permet d'une seule main de changer le panneau de phosphore ou un accessoire. La puissance de sortie est identique à celle de l'ancien projecteur HS.

La nouvelle alimentation électrique, la RDM450, est plus petite et plus légère que l'ancienne DTZ450 et est composée de nouveaux composants électroniques pour une meilleure fiabilité. Parmi les autres nouvelles fonctionnalités : un écran digital et un contrôle numérique, une programmation à distance via RDM (Remote Device Management) qui permet un contrôle fin et doux de l'intensité de la lumière mais aussi des effets de stroboscopie. La RDM450 peut être fixée directement sur le corps du HS2 en une seule pièce ou télécommandée depuis une distance allant jusqu'à 90 mètres. Tous les composants sont compatibles à 100% avec l'ancien appareil HS.

● **Plus tôt cette année, le Cineo Matchbox™ a été introduit sur le marché, comme le dernier cri, le plus versatile**



Cineo Matchbox™

dans le domaine de l'éclairage portable et télécommandable, au phosphore, pour le cinéma et la télévision. Le Matchbox mesure environ 3" x 5" x 1" et fournit une incroyable quantité de lumière d'excellente qualité dans une variété de températures de couleur. Une vaste gamme de puissance d'alimentation de 6 à 30 V en DC tout autant qu'en AC avec le chargeur inclus. Le Matchbox est équipé d'un " dimmer flicker-free " de 0 à 100% qui fonctionne conjointement avec un DMX en amont ou des dimmers commandés à distance. Sa structure en aluminium anodisé garantit robustesse et fiabilité. Les accessoires incluent une monture-clip pour batterie, des barn-doors et une valise de transport. Le The Cineo Maverick™ est une monture évolutive qui bénéficie de tous les avantages de la famille des Cineo HS™ line répondant au plus près aux exigences du terrain : légèreté, alimentation DC et étanchéité. Cineo Maverick produit un volume de lumière équivalent à un " soft light " traditionnel de 1K et est distribué avec une variété d'accessoires, de possibilités d'alimentation et des options multiples de montage.

● **LCA Lights Camera Action est heureux de vous présenter le Versatile.**



Le Versatile

" flicker-free ", extraordinaire. La lampe fait 600 mm x 600 mm avec une épaisseur de seulement 17 mm, et l'on peut facilement changer de dalle en extérieur, tout en ayant à disposition des acces-

soires tels que les clamps, " spigot-bracket " et les fixations de coin. Avec un niveau d'éclairage de 1500 lux à 1 m, le Versatile ne présente aucun écart en CCT quand on le dimme et réagit rapidement quand on recherche du " flicker " ou des effets de lumière. Un régulateur alimenté à 4 voies peut commander le Versatile sur place ou en DMX de même qu'un simple contrôleur sur batterie.

● **Tout nouveau, voici le Matrix LED 5 colour Module** conçu spécialement pour le film et la Télévision. Dimmable, " flicker-free " et avec la possibilité d'être contrôlé à distance via la " puce " Lumen radio, en cliquant simplement ensemble les petits modules pour obtenir n'importe quelle forme, dimension ou



Le Matrix

longueur, les modules Matrix offrent une flexibilité extraordinaire permettant aux utilisateurs d'exprimer leur totale créativité. Le Matrix est disponible en trois versions : 5 Colour RGB Cool White, Warm White ; 2 couleurs bicolores et un module d'espacement sans LED mais avec une alimentation optionnelle. Le petit et puissant Matrix a une sortie de seulement 2,5 W par couleur (12 W par module) pour une dimension de 160 mm x 40 mm, chaque module ne pèse que 126 g. Sur le Matrix, les blancs ont été certifiés lors de tests CRI et TLCI respectivement à d'impressionnants 93-95% et 92-97%.

LCA a été enchanté de rencontrer autant de membres de l'AFC pendant le SATIS et se réjouit de pouvoir présenter une vaste gamme de projecteurs au Micro salon de l'AFC en février.

Les membres de l'AFC sont les bienvenus sur le site web de LCA à www.lcauk.com, n'hésitez pas à appeler un membre de notre équipe pour tout renseignement au +44 (0)20 8833 7600 ■

Maluna Ligthing associé AFC

► **Sujet récurrent au sein de l'industrie de l'image, la qualité de la lumière est un point clé qui ne cesse d'évoluer, notamment avec les progrès actuels de la LED.** Dans le cadre de son mémoire de fin d'études, Raphaël Auger (ENS Louis-Lumière, promotion 2015) s'intéresse à cette problématique, tout en ouvrant sa réflexion vers d'autres interrogations, comme la représentation de cette lumière par les capteurs des caméras numériques. Nous vous invitons à venir lire ce mémoire sur la page d'accueil de notre site (www.maluna.fr) pour en apprendre plus.



Exemple de Pipeline

● L'équipe de Maluna Lighting était au Satis afin de présenter nos nouveautés, des Pipelines de BB&S aux systèmes de batteries, en passant par les dernières versions des Lucioles.

Nous vous attendrons au Micro Salon 2016 afin de vous présenter ces nouveaux outils. ■



Le stand Maluna Lighting au Satis - DR

Marechal Electric associé AFC

► **Marechal Electric au JTSE Partenariat avec StudioTech Belgique** Studiotech Audiovisual Engineering Systèmes complets et sécurité visuelle pour studios et véhicules Studiotech Belgique remporte régulièrement de nouveaux contrats en Afrique du Nord pour la livraison de solutions de diffusion numérique de pointe aussi bien aux institutions publiques qu'aux PME et multinationales. Forte de 25 années d'expérience et implantée en Europe, en Afrique et en Australie, cette société d'ingénierie audiovisuelle et d'intégration s'entoure de fournisseurs de qualité et offre une grande flexibilité à sa clientèle. La sécurité électrique prédomine aussi fortement dans les développements à destination du marché africain. Comment Studiotech trouve-t-il des solutions et des partenaires fiables ?

Route tracée en Afrique du Nord

En créant Studiotech Belgique en 1990, Rudolf Mecs pariait sur le potentiel en Afrique du Nord et les besoins en infrastructures audiovisuelles. Par le biais de salons spécialisés, l'intuition a payé puisque aujourd'hui la société comptabilise plus de 1250 installations à son actif, ceci en Belgique et en Afrique du Nord. Les chaînes de télévision (Maroc, Bénin, Sénégal, Mali, Niger, Libye et autres) font appel à Studiotech pour concevoir, ins-

taller et former sur des systèmes audiovisuels complets fixes ou mobiles. Avec le développement d'un nouveau véhicule utilitaire conçu par Angelino Filipelli, responsable technique Studiotech Belgique, Rudolf Mecs envisage une nouvelle opportunité commerciale avec la Guinée.

