

décembre 2016

La lettre n° 270

Raoul Coutard et l'une de ses rampes de floods habituelles, années 1960 - DR

▲ **Coutard - Prénom Raoul** > p. 23 à 38

▶ **entretiens AFC**

Michel Abramowicz ^{AFC} > p. 10

Caroline Champetier ^{AFC} > p. 12

Benoît Soler > p. 14

Nicolas Loir > p. 16

Fred Elmes ^{ASC} > p. 46

Thomas Favel > p. 48

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

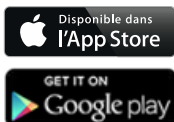
FESTIVALS > p. 4 CAMERIMAGE 2016 > p. 4 à 22

BILLET D'HUMEUR > p. 40 LE CNC > p. 45 ÇÀ ET LÀ > p. 59

NOS ASSOCIÉS > p. 50 à 58 LECTURE > p. 58 INTERNET > p. 59

AFC

Association Française
des directeurs
de la photographie
Cinématographique



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 toujours disponible à la vente, passez commande dès maintenant !

Des directeurs de la photographie parlent de cinéma, leur métier

www.cahierslumieres.fr

Le traître, voilà ce que je suis. [...] Moi je suis arrivé avec mes mauvaises manières de reporter-photographe. J'aime le travail sur le vif et vite fait. Le joli, le "léché" m'écoeure. J'ai commencé par supprimer dans mes films tous les effets dits artistiques, ces choux gras des opérateurs, et au lieu de réclamer une armée de projecteurs, j'ai utilisé la lumière du jour. Elle a toujours du talent cette lumière. [...] Voilà pourquoi je dis que je suis un traître, moi opérateur, j'ai cassé la baraque des autres opérateurs.

Raoul Coutard, 1967

SUR LES ÉCRANS :

● **Le Gang des Antillais**
de Jean-Claude Barny,
photographié par Claude Garnier ^{AFC}
Avec Djedje Apali, Eriq Ebouaney,
Adama Niane
En salles depuis le 30 novembre 2016

[▶ p. 39]

● **A jamais**
de Benoît Jacquot,
photographié par Julien Hirsch ^{AFC}
Avec Mathieu Amalric, Julia Roy,
Jeanne Balibar
Sortie le 7 décembre 2016

[▶ p. 41]

● **Papa ou maman 2**
de Martin Bourboulon,
photographié par Laurent Dailland ^{AFC}
Avec Marina Foïs, Laurent Lafitte,
Sara Giraudeau,
Sortie le 7 décembre 2016

● **Cigarettes et chocolat chaud**
de Sophie Reine, photographié par
Renaud Chassaing ^{AFC}
Avec Gustave Kervern, Camille
Cottin, Héloïse Dugas,
Sortie le 14 décembre 2016

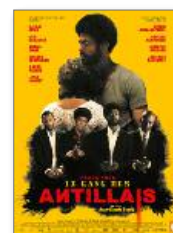
[▶ p. 42]

● **La Prunelle de mes yeux**
d'Axelle Ropert, photographié par
Sébastien Buchmann ^{AFC}
Avec Mélanie Bernier, Bastien
Bouillon, Antonin Fresson
Sortie le 21 décembre 2016

[▶ p. 43]

● **Souvenir**
de Bavo Defurne,
photographié par Philippe Guilbert ^{AFC}
et Virginie Saint-Martin
Avec Isabelle Huppert, Kévin Azaïs,
Johan Leysen
Sortie le 21 décembre 2016

[▶ p. 44]



éditorial

Des anciens et des jeunes, des confirmés et des apprentis, des professionnels et des amateurs, des fabricants et des utilisateurs, du vin et de la vodka, il y a tout ça à Camerimage. Quand on regarde sur la carte où se situe Bydgoszcz, on a un peu peur de se retrouver perdu au milieu de nulle part... Et pourtant, ce festival dédié à l'image de cinéma devient pendant une semaine le lieu où les directeurs de la photo du monde entier et leurs prestataires se retrouvent. De nombreux fabricants exposent leurs nouveautés mais en dehors de la découverte de nouveaux matériels, il y a surtout à Bydgoszcz les rencontres. Du matin au soir et jusque tard dans la nuit, le monde de l'image se croise, échange et discute, toutes nationalités confondues.

On a parlé de la France et du directeur de la photo emblématique disparu quelques jours avant : Raoul Coutard. Impressionnant de voir que, de Michael Chapman à Dick Pope, en passant par Ed Lachman, combien Raoul Coutard les a marqués (Michael Chapman, qui était mis à l'honneur cette année à Camerimage, cite Gordon Willis et Raoul Coutard dans ses influences).

Merci à Jean-Noël Ferragut et François Reumont pour la Newsletter quotidienne. Merci à nos partenaires qui nous ont suivis dans cette aventure, pour la Newsletter et la Master Class : Arri, CW Sonderoptic – Leica, LCA, Lee Filters, Next Shot, Panasonic, Panavision, PhotoCineRent, RVZ, Thales Angénieux, Transvideo.

L'AFC essaye depuis plusieurs années d'être plus présente et visible à Camerimage.