Modèle de dynamisme et solutions de premier ordre

Ça n'a l'air de rien mais toute l'infrastructure est réfléchiée et analysée. Sur base d'un camion Iveco Daily de près de 7 mètres de long, Angelino Filipelli a réalisé l'intégration d'un groupe électrogène et de branchements sûrs conformément aux exigences rencontrées sur le terrain. A l'aide de filtres et grilles de ventilation, le groupe est protégé de la poussière. Une sonde et une protection de toit contribuent à réguler la température à l'intérieur du véhicule, même en plein soleil. Les véhicules d'énergie permettent de raccorder les chaînes TV et radio en toute sécurité grâce à quatre enrouleurs indépendants positionnés à l'arrière du camion.

Brancher en contrôlant

Spécialiste des fortes puissances et des conditions extrêmes, Marechal Electric a été choisi par Studiotech pour sa flexibilité, sa compacité sur armoires et sa facilité de branchement. Les équipes formées sur site par Studiotech perçoivent

très rapidement l'intérêt du système interrupteur intégré à la prise. Le Deconnector™ sécurise les manipulations et supporte de nombreux cycles sans perdre en performance. Autre avantage de la prise électrique DS3 Marechal® 50 A : sa flexibilité, qui peut toujours être exploitée sur de nouveaux camions ou régies mobiles, par exemple.

Modulaire et passe-partout

La prise de courant DS3 possède de multiples configurations de montage qui permettent à Studiotech de sécuriser ses installations tant sur les enrouleurs de câbles que sur les armoires électriques ou plots d'alimentation mobile. Avec une sécurité intégrée de coupure instantanée, la prise Marechal se contente aujourd'hui d'exister par elle-même sans interrupteur-sectionneur. Elle gagne ainsi en compacité pour s'insérer dans les compartiments dédiés aux armoires sur le côté latéral du camion. ■



Panavision associé AFC

Départs de tournage de novembre

- *Compte tes blessures*, de Morgan Simon, image Julien Poupard ^{AFC}
- *Jackie*, de Pablo Larrain, image Stéphane Fontaine ^{AFC}
- *Pris de court*, de Emmanuelle Cuau, image Sabine Lancelin
- *Mon corps*, de Benoît Jacquot, image Julien Hirsch ^{AFC}.

Sorties en salles de décembre

- *Babysitting 2*, de Nicolas Benamou et Philippe Lacheau, image Antoine Marteau, optiques Cooke SK4 9,5 mm T2, matériel Panavision Alga
- *Demain*, de Cyril Dion et Mélanie Laurent, image Alexandre Léglise, tourné en Sony F55 Raw PL, optiques série Zeiss A Distagon PL T2.1, zoom Cabrio PL Fujinon 19-90 mm T2.9, matériel Panavision Alga

● *Cosmos*, d'Andrzej Żuławski, image André Szankowski ^{AFC, AIP}, tourné en Arri Alexa Plus, Série Cooke S4 PL, zoom Angénieux Optimo 24-290 mm, matériel Panavision Cinecam

● *Un plus une*, de Claude Lelouch, image Robert Alazraki ^{AFC}, 1^{ers} assistants Flavio Manriquez et Maxime Héraud, tourné en Sony F55 Raw Alga PL, optiques série Zeiss A Distagon PL T2.1, zoom Cabrio PL Fujinon T2.9 19-90 mm, matériel Panavision Alga, sortie 19/12/15

● *Le Grand partage*, d'Alexandra Leclère, image Jean-Marc Fabre ^{AFC}, 1^{er} assistant Laurent Hincelin, tourné en Arri Alexa Plus, ensemble Cooke S4 PL, zooms Angénieux Optimo 24-290 mm et 28-76 mm, matériel Panavision Alga.

Journée Portes Ouvertes Panavision

Comme chaque année nous serons heureux de vous accueillir pour notre Journée Portes Ouvertes qui aura lieu dans nos locaux d'Aubervilliers le jeudi 14 janvier de 10h à 18h avec les principaux ateliers suivant :

- Atelier Lumière : nouveautés Panalux
- Atelier Grip : l'évolution du grip chez Panavision
- Projection : La compréhension de l'anamorphique - une étude des différences en projection avec le sphérique
- Atelier caméra numérique : présentation de solutions Panavision inédites.

Jeudi 14 janvier 2016 de 10h à 18h

EMGP - Bâtiment 217

45, avenue Victor-Hugo

Aubervilliers - Seine-Saint-Denis (93)

Métro Front Populaire ■

Papa Sierra associé AFC

► Tournage dans les magnifiques gorges du Verdon

L'équipe de Papa Sierra a récemment participé au tournage du dernier film de François Bertrand, *Secret Verdon*. Ce long métrage en IMAX 3D sera projeté dans différentes salles, notamment à la Géode dès le mois de mars 2016. Nous sommes impatients de vous présenter le rendu exceptionnel de ce panorama des gorges du Verdon.

Ces dernières sont, d'ailleurs, aussi belles que dangereuses. C'est pourquoi les lieux ont été repérés avec minutie par les équipes de tournage et le pilote. Les

parties très étroites des gorges, les câbles qui longent les falaises ou encore, les brumes matinales ont permis de mettre en évidence le travail remarquable de nos équipes. Même si cela fait partie des aléas de la prise de vues aériennes, il est bon de rappeler que les 25 ans d'expérience de Papa Sierra font aujourd'hui la différence dans ce métier très spécialisé de l'image aérienne. L'équipe de tournage a choisi notre modèle Cineflex Elite équipé d'une Alexa XT M avec une optique 14,5x60 de Canon. Les images ont été enregistrées en RAW 4/3 à 48 images par seconde.



Photo Navajas Fernando

Vous trouverez la vidéo des coulisses du tournage sur notre page facebook : <https://www.facebook.com/papasie> ■

Rosco associé AFC

► Rosco présente Silk 210

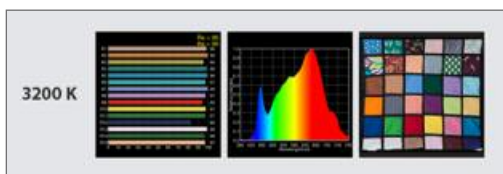
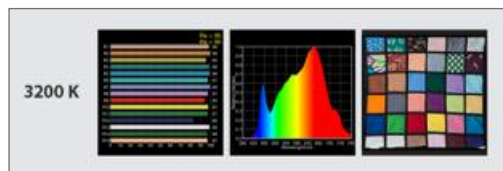
Grâce à une technologie exclusive de LEDs au tungstène équilibrées pour la lumière du jour, les luminaires LED Silk produisent un volume élevé de lumière blanche à large spectre. Avec des valeurs TLCl, IRC et R9 proches de 100, ce luminaire est capable de produire un volume élevé de lumière dans des températures de couleur allant de 2 800 K à 6 500 K.