On peut regretter le manque de films français sélectionnés. Sans doute par une méconnaissance du festival. Nous devons l'an prochain solliciter plus les directeurs de la photo de l'AFC pour qu'ils proposent leurs films à la sélection.

Et n'hésitez pas, en novembre prochain faites un tour du côté de Bydgoszcz, vous ne le regretterez pas.

Nathalie Durand AFC

activités AFC

L'AFC accueille un nouveau membre actif

Lors d'une de ses récentes réunions, le CA de l'AFC a décidé d'accueillir le directeur de la photographie David Chizallet au sein de l'association en tant que membre actif. David Quesemand ^{AFC}, l'un de ses parrains avec Philippe Ros ^{AFC}, fait pour sa part une des présentations d'usage. Souhaitons d'ores et déjà à David la bienvenue !

David Chizallet à l'AFC, une évidence

par David Quesemand ^{AFC}

J'ai rencontré David il y a environ cinq ou six ans, quelques années après sa sortie de La fémis (promotion Image 2006). Il était déjà opérateur et avait envie de dialoguer, d'échanger sur notre métier.

► J'ai tout de suite été séduit par ce qu'il venait me montrer et son approche du travail : sa curiosité, son envie de recherche et d'expériences humaines et formelles. Les films qu'il a mis en images depuis m'ont convaincu qu'il était sur la bonne voie : que ce soit ses collaborations avec Elie Wajman (*Alyah*, en 2012, aux audacieuses surexpositions dans un Paris d'aujourd'hui ou *Les Anarchistes*, en 2015, avec une texture et des clairs-obscur chauds-froids dans un Paris de 1900) et bien sûr le magnifique *Mustang*, de Deniz Gamze Ergüven, où l'énergie de ses jeunes interprètes est si bien accompagnée par sa caméra.

Que ce soit à propos d'une expérience passée, de l'admiration que nous pouvons avoir pour d'autres collègues ou d'une idée pour un tournage à venir, c'est toujours un plaisir d'échanger avec lui.

Son entrée à l'AFC me semblait une évidence et je suis sûr que vous aurez plaisir à le rencontrer à votre tour ! ■



David Chizallet - DR

festivals

Nominations aux 29^{es} Prix du cinéma européen

Lors de la 13^e édition de Festival du Film Européen de Séville (Espagne), qui s'est tenue du 4 au 12 novembre 2016, l'Académie du Cinéma Européen et EFA Productions ont annoncé les nominations pour les 29^{es} "European Film Awards". Parmi les films nommés, signalons la présence de deux films photographiés par un membre de l'AFC.

► Les cinq films en lice

- *Elle*, de Paul Verhoeven, photographié par Stéphane Fontaine ^{AFC}
- *Julietta*, de Pedro Almodóvar, photographié par Jean-Claude Larrieu ^{AFC}
- *Moi, Daniel Blake*, de Ken Loach, photographié par Robbie Ryan ^{BSC}
- *Room*, de Lenny Abrahamson, photographié par Danny Cohen ^{BSC}
- *Toni Erdmann*, de Maren Ade, photographié par Patrick Orth.

Les 3 000 et quelques membres EFA vont voter pour désigner les lauréats qui seront

dévoilés au cours de la cérémonie du 10 décembre à Wrocław (Pologne), Capitale européenne de la culture 2016.

Par ailleurs, un jury composé de sept membres s'est réuni à Berlin et, sur la base de la sélection EFA, a désigné les lauréats des prix techniques. Outre les Monteur, Chef décorateur et Créateur de costumes, Compositeur et Chef opérateur du son européens 2014, le Directeur de la photographie européenne - Prix Carlo Di Palma 2016 revient à la directrice de la photo danoise Camilla Hjelm Knudsen pour le film *Land of Mine*, de Martin Zandvliet.

Directrice de la photographie européenne 2016 – Prix Carlo di Palma :

La photographie de Camilla Hjelm Knudsen crée une tension qui appuie à la perfection l'atmosphère particulièrement suggestive du film. Dès les premières minutes, le langage visuel attire l'attention du spectateur et l'impressionne, prouvant avec une grande subtilité combien la composition du cadre et de la lumière contribuent à la dramaturgie du film et soutiennent, de manière discrète, l'histoire et les personnages.

http://www.europeanfilmawards.eu/en_EN/nomination-current ■

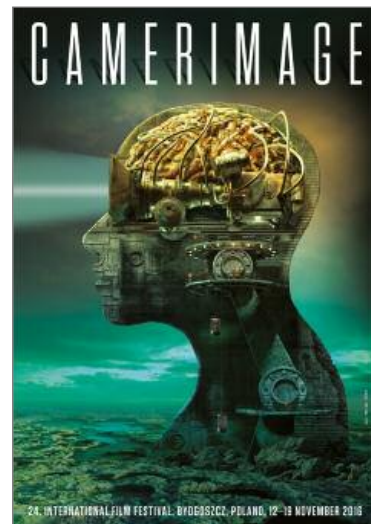


Camerimage 2016

Lettre de Bydgoszcz

Par Richard Andry ^{AFC}

Quand, l'an dernier, je suis arrivé à Camerimage, je portais le douloureux traumatisme des attentats perpétrés deux jours avant dans les rues de Paris. Cette année, c'est avec la tristesse d'avoir perdu, en la personne de Raoul Coutard, un Maître et un ami, que j'ai été accueilli avec la même chaleur par nos pairs étrangers et en particulier par Ed Lachman ^{ASC} et Dick Pope ^{BSC}, collègues et amis avec qui j'ai pu échanger pendant de longues minutes sur l'apport fondamental dans le domaine de la photographie cinématographique actuelle de la "patte" maintenant classique de Raoul (le mot classique a été glissé par Michael Chapman ^{ASC}, lors d'un échange que nous avons eu, Nathalie et moi, après les questions-réponses qui sont suivies la projection de *Raging Bull* de Martin Scorsese (sur grand écran : cela remonte le moral...))



► Nous avons déjà écrit à ce sujet dans la lettre journalière en direct de Camerimage publiée chaque nuit par Jean-Noël Ferragut ^{AFC} et je vous recommande le texte lu par Dick Pope ^{BSC} à l'occasion de la cérémonie de clôture du festival. Car le festival était plutôt muet cet année au sujet de cette disparition et nous espérons que l'année prochaine l'œuvre de Raoul sera honorée comme l'étaient cette année, celles de deux grands disparus : Haskel Wexler ^{ASC} et Vilmos Zsigmond ^{ASC} qui l'un et l'autre, dans mes souvenirs, lors de rencontres, se recommandaient de l'influence de la Nouvelle Vague française.

Camerimage, heureusement, n'est pas que le temple des commémorations, mais ces événements nous aident à caler l'évolution de notre métier dans l'histoire du cinéma (*ne pas oublier, à ce sujet, de visiter la riche rétrospective Voyage au centre de la machine cinéma organisée actuellement à la Cinémathèque française*) et amorcent les discussions passionnées. Et les occasions ne manquent pas : ateliers, Master Classes, discussions formelles et informelles sur l'actualité et l'avenir du métier, expériences personnelles, présentations de matériels avec de formidables "one-(wo)man-shows" techniques, projections, autour d'un petit café sur le stand ou d'un "shot" de vodka dans les fêtes. C'est toujours triste de dire qu'il y a trente ans, on avait cela à Chalon et que maintenant il faut aller à Bydgoszcz, en Pologne, mais il ne fallait pas le laisser filer et au passage, j'ai toujours l'espoir que nous puissions organiser en France, berceau de la photographie, patrie de Niepce et des frères Lumière, une manifestation annuelle bien identifiée sur l'art de l'image de film. Cela nous rappelle qu'il faut rester vigilant en ce qui concerne la préservation de notre personnalité et de notre originalité tant artistique que sociale dans le grand bouillon globalisateur, tout en restant accueillants et les bras grands ouverts sur le monde. L'AFC présentait deux Master Classes, l'une autour de la Varicam Panasonic, présentée par Luc Bara et animée par Philippe Ros ^{AFC} et Antoine Héberlé ^{AFC}. Philippe présentait un très beau travail tourné en noir et blanc en extérieur nuit

(tourné sans filtre IR) et Antoine nous a commenté des séquences d'images impressionnantes extraites du dernier film de Stéphane Brizé, *Une vie*. Événement tant artistique que technique, bien structuré, avec la pointe d'humour qui convenait à nos deux intervenants. La technique mais avec le "french flair".

En ce qui concerne notre maintenant traditionnelle "AFC Camerimage Master Class", soutenue par Angénieux et Panavision et dont l'affiche 2016 présentait Michel Abramowicz, Nathalie Durand et Romain Lacourbas, modérée avec maestria par Benjamin B. et qui rencontra un franc succès avec de nombreux échos favorables. Je vous renvoie à mon compte-rendu publié dans la lettre quotidienne pendant Camerimage.

L'AFC était aussi représenté en compétition par l'entremise de Michel Abramowicz ^{AFC} dont le travail sur *Past Life*, de l'Israélien Avi Neshet fut chaudement applaudi, film dans lequel Michel, malgré le difficile challenge d'un film à petit budget, réussit à exprimer habilement le climat d'une trame dramatique compliquée dans l'esthétique des années 1970, en Israël et en Europe de l'Est.

Présence AFC renforcée par la présence, dans la section panorama européen, de deux films, valeurs sûres, aux succès déjà confirmés : *Les Innocentes* (DP Caroline Champetier ^{AFC}) et *Cézanne et moi* (DP Jean-Marie Dreujou ^{AFC}).

Sans oublier *Close Encounters With Vilmos Zsigmond*, présenté en présence de son réalisateur Pierre Filmon et photographié par Marie Spencer ^{AFC, BSC}, Olivier Chambon ^{AFC}, James Chressantis ^{ASC} et Luca Coassin ^{AFC}. Vilmos était un habitué de Camerimage, l'émotion était au rendez-vous. Côté technique, nos membres associés étaient bien représentés eux aussi. Rendez-vous le matin pour le petit café expresso de démarrage chez Angénieux qui présentait cette année sa gamme très étendue de différentes collections de zooms : les Optimo Anamorphiques dont le nouveau et impressionnant 44-440 A2S, les Optimo Sphériques, les Optimo Style et la nouvelle série EZ. Une offre importante qui couvre tous les domaines et tous les formats et je dirai même,