La lumière produite par les luminaires LED Rosco Silk a été contrôlée par des algorithmes de test TLCl et validée comme étant une source de qualité optimale. Les résultats indiquent que les luminaires Rosco Silk nécessitent des corrections négligeables en postproduction, à l'exception d'ajustements subjectifs. Les illustrations ci-contre comprennent un histogramme, un diagramme de distribution de l'énergie spectrale et une charte de couleurs recueillies sur un luminaire Silk 210 standard pour les températures de couleur de 3 200 K et 5 600 K.

Les luminaires LED Rosco Silk produisent une lumière douce et diffuse qui enveloppe délicatement les sujets. L'appareil comprend un diffuseur anti-éblouissement pour produire une lumière uniforme à partir d'une source unique. Des volets couple-flux et des grilles alvéolées magnétiques sont disponibles en option pour un contrôle accru du faisceau.

Le luminaire comporte un variateur d'intensité intégré et des commandes de température de couleur pour permettre aux réalisateurs de contrôler le luminaire sur site, ainsi que des options DMX pour l'intégrer dans les studios de télévision. Il est livré avec une alimentation 100-240 V CA, pouvant ainsi être utilisé dans le monde entier, et des entrées V-Lock, Anton/Bauer et XLR 4 broches sont disponibles pour une portabilité optimale.

Plus d'informations sur le site de Rosco <http://www.rosco.com/uk/french/luminaires/silk210.cfm> ■



RVZ associé AFC

► RVZ – Une nouvelle dimension

Aujourd'hui, RVZ écrit un nouveau chapitre de son histoire en déménageant son siège à Ivry-sur-Seine, sur un site exceptionnel de 3 750 m² en mars 2016, tout en conservant son identité et les valeurs qui font sa réussite.

Pour le bien être des équipes et de nos clients, ce fabuleux site apportera un confort de travail indispensable.

RVZ bénéficiera d'une exposition privilégiée à proximité immédiate des quais de Seine, du boulevard périphérique, ainsi que des accès à la ligne 7 du métro, au RER C et à la sortie d'autoroute A4.

Au-delà de son emplacement stratégique, ce fabuleux site d'Ivry sur Seine intègrera une panoplie de nouveaux services : RVZ Store, un espace test ouvert à tous, un atelier d'études et de conception de vos idées, salle de détente, location de boxes et location de bureaux de production, 61 places de parking mises à votre disposition et un accès camion et poids lourds ENFIN facilité.

A l'aube de ce nouveau chapitre, nous souhaitons faire un petit flash-back sur les grandes étapes qui ont structuré la vie de RVZ depuis plus de 25 ans.

Il y a 27 ans naissait RVZ, une petite société de location de matériel lumière en s'installant dans les studios Baobab.

C'est en 1997 que la société franchissait une nouvelle étape en emménageant au 17 rue Hoche à Malakoff dans un local flambant neuf de 1 200 m², nous avons doublé notre stock lumière et avons créé le premier parc de location pour les professionnels de la photographie en proposant une large gamme de flashes, boîtiers et optiques.

Entreprise dynamique, RVZ s'est continuellement adaptée à l'évolution du marché et n'a cessé d'exercer un rôle pionnier dans l'acquisition des technologies innovantes. Nous avons cru au changement de paysage lors du passage de l'argentique au numérique et nous avons proposé dès 2002 la location de boîtiers numériques haute gamme.

En 2006, RVZ propose la location de car loge pour toutes les prises de vues extérieures.

Entreprise humaine, RVZ est rachetée en 2008 par Evelyne Madaoui, salariée depuis 20 ans, aux côtés de René Vaysse, fondateur de l'entreprise. En restant innovante, agile, proche de ses clients et de son équipe, elle accélère cette dynamique de croissance.

Fidèle à cette stratégie dès 2011, RVZ ouvre son service caméra avec l'acquisition permanente des derniers matériels dédiés à la prise de vues cinématographique mais aussi avec cette même philosophie d'être avant tout à l'écoute des opérateurs et assistants et d'accompagner les équipes afin d'obtenir la meilleure configuration pour leur tournage.

Cette même année, l'entreprise crée une antenne au Maroc afin de participer à l'évolution du marché photographique et cinématographique.

Au fil de toutes ces années RVZ accroît son parc lumière, camions, groupes électrogènes, matériel régie.

Cette histoire nous l'écrivons ensemble, Aujourd'hui un nouveau chapitre s'ouvre, MERCI. ■

Technicolor associé AFC

► Parmi les films en tournage chez Technicolor

- *Primaire*, d'Hélène Angel, DP Yves Angelo – Lionceau films
- *Radin*, de Frédéric Cavaye, DP Laurent Dailland ^{AFC} – Jerico
- *La Confession*, de Nicolas Boukhrief, DP Manuel Dacosse – Radar Films
- *La Danseuse*, de Stéphanie Di Giusto, DP Benoît Debie ^{SBC} – Les Productions du Trésor
- *Jackie*, de Pablo Larrain, DP Stéphane Fontaine, AFC – Why Not Productions
- *Mes trésors*, de Pascal Bourdiaux, DP Vincent Gallo, Radar Films

► Parmi les films en postproduction chez Technicolor

- Le prochain film d'Yvan Attal, DP Rémy Chevrin ^{AFC} – La Petite Reine Productions
- *Dans les forêts de Sibérie*, de Safy Nebbou, DP Gilles Porte ^{AFC} – Nord-Ouest
- *Le Garçon*, de Philippe Lioret, DP Philippe Guilbert ^{AFC} – Fin Août productions
- *Les Tuches 2*, d'Olivier Baroux, DP Arnaud Stefani – Eskwad
- *Ma famille t'adore déjà*, de Jérôme Commandeur, DP Denis Rouden ^{AFC} – HBB 26
- *L'Esprit d'équipe*, de Christophe Barrotier, DP Jérôme Almeras ^{AFC} – Galatée Films