Camerimage 2016

Lettre de Bydgoszcz

Par Richard Andry AFC



Michael Chapman et sa Grenouille d'or



Natasza Chrosicki, Michel Abramowicz, Jacques Delacoux, Natacha Vlatkovic, Richard Andry et Nathalie Durand, "monitorés" par Transvideo



Sébastien Barbedienne et, en réflexion, Patrick Leplat et Romain Lacourbas - Photos Jean-Noël Ferragut

maintenant, tous les budgets. Angénieux avait pris en charge cette année la présence de quatre étudiants du département image de La fémis, avec qui nous avons pu parler lors d'un très sympathique dîner. Transvideo, en association avec K5600, avait cette année, invité les étudiants de la nouvelle école nationale de cinéma installée à Lyon : la Ciné Fabrique, avec à la clé un autre sympathique dîner d'échanges. Ces étudiants ont assisté avec enthousiasme aux deux Master Classes.

Côté optique, c'était le grand luxe et on pouvait aisément ressentir le poids majeur pris maintenant par ces bijoux à l'ère numérique. On se serait cru Place Vendôme, tant l'offre est considérable. Angénieux, Arri, Cooke, Fujinon, Hawk, Leitz, Panavision mettent à notre disposition de véritables trésors et ce pour tous les formats de capteurs. Je ne peux développer ici chacune de ces merveilles, ni raconter mes longues et enrichissantes discussions avec Alexander Bscheidl de Vantage-Hawk, Tomaso Vergallo de Leitz, Dan Sasaki, "The Wizard of Lenses" de Panavision après son exposé "optico-philosophique" magistral sur la gamme optique Panavision sur grand écran. Le show Panavision a été complété par la présentation de la nouvelle caméra Millenium DXL à capteur 8K que vous pourrez découvrir à Paris lors des portes ouvertes du 8 décembre chez Panavision Alga. A noter que lors de cette belle démo, Michael Cioni, en charge de Light Iron le département software de Panavision a présenté l'application "Foolcolor" de notre confrère Mikael Lubtchansky.

Application invitée bidouille du prochain Micro Salon. Lee Filters, notre fidèle sponsor de tous les événements AFC, présentait sa nouvelle gamme de Cine-Filters développée avec Panavision et une astucieuse gamme d'accessoires de filtrage pour les DSLRs. A voir au Micro Salon.

Enfin, "last but not the least", en sens inverse de l'alphabet, notre partenaire Arri assurait comme à l'accoutumée une énorme présence tant à la présentation de caméras et d'équipements qu'à l'organisation d'événements. Natasza Chrosicki, Natacha Vlatkovic et Stephen Schenck, infatigables, nous entraînaient d'une enrichissante Arri Academy Master Class sur le thème "Innovation and creativity in the modern action", genre "Comment tirer le meilleur parti des technologies de caméra et d'éclairage" à une autre animée par Paul Cameron ASC, "Fearless Cinematography in a sublime age". Comment embrasser lumière et looks audacieux en utilisant les outils modernes. Et diverses présentations, dont de nombreuses autour de la prestigieuse Alexa 65. Pour ceux qui n'étaient pas en Pologne, séance de rattrapage au Arri et Codex Workshop qui se tiendra les 7 et 8 décembre à La Compagnie, voir détails sur notre site [et page? de cette Lettre, NDLR].

Côté projecteurs, DMG Lumière présentait le grand frère de son célèbre SL1 : le maxi Switch (technologie bicolore) de L : 120 cm x 75 x 2 cm d'épaisseur d'une puissance de 480 W par couleur. Disponible début 2017.

K5600 était présent comme chaque année et Sébastien Barbedienne avait relayé Marc Galerne, retourné en France pour présenter au Satis toute une gamme de produits que nous vous ferons découvrir plus tard. Il présentait un kit de deux 200 W – Alpha et Joker – ainsi que l'Alpha 800, dernier né de la gamme.

J'ai sûrement oublié des noms et des événements, et je vous conseille de relire les "directs" quotidiens de l'AFC compilés et mis en page par Jean-Noël Ferragut AFC qui n'a pas compté ses heures à l'antenne, et les riches articles et interviews de François Reumont. ■



Antoine Héberlé et Jean-Yves Le Poulain sur le stand Angénieux - Photo Jean-Noël Ferragut



Dick Pope, Ed Lachman et Anthony Dod Mantle
Photo Richard Andry



Mathieu de Montgrand, Romain Lacourbas, Natacha Vlatkovic, Clémence Thurninger, Jean de Montgrand et Thomas Servelle sur le stand DMG Lumière
Photo Jean-Noël Ferragut

Le palmarès



photographié par Anthony Dod Mantle ^{DFP, BSC, ASC}.

L'édition 2016 de Camerimage a pris fin avec la cérémonie de clôture qui s'est tenue, samedi 19 décembre, dans la Grande salle de l'Opera Nova de Bydgoszcz (Pologne), et avec l'annonce du palmarès. Présidé par le cinéaste Alan Parker, le jury a décerné la Grenouille d'or au film de Garth Davis, *Lion*, photographié par Greig Fraser ^{ACS, ASC}, la Grenouille d'argent à *Arrival*, de Denis Villeneuve, photographié par Bradford Young, et la Grenouille de bronze à *Snowden*, d'Oliver Stone,

► Concernant deux de ces trois principaux prix :

● Lire l'entretien filmé accordé en anglais par le directeur de la photographie Bradford Young à propos de son travail sur *Arrival* et publié sur le site pendant le festival, page 17

● Lire l'entretien filmé accordé en anglais par le directeur de la photographie Anthony Dod Mantle à propos de son travail sur *Snowden* et publié sur le site pendant le festival, page 17

<http://www.camerimage.pl/en/Camerimage-2016-Winners.html> ■

Camerimage 2016 : Ma vie de juré...

Par Gérard Simon ^{AFC}

Au festival Camerimage, allez savoir pourquoi, plutôt que des palmes, des lions ou des léopards, on distribue des grenouilles ("zaba" en polonais, oublié de demander pourquoi...).

J'en ai reçu une, dorée, il y a quinze ans, ce qui m'a valu d'être invité à faire partie du jury de cette édition 2016.

► Par négligence, ou manque de curiosité, j'avais omis de me renseigner sur l'identité de mes cojurés et quand je me suis retrouvé devant Alan Parker et aux côtés des fameux DoP Michael Seresin ^{BSC}, Robert D. Yeoman ^{ASC}, Oliver Stapleton ^{BSC}, mais aussi Neil Corbould (superviseur SFX deux fois oscarisé), je me suis demandé ce que je faisais là.

Mais eux n'avaient pas l'air trop étonné (ou ne le laissaient pas paraître), ce qui m'a convaincu de ne pas m'enfuir tout de suite... (Je me rendrai compte par la suite que notre cinéma national, à part quelques rares exceptions – *Amélie Poulain* et quelques références anciennes, Godard, Coutard – leur est parfaitement inconnu).

Voir des films, et en commenter les images avec ces cinq-là, a été une expérience à la fois assez déroutante et excitante.

Techniciens anglais (Stapleton, Corbould) ou néo-zélandais (Seresin) tournant ré-

gulièrement aux États-Unis, réalisateur y étant installé (Parker), ou Américain pur jus (Yeoman), j'avais avec moi des gens imprégnés de la culture de l'industrie hollywoodienne.

Leur façon d'appréhender les films et leur lumière était différente de la mienne: Ils ne jugeaient pas uniquement la lumière mais l'ensemble de la "cinematography", attribuant largement au DoP l'organisation et le choix des plans et des mouvements de caméra.

Au-delà de la seule esthétique, ils jugeaient la façon dont les images supportaient le récit, guidés en ce sens par le "chairman" Alan Parker, dont l'acuité d'analyse des scripts m'a ravi (avec des mines réjouies de raminagrobis, il se régalait par exemple de détecter dans certains récits les interventions – plutôt maladroites – des script-doctors du Studio), confirmant à quel point l'image est importante dans le processus de fabrication des films aux États-Unis.

Pour un opérateur français vivant encore dans les vestiges du système du "film d'auteur" où l'on a souvent tendance à penser qu'une image ne vaut pas tout à fait "mille mots" (de dialogue, de commentaire, de voice over, etc.), c'était assez exotique...

À l'issue de débats cordiaux et souvent joyeux (l'humour du vieux couple Parker et Seresin – ils ont fait sept ou huit films ensemble – étant assez ravageur), trois directeurs de la photo ont été primés :

Grenouille d'or, Greig Fraser ^{ACS, ASC} pour *Lion* de Garth Davis

Le récit suit un enfant indien égaré, recueilli par un orphelinat puis adopté par une famille de Tasmanie et qui, devenu adulte, reviendra en Inde à la recherche de ses parents biologiques.

En Inde les décors urbains nocturnes (trains, gares, rues, ponts) étonnent, lieux délaissés où Fraser n'éclaire visiblement

Camerimage 2016

Camerimage 2016 : Ma vie de juré...

Par Gérard Simon AFC

pas ou peu, exploitant toutes les possibilités de l'éclairage public et de sa caméra numérique (Arri Alexa). Les cadres, les ambiances lumineuses, le filmage " sur le vif " à hauteur d'enfant sont extrêmement maîtrisés et loin du résultat brouillon qu'on pourrait attendre d'un tournage en milieu urbain à Calcutta (pour qui a déjà sorti une caméra sur un trottoir indien, la performance impressionne). La partie australienne est plus classique dans ce qu'elle donne à voir (maison familiale, ville type occidentale, nature boisée, plages), mais à chaque situation, Fraser trouve des ambiances lumineuses élégantes et apaisées qui contrastent avec ce que nous venons de voir de l'Inde. Et, cerise sur le gâteau, les gros plans de Nicole Kidman sont étonnamment justes (jolie carnation, jolies rides juste esquissées).