► Films traités chez Technicolor dont la sortie est annoncée en décembre

- *Comment c'est loin*, d'Orelsan, DP Christophe Offenstein, Nolita Cinéma
- *Le Goût des merveilles*, d'Eric Besnard, DP Philippe Guilbert ^{AFC} – Pulsar
- *Le Grand partage*, d'Alexandra Leclère, DP Jean-Marc Fabre ^{AFC} – Pan Européenne
- *Je compte sur vous*, de Pascal Elbé, DP Romain Lacourbas ^{AFC} – Vito Films
- *Pension complète*, de Florent Siri, DP Giovanni Fiore Coltellacci – LGM Cinéma. ■

Transpalux, Transpacam, Transpagrip associés AFC

► Le groupe Transpa présente les tournages de novembre et décembre

Les films en début de tournage en novembre

- *Les Vêridiques*, de Marie-Castille Mention Schaar, image Philippe Saal, Myriam Vinocour ^{AFC} (Transpalux, Transpagrip)
- *Le Chant des scorpions*, d'Anup Singh (Inde), lauréat de l'Aide aux cinémas du monde. Tournage avec une Arri Alexa XT, zoom Angénieux 15-40, 28-76 et 24-290 mm, série Cooke S4 (Transpacam)
- *Jackie*, de Pablo Larrain, image de Stéphane Fontaine ^{AFC} (Transpalux, Transpagrip)
- *L'Araignée rouge*, de Franck Florino, image de Luc Barres (Transpalux, Transpagrip)
- *Mes trésors*, de Pascal Bourdiaux, image de Vincent Gallot (Transpalux, Transpagrip, Studios de Bry).

La fiction TV en tournage en novembre

- *Leo Mattei*, image Myriam Vinocour ^{AFC}. Tournage en Arri Alexa, série S4 (Transpalux, Transpacam, Transpagrip)
- *Bureau des légendes*, image Denis Rouden ^{AFC} et Pierre Novion ^{AFC}. Tournage en Arri Alexa, série S4 (Transpalux, Transpacam, Transpagrip)
- *Frères & demi*, image Laurent Machuel ^{AFC} (Transpalux, Transpagrip).

Sortie des films en salles en novembre et décembre

- *En mai fais ce qu'il te plaît*, de Christian Carion, directeur de la photo Pierre Cottureau (Transpalux)
- *L'Hermine*, de Christian Vincent, directeur de la photo Laurent Dailland ^{AFC} (Transpalux, Transpagrip)
- *Chant d'hiver*, d'Otar Iosseliani, directeur de la photo Julie Grunebaum (Transpalux)
- *Marguerite et Julien*, de Valérien Donzelli, directeur de la photo Céline Bozon ^{AFC} (Transpalux, Transpacam, Transpagrip). Tournage avec une caméra 35 mm Aaton Penelope et une Red Dragon, série Zeiss GO, zoom 45-120.
- *Belle et Sébastien, l'aventure continue*, de Christian Duguay, directeur de la photo Christophe Gaillot (Transpalux, Transpacam, Transpagrip). Tournage avec 3 Sony F55 et une série Master Prime, zooms 45-250, 30-80 et 15-545 mm
- *Un + une*, de Claude Lelouch, directeur de la photo Robert Alazraki ^{AFC} (Transpalux)
- *Le Goût des merveilles*, d'Eric Besnard, directeur de la photo Philippe Guilbert ^{AFC} (Transpalux)

- *House of Time*, de John Helpert, directeur de la photo Philipp Baben Der Erde. Tournage avec une Alexa et une série d'optiques Hawk anamorphique. (Transpalux, Transpacam, Transpagrip).
- *Le Grand partage*, d'Alexandra Leclère, directeur de la photo Jean-Marc Fabre ^{AFC} (Transpalux)
- *Je compte sur vous*, de Pascal Elbé, directeur de la photo Romain Lacourbas ^{AFC} (Transpalux, Transpagrip).

Attentats du 13 novembre

Nous avons appris avec tristesse que des élèves et un professeur de l'ESRA sont parmi les victimes des attentats, nous ne les oublions pas et nous apportons notre soutien à leurs familles et à leurs proches. ■

XD motion associé AFC

Nous commencerons notre première publication en remerciant nos parrains, ainsi que les membres de l'AFC pour nous avoir permis de devenir membre associé de cette belle institution.

Nous pourrions dire que l'année 2015 fut placée sous le signe du développement et de l'innovation technique pour XD motion. Non contents de tourner avec les outils très performants, nous nous sommes lancés dans la grande aventure d'une marche en avant artistique et technologique. En voici un aperçu :

Nouvelle tête gyro stabilisée GSS

Grâce à notre nouvelle tête GSS C 250 (<http://www.xd-motion.fr/gyro-stabilized-heads/gss-c516-et-c520/>), une caméra RED et la nouvelle optique Angénieux Optimo Style 25-250, nous avons pu tourner des plans de Paris époustouffants en hélicoptère, dans les couloirs aériens ne nécessitant pas d'autorisations spécifiques. Nous espérons projeter ces images en 4K lors du prochain Micro Salon. Les images en HD sont déjà visibles sur notre site web : www.xd-motion.com



GSS C 250

Cette nouvelle tête développée par les leaders du marché en terme de caméra gyro stabilisée offre d'étonnantes possibilités : les systèmes GSS sont les plus petits et les plus légers au monde capables d'intégrer quasiment l'ensemble des caméras numériques 4K, 6K et Broadcast. Caméras et optiques peuvent être changées en moins de 30 min, plus rapidement qu'avec n'importe quel autre tête gyro stabilisée du marché. Les systèmes GSS n'ont pas de restrictions ITAR, permettant leur utilisation dans le monde entier. Leur fonction de pan stabilisé sans butée permet un suivi complet en " top shot vertical ". De plus, grâce à leur système de calibration en vol, ces systèmes gardent un horizon parfait tout au long du tournage.



X fly 3 D

X fly 3D

Après avoir développé la commande motion contrôle sur nos systèmes de caméra sur câble Muto (<http://www.xd-motion.fr/cables-multi-dimensions/muto-2/>) et Xfly 2 D (<http://www.xd-motion.fr/cables-multi-dimensions/muto-2/>) pour le tournage de *Tarzan the Untamed*, de David Yates, dans les studios Warner, nous finalisons cette option sur le X fly 3 D (<http://www.xd-motion.fr/cables-multi-dimensions/x-fly-3d/>).