Grenouille d'argent, Bradford Young pour *Arrival*, de Denis Villeneuve

Arrival développe à peu près la même intrigue que *Rencontres du troisième type*, de Spielberg : des vaisseaux aliens arrivent en plusieurs points de la planète, les autorités de chaque point d'impact (ici les USA) tentent d'entrer en contact et de déchiffrer le langage de ces visiteurs inattendus afin de connaître leurs intentions. Une spécialiste, linguiste (Amy Adams), est appelée à la rescousse... Le " pitch " fatigue déjà, on imagine les vaisseaux bourrés de technologie et de lumières, l'armée sur ses gardes qui s'installe " sur zone " dans des camps mobiles, tentant de communiquer avec les aliens (on se souvient des cinq notes jouées par Truffaut), et aussi les officiers tentés par des solutions plus radicales.

Mais à notre grand plaisir, Villeneuve et Young subvertissent nos clichés avec des inventions scénaristiques et visuelles constamment surprenantes: le site d'" atterrissage ", le camp militaire, le vaisseau, les aliens et même le langage de ceux-ci prennent des formes absolument nouvelles et originales créant un récit quasi philosophique que *Rencontres...*, plus messianique, n'avait pas.

Comme il l'avait déjà fait dans *A Most Violent Year*, Young travaille des ambiances singulières, des très basses lumières, très douces, souvent unidirectionnelles (il dit s'être inspiré des images de l'album de la photographe Martina Ivanov, *Speedway*). Son étalonnage réussit à être dense mais sans aucun noir profond tout en livrant une image qui n'est jamais plate. Il est, à mon sens, un des rares opérateurs à utiliser ainsi pleinement les possibilités du numérique en très basse lumière (Arri Alexa encore). Pour l'anecdote, c'est un film Sony entièrement tourné au Québec...

Grenouille de bronze : Anthony Dod Mantle DFF, BSC, ASC pour *Snowden*, d'Oliver Stone

Même sans avoir vu le documentaire de Laura Poitras (*Citizenfour*) sur la cavale d'Edouard Snowden, on connaît à peu près tout sur cette affaire où un lanceur d'alerte rend public des documents prouvant que la NSA espionne illégalement des millions de citoyens.

Le mérite d'Oliver Stone est d'autant plus grand de faire à partir de cette histoire et d'un personnage principal, il faut bien le dire, un peu falot, un film très attractif. Mantle (" the thinking cameraman ", comme l'appelaient en souriant mes collègues du jury) semble ne pas y être pour rien, tant ses multiples positions de ca-

méra, ses lumières tranchées, souvent colorées et en mouvement, aident à la dynamique du récit (Arri Alexa toujours...). L'énergie imprègne ses images, et on retrouve un peu l'audace de filmage de *Slumdog Millionaire* pour lequel il avait reçu un Oscar en 2009.

Snowden, à part quelques extérieurs tournés à Hong-Kong, a été entièrement réalisé en Allemagne (studios Bavaria).

Camerimage est l'un des seuls festivals entièrement dédié à l'image de film.

Il s'est développé jusqu'à devenir une référence mondiale, surtout dans l'industrie du cinéma anglo-saxon. Il est largement relayé par des revues telles que *American Cinematographer* et *British Cinematographer*.

J'ai été étonné de n'y voir aucun film français et un seul film éclairé par un membre de l'AFC, Michel Abramowicz, dans la sélection officielle. Ce n'est pas une question de qualité, à mon sens beaucoup des films français qui sortent en ce moment auraient pu figurer avantageusement dans la sélection de cette année. Peut-être, pour les années prochaines, faudrait-il réfléchir à une organisation plus systématique de la soumission des films AFC au festival ?

Merci à mes aimables cojurés qui ont supporté avec vaillance et humour mon anglais vacillant, merci à la brillante équipe du festival, les deux Marek, Maia mon gracieux chaperon, merci au " French quarter " : les membres de l'AFC présents, les sponsors français avec les deux Natasz(ch)a, Alexander, Marc qui m'ont permis de faire quelques " breaks " dans ma langue natale et merci à tous les passionnés de cinéma du monde entier rencontrés au hasard des parties... ■



Grenouille d'or, Greig Fraser



Grenouille d'argent, Bradford Young



Grenouille de bronze, Anthony Dod Mantle
Photos Jean-Noël Ferragut

Camerimage 2016 - retour sur la Master Class AFC

Par Richard Andry AFC



Master Class AFC



Michel Abramowicz, Romain Lacourbas et Nathalie Durand - Photos Richard Andry

Soutenue par Panavision Alga et Thales Angénieux, la, maintenant traditionnelle, " Camerimage AFC Master Class ", dans sa version 2016, a rencontré un franc succès. Et même si les extraits de films n'étaient pas sur DCP (patience, on y arrivera un jour !) les conditions techniques étaient incomparablement meilleures que l'an dernier et le maestro Benjamin B. a pu compter sur l'installation dédiée aux présentations et ateliers Panavision – une référence en la matière – pour mettre en valeur les travaux de nos trois collègues.

► C'est Nathalie Durand, notre présidente, qui débuta avec des images de *Sky*, réalisé par Fabienne Berthaud, et tout d'abord une première séquence très violente (un viol) suivi en decrescendo de séquences plus sensiblement émouvantes. Elle avait apporté des photographies, matériaux et images utilisées par la réalisatrice pour exprimer ses choix de textures d'image. La réalisatrice cadrant une deuxième caméra, une photo de plateau montrant ses deux femmes à la caméra dans un décor de désert californien et entourée d'une très petite équipe impressionna l'assistance.