Le X fly 3 D est un système de caméra sur lignes fibres optiques en 3 dimensions. Un nouveau logiciel d'évitement d'obstacles est inclus, ce qui lui permet de mémoriser les positions caméra, et de faire des mouvements en motion control. Nous avons réalisé en collaboration avec Next Shot des essais pour un prochain long métrage prestigieux avec l'Arri Alexa M – corps caméra au poste pilotage, optique Cooke S4 14 mm et Arri 18-80, contrôlés totalement en fibre optique.

Muto en réalité augmentée

En partenariat avec SolidAnim, XD motion propose la réalité augmentée en temps réel avec caméra tracking fixée sur le Muto.



Le Muto se définit comme un châssis intelligent sur monocâble porteur avec moteur et alimentation électrique embarqués. Ce système de prise de vues aériennes est léger, ergonomique et entièrement sécurisé. Il est également conçu pour une intégration d'effets de postproduction, ayant une version per-

mettant la mémorisation de 10 points de position et mouvement.

Grâce à la solution " SolidTrack " de SolidAnim, des effets visuels sont intégrés en temps réel à l'image. Le SolidTrack est compatible avec toutes les caméras et supports grande vitesse, ce qui en fait un excellent produit pour l'intégration des effets virtuels.

Les images étant les plus parlantes, n'hésitez pas à venir regarder la démo sur : <https://vimeo.com/145876272>

Russian Arm mini

Après avoir longtemps utilisé le Russian Arm, notamment sur *The Ryan Initiative*, de Kenneth Branagh, XD motion a fait l'acquisition du Russian Arm mini, dernière génération de grue robotisée gyro stabilisée, s'adaptant sur véhicule. Il a la capacité de faire un pan de 360° et d'effectuer un tilt haut et bas pour un panel d'images impressionnantes de stabilité, douceur et dynamique.

Outres différentes publicités pour des fabricants de véhicules, nous l'avons utilisé sur la série américaine " Hannibal " (mise en scène de Vincenzo Natali).



Russian Arm mini

Pour cette série, nous avons à filmer un motard dans les rues de Paris. En plus des plans " classiques ", l'acteur a pris place sur une moto, tractée à l'arrière du véhicule de prise de vues, afin de réaliser des plans très rapprochés en toute sécurité.

Signalons que nous pouvons proposer une équipe intégralement française (et bilingue) pour opérer le Russian Arm mini.

Renseignements et contacts :

www.xd-motion.com
<https://www.facebook.com/XD-motion>
contact@xd-motion.com ■

ça et là

Harry Stradling Sr. ^{ASC} (1902-1970)

Par Marc Salomon, membre consultant de l'AFC

Ressortie sur les écrans, le 2 décembre 2015, du film d'Albert Lewin, *Le Portrait de Dorian Gray*, photographié par Harry Stradling ^{ASC}

« Rien n'est trop difficile puisque faire des films est notre métier. »
(H. Stradling)

► Le 7 mars 1946, lors de la 18^e cérémonie des Oscars, Harry Stradling recevait la célèbre statuette des mains de David Wark Griffith en personne pour sa photographie en noir et blanc du *Portrait de Dorian Gray*, d'Albert Lewin.

Une récompense qui venait couronner déjà 25 années d'une carrière prestigieuse qui passa d'abord par la France et l'Angleterre et totalisera quatorze nominations (quatre pour le noir et blanc et dix pour la couleur). La concurrence était pourtant rude cette année-là puisque Stradling concourait face à quatre opérateurs confirmés : Arthur Miller (*Les Clefs du royaume*, de J. M Stahl), John F. Seitz (*Le Poison*, de B. Wilder), Ernest Haller (*Le Roman de Mildred Pierce*, de M. Curtiz) et George Barnes (*La Maison du Dr Edwards*, d'A. Hitchcock). Harry Stradling restera sans doute comme l'archétype même du savoir-faire hollywoodien, de l'excellence en noir et blanc comme en couleurs et tous genres confondus. Michel Kelber, qui débuta à son côté à l'orée des années 1930, nous l'a décrit comme « un homme très simple, peu cultivé mais d'un goût énorme. »

On peut subdiviser sa carrière en quatre périodes assez distinctes :

- une première période d'apprentissage américaine dans les années 1920
- une période française de 1930 à 1936 durant laquelle il se forge progressivement un style
- une période anglaise de 1937 à 1939 qui lui confère une stature internationale
- une période américaine de 1939 à 1970 jalonnée par ses 14 nominations.

Né au tout début du siècle dernier (1901 ou 1902 selon les sources) à Newark dans le New Jersey, il était le neveu de Walter Stradling, qui photographia quelques films de Mary Pickford après la Première Guerre mondiale, et le père d'Harry Stradling Jr, lui aussi chef opérateur.

Après avoir travaillé très jeune comme coursier télégraphiste, Stradling débute dans le cinéma vers 1917 au côté d'Arthur Miller à New York, il devient opérateur dès

1920 aux studios Whitman Bennett (quelques films interprétés par Lionel Barrymore ou Betty Blythe). Il éclaire aussi occasionnellement des stars de l'époque comme Constance Bennett ou Pauline Frederick.

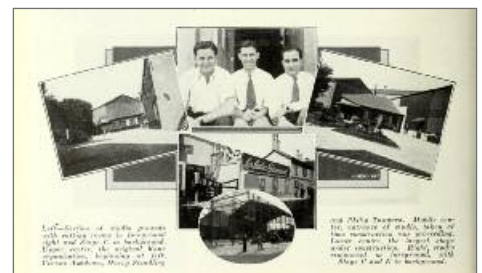
À l'orée du parlant, durant les années 1929-1930, Harry Stradling travaille un temps chez Pathé sur quelques courts métrages sonores avant de rejoindre en France, avec son compatriote Phil Tannura, les studios de la Paramount à Saint-Maurice dans l'est parisien (et non pas à Joinville comme on le lit parfois). C'était d'anciens hangars, studios rudimentaires ayant appartenu aux Établissements Louis Aubert, rénovés, insonorisés et équipés du matériel Western Electric pour la prise de son, soit six studios sous la direction de Robert T. Kane. Il s'agissait, dans un premier temps, d'alimenter le marché européen avec des versions multilingues de productions américaines. Michel Kelber a rapporté ainsi les conditions de travail : « C'était vraiment du travail à la chaîne et les films étaient épouvantables ! Chaque film se tournait en une douzaine de jours. D'abord, tout le monde assistait à la projection du film original américain, ensuite nous devions tourner cinq ou six versions dans différentes langues... Il y avait une distribution et une équipe différentes pour chaque version. Les décors n'étaient jamais aérés et l'on débarquait sur un plateau étouffant où l'on rallumait les projecteurs selon ce que voulait Harry. »

Mais très vite, sous l'impulsion de Kane, ce sont des sujets originaux qui seront tournés, pour la plupart des mélodrames et comédies souvent adaptés de succès théâtraux ainsi que des films musicaux (opérettes), révélant au passage de nouveaux talents (auteurs, réalisateurs, comédiens, techniciens).

Entre 1930 et 1933, ce ne sont pas moins de 300 films, courts et longs métrages, qui furent ainsi tournés à Saint-Maurice, les équipes se relayant sur les multiples versions 24 h sur 24. Difficile dans ces conditions de sortir d'un standard d'éclairage, « à la Paramount tout était éclairé de la



7 mars 1946 : Harry Stradling reçoit l'Oscar des mains de D. W. Griffith - DR



Studio Paramount (Saint-Maurice)



Harry Stradling et Jacques Feyder - DR



Le Chevalier sans armure - Captures d'écran



La Taverne de la Jamaïque - Capture d'écran

manière la plus simple : une lumière plate et sans ombres. » (M. Kelber)

Il est impossible aujourd'hui d'établir une liste exhaustive de toutes les productions et versions auxquelles Stradling a pu collaborer, on recense cependant une bonne vingtaine de films avant que la technique du doublage ne sonne le glas de ce "Babel-sur-Marne" comme on avait surnommé ces studios cosmopolites.

On retiendra d'abord une réalisation de Louis Mercanton en 1931 – *Il est charmant* –, un des premiers films parlant tourné en France, une opérette d'après Albert Willemetz (avec Henri Garat, Meg Lemonnier et Viviane Romance) et qui fut un des grands succès du studio. Stradling retrouvera Mercanton l'année suivante sur *Cognasse*, une comédie satirique dont on loua la qualité de la photographie, puis il collabore avec le réalisateur d'origine tchèque Karl Anton : *Le Chasseur de chez Maxim's* et *Un soir de réveillon*. Ce dernier, de nouveau avec le duo Garat-Lemonnier auquel se joint Arletty, est une opérette flamboyante qui bénéficie d'une photographie déjà aboutie avec ses noirs lustrés et ses gris satinés, malgré une mise en scène brouillonne. Ajoutons deux productions espagnoles dirigées par Louis Gasnier et interprétées par Carlos Gardel (*Espérance* et *Melodia de arrabal*).

C'est durant ses premières années en France que Stradling subit indirectement l'influence du style d'éclairage de Lee Garmes après la vision des *Carrefours de la ville*, de Rouben Mamoulian (1931), avec ses franches directions de lumières, ses noirs profonds et la façon d'éclairer Sylvia Sydney : « La lumière unique, très directionnelle, et tombant du haut, nous apparaissait comme une révélation » expliquera plus tard Michel Kelber.

Devenu free-lance en 1933 avec l'arrêt des productions de la Paramount, la carrière de Stradling va prendre un tournant décisif au contact de réalisateurs comme Abel Gance, Marcel L'Herbier et Jacques Feyder ; éclairant aussi à quatre reprises la comédienne Gaby Morlay.

Le Maître de forges, de Fernand Rivers (mais supervisé par Gance) est un mélodrame bourgeois, joliment modelé et contrasté, mais riche dans ses gradations et très glamour avec ce qu'il faut de contre-jours et d'ombres délicates. Un bel exemple de ce qui pouvait se faire de mieux en France au début du parlant, un raffinement photographique que l'on ne retrouvait alors guère que chez Georges Périnal ou Léonce-Henry Burel, juste avant l'arrivée des opérateurs allemands (Eugen Schufftan et Curt Courant).

Même approche plastique mais sur le mode mineur pour *Le Grand jeu* de Jacques Feyder, en 1934, avec quelques extérieurs tournés à Agadir au Maroc.

Dans *Le Bonheur*, de L'Herbier, mélodrame teinté de satire sociale adapté d'une pièce de Henry Bernstein, Stradling renoue avec cette photographie soignée, à la fois glamour et ombrée par des directions de lumière qui projettent des ombres végétales (effets qu'il emprunte sans doute aussi à Lee Garmes).

A côté de quelques productions moins ambitieuses dans lesquelles Stradling n'a pas grand-chose à défendre (*Compartiment de dames seules*, de Christian-Jaque par exemple), il retrouve Jacques Feyder et acquiert une notoriété internationale grâce au succès de *La Kermesse héroïque* en 1935, bien que la réussite plastique du film doit au moins autant à la reconstitution historique (décors de Lazare Meerson et costumes de Georges Benda) qu'à la lumière proprement dite de Stradling qui illumine parfois un peu trop les intérieurs, contraint sans doute par le ton de la comédie et la mise en scène enjouée de Feyder.

Quoi qu'il en soit, cette réussite vaudra au réalisateur et à son chef opérateur (ainsi qu'à Lazare Meerson et Georges Benda) d'être invités à tourner en Angleterre deux ans plus tard par Alexander Korda : *Le Chevalier sans armure*, avec Marlène Dietrich et un jeune cadreur nommé Jack Cardiff. Le sujet – une idylle entre un citoyen britannique espion (Robert Donat) plongé dans la Révolution russe et la comtesse Alexandra (Marlène Dietrich) –, permet à Stradling de jouer sur deux registres : la blancheur diaphane du palais de ladite princesse avec les gros plans nimbés de Marlène Dietrich ; l'environnement plus dense et en clair obscur des révolutionnaires.

C'est durant cette période anglaise que Stradling aborde aussi la couleur avec deux productions en Technicolor interprétées par Merle Oberon : *Le Divorce de Lady X* et *Over the Moon*. Mais c'est encore en noir et blanc qu'il exprimera la meilleure part de son talent en 1938-39 : *Pygmalion*, d'Asquith (dont il photographiera le remake en couleurs de Cukor 25 ans plus tard, *My Fair Lady*), *La Citadelle*, de King Vidor et *La Taverne de la Jamaïque*, d'Hitchcock. Dans chacun de ces trois films, Stradling confirme son talent de plasticien, privilégiant la densité des gris, le modelé et les textures, avec quelques franches directions de lumière qui apportent volume et contraste, tout en préservant magnifiquement les visages féminins (Wendy Hiller, Rosalind Russell et Maureen O'Hara).