Juste avant que Romain Lacourbas, dans le déluge de feu de *Marco Polo*, prenne le relais avec des images impressionnantes puis un plan d'éclairage d'une bordée de 18 kW en batterie. Romain aurait sûrement préféré être projeté en DCP sur un Barco 4K et le public aurait pu profiter à plein de ses chevaux en feu traversant la nuit.

C'est Michel Abramowicz qui termina le show AFC avec plusieurs plans-séquences de poursuites effrénées et une très belle (et sûrement difficile à tourner) scène d'intérieur nuit, sur 360° par reflet dans une vitre, dans le film de Pierre Morel, *Taken*. Belle maîtrise.

On n'a réellement pas vu le temps passer, les interventions s'enchaînaient parfaitement et les trois interventions se sont trouvées complémentaires. La salle était bien pleine. D'après les nombreux retours (" feed-back "), le public a beaucoup apprécié. Un professeur de l'école de cinéma de Moscou et ses élèves sont venus me dire que c'était la Master Class qu'ils avaient le plus appréciée et surtout par sa diversité et complémentarité. Pendant que j'écrivais ces quelques lignes, je recevais un e-mail de mon amie Oona Menges, jeune opératrice anglaise, qui y avait assisté (il y avait de nombreux Anglais présents) ; elle me disait avoir été très émue par les images de Nathalie et, rentrée à Londres, en avoir parlé à son père, le grand Chris Menges, et qu'ils voulaient voir le film.

C'est l'AFC toute entière qui sort gagnante d'une telle démonstration. Notre originalité, notre dynamisme et l'expression des nombreux talents qui la composent sont reconnus par tous ceux que j'ai croisés. Développons encore plus ce genre d'événements, et remercions encore nos amis d'Angénieux et de Panavision. ■

Camerimage 2016 - entretiens AFC

Michel Abramowicz AFC, à propos de *Past Life* d'Avi Neshet

Filmé entre Lodz et Jérusalem, le nouveau film de Avi Neshet est en compétition pour la Grenouille d'or à Camerimage. Retour avec Michel Abramowicz AFC sur la fabrication de ce film d'époque qui plonge dans la société israélienne des années 1970. (FR)

Vous connaissez Avi Neshet depuis assez longtemps...

Michel Abramowicz : J'ai rencontré Avi en 1979, à l'occasion du tournage de *Dizengoff 99*, une sorte de chronique de la jeunesse israélienne dans le Tel Aviv de l'après guerre du Kippour. Nous étions tous les deux proches de la trentaine et c'était pour lui son deuxième long métrage. Ce film a eu un succès incroyable en Israël, au point de devenir un film culte qui passe au moins une fois par an à la télé là-bas... Ensuite nous nous sommes un peu perdus de vue, pour nous retrouver complètement par hasard à Paris il y a une dizaine d'années. J'ai refait alors équipe avec lui, même si je dois avouer qu'il n'est pas un réalisateur facile ! Et voilà maintenant *Past Life*, qui est notre cinquième film ensemble.

Quelle sorte de réalisateur est-il ?

MA : C'est quelqu'un qui est passionné par les années 1970. C'est pour lui un moment-clé dans l'histoire israélienne, le point de basculement où l'arrivée massive de Russes et celle de la droite au pouvoir signent la fin de l'époque des premiers colons bâtisseurs du pays. A peu près tous ses films ont un rapport avec cette période, et *Past Life* ne déroge pas à la règle, traitant d'un sujet très fort de cette époque, le traumatisme de l'après-guerre, à travers une histoire transgénérationnelle. Je dois dire aussi que ses œuvres sont souvent très populaires en Israël, atteignant régulièrement les 500 000 entrées, ce qui, vu le nombre d'écrans, est une excellente performance. Autrement, une des grandes particularités de Avi, c'est qu'au contraire des autres réalisateurs israéliens, il ne parle quasiment jamais de politique dans ses films. C'est pour moi une sorte de croisement entre Sautet et Truffaut, l'un pour ses chroniques humaines et l'autre pour son côté adaptation de livres. C'est aussi quelqu'un de très exigeant sur le plateau avec son casting. Il a beaucoup de référence historiques et connaît très bien à chaque fois son sujet, si bien qu'on travaille souvent avec les mêmes équipes décor et costumes qui commencent à être parfaitement rodées dans la reconstitution des 70's.



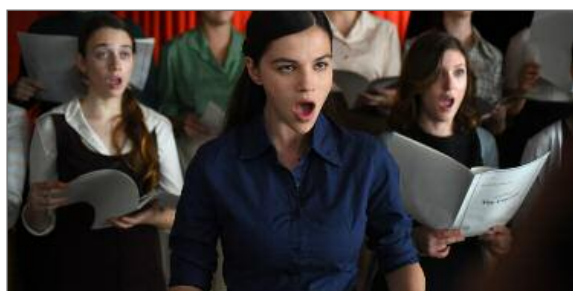
Michel Abramowicz et Avi Neshet - Photo Michał Grzeszczakowski

Quelle était la particularité de *Past Life* ?