ça et là

Harry Stradling Sr. ASC (1902-1970)

C'est à la déclaration de guerre, après une dizaine d'années passées en Europe, qu'il regagne définitivement les Etats-Unis où David Selznick l'engage sur *Intermezzo*, en 1939, puis le renvoie, insatisfait des gros plans d'Ingrid Bergman, pour le remplacer par Gregg Toland. Recontacté deux ans plus tard par Selznick pour assurer la photo de *Rebecca*, Stradling déclinera sèchement l'offre en ces termes : « Avec l'obsession permanente de me demander si je vous donne satisfaction ou si je serai renvoyé du film, je ne crois honnêtement pas être en mesure de vous faire honneur, à vous et à votre compagnie, en acceptant de tourner *Rebecca*. » (extrait des *Memo* de David O. Selznick).

Sa seconde carrière américaine démarre d'abord sous les auspices de la RKO, deux films avec Carole Lombard dont *Mr and Mrs Smith*, d'Hitchcock, avec lequel il collaborera une troisième et dernière fois sur *Soupçons*, le réalisateur déclarant des années plus tard à François Truffaut qu'il regrettait « la photo trop brillante » de Stradling.

C'est en 1942 que la MGM lui signe un contrat de sept ans, il y tournera environ 25 films. D'abord assigné à des productions mineures ou films d'avant programme (série des "Maisie" entre autres), il collabore cependant à la première réalisation de Jules Dassin (*Nazi Agent*), joliment photographié avec le tour de force de faire apparaître Conrad Veidt dans un double rôle de frères jumeaux. Puis, dans le registre de l'exotisme et de la sensualité, il éclaire Hedy Lamarr dans *Tondelayo* du très prolifique Richard Thorpe.

En 1945, Albert Lewin (« un des réalisateurs les plus cultivés de Hollywood » écrivent Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier) fait appel à Stradling pour son adaptation du *Portrait de Dorian Gray* d'après Oscar Wilde. S'il a très peu tourné, Lewin s'est toujours attaché la collaboration des meilleurs directeurs de la photo du moment : John F. Seitz en 1942 (*The Moon and Sixpence*), Russell Metty en 1947 (*Belami*), Jack Cardiff en 1951 (*Pandora*) et Chris Challis en 1954 (*Saadia*). De nouveau, Stradling démontre l'étendue de sa palette : riche gradation de gris et profondeur de champ dans les vastes demeures, visage lisse de l'acteur Hurd Hatfield pour

souligner l'éternelle jeunesse de Dorian Gray, contraste et pénombre dans les scènes de cabaret et de taverne.

Il renoue aussi avec le Technicolor en photographiant à trois reprises Esther Williams dans ses célèbres ballets nautiques (*Le Bal des sirènes*; *Frisson d'amour*; *Eve éternelle*). Enfin reconnu à sa juste valeur, Stradling se voit assigné cinq films avec Judy Garland sous l'égide du producteur Arthur Freed à la grande époque des comédies musicales : *La Pluie qui chante*; *Le Pirate*; *Parade de printemps*; *Ma vie est une chanson* et *Amour poste restante*.

Vincente Minnelli rapporte ainsi son premier contact avec Harry Stradling lors du tournage du *Pirate* : « Quand le premier jour de tournage arriva, à part un bref bonjour, aucune prise de contact. Je lui décrivis ce que je voulais, lui hochait la tête. Je ne sais pas si je parlais à un mur ! Il jouait aux cartes avec d'autres membres de l'équipe et moi, j'hésitais à interrompre la partie, puisqu'il avait quand même assisté à nos répétitions ! Pourtant au moment de la première prise, je vins observer la partie de poker. Stradling leva les yeux : " Etes-vous prêt pour moi ? " Je fis un signe de la tête. Après un regard aux autres signifant : " Ça ne prendra pas trop longtemps ", il vint sur le plateau ! – " Voyons déclara Stradling. Vous dites qu'elle marche de ce point à celui-là ? Mais il y a un éclairage sombre, dans ce coin ! Cela nécessite plus de lumière. " Je ne savais pas très bien quelle contenance adopter, je n'avais jamais travaillé avec quelqu'un d'aussi empirique et détaché. Heureusement, les rushes, le lendemain, dissipèrent toutes mes craintes. C'était superbe. » (dans *Tous en scène*, Vincente Minnelli).

A côté de ces comédies musicales hautes en couleurs, auxquelles il faudrait ajouter *Entrons dans la danse* (avec Fred Astaire et Ginger Rogers), Harry Stradling retrouve occasionnellement au sein de la MGM toute la richesse d'un noir et blanc toujours impeccable : *La Princesse et le groom* (de nouveau avec Hedy Lamarr), *Le Maître de la prairie*, d'Elia Kazan (avec Spencer Tracy et Katharine Hepburn), *Passion immortelle* (biopic sur Clara et Robert Schumann, avec Katharine Hepburn), *Tension*, de John Berry (un film noir avec avec Richard Basehart et Cyd Charisse).



Le Portrait de Dorian Gray - Captures d'écran



Harry Stradling et Audrey Hepburn sur le tournage de *My Fair Lady*, en 1964 - DR



Un tramway nommé désir - Captures d'écran



Johnny Guitar - Capture d'écran

Au terme de son contrat avec la MGM, Stradling préfère rester "free-lance" et ses collaborations tout au long des années 1950-60 seront aussi variées qu'inégales, d'autant que dans le contexte du cinéma américain des années soixante, Stradling alors sexagénaire apparaissait comme un opérateur talentueux mais classique. En 1965, par exemple, il commença le tournage de *Qui a peur de Virginia Wolf?* mais il fut remplacé au bout de quatre semaines par Haskell Wexler car son style ne convenait pas au réalisateur Mike Nichols.

Réputé pour ne jamais sacrifier la qualité quels que soient les moyens et les temps de tournage, il déplorait, déjà en 1963, la réduction des budgets et des plans de travail : « Aujourd'hui un bon opérateur doit être capable de répondre aux questions " En combien de temps pouvez faire cela " et " Combien cela coûtera-t-il ? " , avant d'ajouter " Mais on ne décerne pas d'Oscar pour cela. »

En 1951, il photographia *Valentino* pour la Columbia, un biopic sur Rudolf Valentino, dans un subtil Technicolor aux tons désaturés comme sous l'effet d'un " bleach-bypass ". Mais cette même année, il signa aussi ce qui reste sans doute son chef d'œuvre en noir et blanc avec *Un tramway nommé désir* d'Elia Kazan. L'univers de Tennessee Williams est visuellement transposé dans une superbe photographie qui associe contraste, pénombre et une riche gamme de gris cendrés, des éclairages savamment structurés et arbitraires, afin de transcrire au mieux la double sensation de moiteur et d'enfermement physique et psychologique dans des décors claustrophobes, tout en préservant la photogénie de Vivien Leigh à travers la lente déchéance du personnage de Blanche Dubois. Une photo à la fois épidermique et d'une grande beauté plastique. Qualités que l'on retrouvera avec *Un si doux visage* (Otto Preminger, 1952) et *Un homme dans la foule* (Elia Kazan, 1957). Entre temps, Stradling avait rejoint la Republic et Nicholas Ray pour le mythique *Johnny Guitar* (1954), avec Joan Crawford et Sterling Hayden, western atypique, lyrique et mortifère, au chromatisme étrange et flamboyant dans la palette limitée et imparfaite du procédé Trucolor. Stradling maintient son goût des contrastes avec cette façon très particulière d'enchaîner le visage de Joan Crawford dans un faisceau

de lumière ombré comme l'avait fait Ernest Haller dans *Le Roman de Mildred Pierce*, en 1946, et *Humoresque*, en 1947.

Bien que restant actif dans les années 1960, à raison de deux films par an en moyenne, Stradling n'est guère sollicité par la nouvelle génération de réalisateurs. Il met son savoir-faire au service de Delmer Daves, George Sidney, Mervyn LeRoy, George Cukor, Richard Quine, William Wyler ou encore Vincente Minnelli.

La firme Technicolor considérait la photographie de *La Soif de jeunesse* (D. Daves, 1961) comme le meilleur exemple quant à l'utilisation de leur procédé (en fait un tirage Technicolor d'après négatif Eastmancolor).

C'est avec *My Fair Lady* (G. Cukor, 1964), tourné en Super-Panavision 70, qu'il remporte son second Oscar. Cukor affirmait avoir eu quelques difficultés avec son opérateur tout en reconnaissant : « Mais il a fait un travail remarquable, les cameramen ont des tas de manies et il faut les surveiller de très près. »

Il terminera sa carrière en éclairant à quatre reprises Barbara Streisand qui, recevant l'Oscar pour sa prestation dans *Funny Girl* (W. Wyler, 1968), remercia justement « my dear Harry Stradling ».

Il devait décéder le 14 février 1970 pendant le tournage de *La Chouette et le pussycat*, d'Herbert Ross (film achevé par Andrew Laszlo).

En cinquante ans de carrière, Harry Stradling n'a sans doute pas révolutionné la photo de cinéma mais il en fut un des plus grands et un des plus polyvalents chefs opérateurs. A l'instar des ses confrères Leon Shamroy, Lee Garmes ou George Barnes, il fut un grand plasticien de l'image. S'appuyant sur une grande maîtrise technique et un goût très sûr, il avait très tôt parfaitement intégré les codes de l'esthétique hollywoodienne.

De caractère plutôt placide, voire détaché du stress du plateau comme l'a rapporté Minnelli, mais sûr de son talent, ne déclarait-il pas en 1963, sans fausse modestie : « Rien n'est trop difficile puisque faire des films est notre métier. » Avant d'ajouter : « La chose la plus difficile qui m'ait été demandée, c'est sans doute de travailler après 18 heures ! » ■

Coprésidents

Nathalie DURAND
Laurent CHALET
Vincent MATHIAS

Président d'honneur

• Pierre LHOMME

Membres actifs

Michel ABRAMOWICZ
Pierre AÏM
• Robert ALAZRAKI
Jérôme ALMÉRAS
Michel AMATHIEU
Richard ANDRY
Thierry ARBOGAST
• Ricardo ARONOVICH
Yorgos ARVANITIS
Jean-Claude AUMONT
Lubomir BAKCHEV
Diane BARATIER
Laurent BARÈS
Pierre-Yves BASTARD
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

Benoît CHAMAILLARD
Olivier CHAMBON
Caroline CHAMPETIER
Renaud CHASSAING
Rémy CHEVRIN
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
Crystel FOURNIER
Pierre-Hugues GALIEN
Pierric GANTEMI d'ILLE
Claude GARNIER
Eric GAUTIER
Pascal GENNESSEAUX
Dominique GENTIL
Jimmy GLASBERG
• Pierre-William GLENN
Agnès GODARD
Éric GUICHARD
Philippe GUILBERT
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
Denis LAGRANGE
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
Stephan MASSIS
Claire MATHON
Pierre MILON
Antoine MONOD
Jean MONSIGNY
Vincent MULLER
Tetsuo NAGATA
Pierre NOVION
Luc PAGÈS
Philippe PAVANS de CECCATTY

Philippe PIFFETEAU

Matthieu POIROT-DELPECH
Gilles PORTE
Pascal POUCEY
Julien POUPARD
David QUESEMAND
• Edmond RICHARD
Pascal RIDAO
Jean-François ROBIN
Antoine ROCH
Philippe ROS
Denis ROUDEN
Philippe ROUSSELOT
Guillaume SCHIFFMAN
Jean-Marc SELVA
Wilfrid SEMPÉ
Eduardo SERRA
Gérard SIMON
Andreas SINANOS
Glynn SPEECKAERT
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 • AIRSTAR Distribution • AJA Video Systems • AMAZING Digital Studios • ARRI CAMERA • BE4POST • BINOCLE • BRONCOLOR-KOBOLD • CANON • CARTONI • CINÉ LUMIÈRES de PARIS • CINEMAGE • CINESYL • CININTER • CODEX • DIGIMAGE • DIMATEC • DMG TECHNOLOGIES • DOLBY • ÉCLAIR / GROUPE YMAGIS • ÉCLALUX • EMIT • FUJIFILM • HD SYSTEMS • K 5600 LIGHTING • KEY LITE • KGS DEVELOPMENT • KODAK • LCA • LEE FILTERS • LEICA • L'E.S.T • LOUMASYSTEMS • LUMEX • MALUNA LIGHTING • MARECHAL ELECTRIC • MIKROS IMAGE • NEXTSHOT • NIKON • PANALUX • PANASONIC France • PANAVISION ALGA • PANAVISION CINÉCAM • PAPA SIERRA • PROPULSION • ROSCOLAB • RVZ CAMÉRA • RVZ LUMIÈRE • SOFT LIGHTS • SONY France • TECHNICOLOR • THALES ANGÉNIEUX • TRANSPACAM • TRANSPAGRIP • TRANSPALUX • TRANVIDEO • TSF CAMÉRA • TSF GRIP • TSF LUMIÈRE • VANTAGE Paris • VITEC VIDEOCOM • XD MOTION • ZEISS •

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