MA : Tourner à cheval sur deux pays, Israël et la Pologne. Autant filmer à la maison est une chose parfaitement maîtrisée par l'équipe, autant la Pologne a été l'occasion de découvrir de nouvelles personnes, de nouveaux lieux, et parfois aussi d'autres méthodes de travail. Si la partie israélienne peut se résumer une sorte de tournage en studio, notamment dans un grand décor d'hôtel particulier réquisitionné entièrement pour nous dans un quartier chic de Jérusalem, la partie polonaise a fait la part belle aux décors naturels. Comme le film se déroule sur deux époques (les années 1970 et l'après-guerre), on a aussi pu bénéficier d'un grand nombre de lieux à Lodz qui semblent être littéralement figés dans le temps. Que ce soient des rues, des arrière-cours ou une cave qui nous a servi à récréer un cabaret, il ne suffit de pas grand-chose pour se retrouver en 1950. C'est la production polonaise qui s'était occupée du film *Ida* qui a travaillé avec nous, ce sont vraiment des pros. Objectivement, je trouve que ce n'est jamais vraiment un problème de travailler avec des techniciens étrangers dans des grands pays qui ont une histoire de cinéma. On arrive toujours à parler le même langage, et fabriquer le même film !

Avez-vous rencontré des méthodes différentes ?

MA : On peut dire d'une certaine manière qu'ils travaillent plus à l'américaine que nous, notamment dans la relation entre l'équipe d'électricité et celle de la machinerie. Personnellement, j'ai fait la rencontre sur ce film avec un tout jeune "gaffer" sorti de l'école de Lodz, Emil Kalus, qui était capable de parler anglais et de servir d'interprète pour diriger le reste de l'équipe. Sur les nombreuses scènes qui se passent dans les salles de concert classique, j'ai aussi pu rencontrer des éclairagistes locaux spécialisés dans ce domaine qui m'ont beaucoup appris et permis d'utiliser au mieux les consoles.



Argument :

Jérusalem 1977. Deux sœurs trentenaires, musicienne et journaliste, se rendent compte que leur père médecin a eu une autre famille qu'il a toujours cachée pendant la guerre. Peu à peu, elles décident de lever le voile sur ce secret de famille entre la Pologne et Israël.

Sur la manière de travailler avec Avi ?

MA : Pas de difficultés notables en dehors de la rapidité dans le travail exigée par la réalisation. Ayant traversé avec lui le passage de l'argentique au numérique, j'ai pu vraiment me rendre compte de l'influence de cette nouvelle manière de filmer avec lui. Bien sûr il y a cette liberté dans le nombre de prises ou sur leur longueur s'il décide de laisser tourner la caméra pour obtenir ce qu'il veut au niveau du jeu... Mais surtout il y a cette souplesse qu'il a parfaitement intégrée, qui le pousse à demander toujours plus de rapidité dans les mises en place. De ce point de vue, j'insiste de plus en plus sur la préparation du film, le choix critique des décors et le temps passé sur le prélight pour pouvoir ensuite tirer tous les avantages de la prise de vues numérique.

Quels ont été vos choix de matériel ?

MA : J'ai choisi de tourner en Red Dragon, en l'utilisant la plupart du temps en 2K, mais en passant en 4K pour les plans larges. Sur toute la partie polonaise, j'ai choisi un stabilisateur Ronin pour pas mal de plans portés. Le reste en Israël étant fait au travelling ou simplement à l'épaule...

Une série Zeiss G.O. a été sélectionnée pour son rendu un peu "vintage", très doux, avec un côté presque pastel dans les couleurs et dans l'image. Associée parfois à des Hollywood Black Magic, je n'ai autrement pas utilisé d'autres filtrages en réglant la caméra très souvent sur 4 000 K.

Le film est enregistré en Raw (R3D) car je trouve que c'est un peu incontournable pour éviter une image qui peut faire vite téléfilm. Seul vrai souci technique sur ce film, une erreur de maintenance sur les caméras venues d'Israël à l'arrivée en Pologne qui a eu pour conséquence un léger décalage de la cote de tirage et pas mal de plans larges un peu mous à l'arrivée.

A l'ère du tout numérique, comment ne pas l'avoir vu en direct ?

MA : Non, malgré les moniteurs Ultra HD, personne ne s'en est aperçu sur le plateau. Et même le monteur qui recevait des rushes régulièrement à Tel-Aviv ne l'a pas remarqué. Ce n'est qu'en fin de chaîne, lors d'une projection sur grand écran, que l'on s'est aperçu du problème ! L'assurance a dépêché un expert et a validé la couverture du sinistre. On aurait pu donc retourner tous ces plans mais l'énergie nécessaire à tout remobiliser en Pologne, notamment dans les séquences de concert, n'a pas été là pour Avi. On a donc réparé le flou en rajoutant du contour dans les plans larges, et le résultat est tout à fait acceptable... ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC



Joy Rieger et Nelly Tagar



Boîte de nuit "souterraine"



Rafael Stachowiak, Joy Rieger et un figurant - Photos Michel Abramowicz

Past Life

Réalisation : Avi Nesher

Production : Metro

Image : Michel Abramowicz AFC

Assistant opérateur : Nimrod Golan

Chefs électriciens : Chuk Paz, Emil Kalus

Chef machiniste : Mano

Étalonnage : Ido Karila

English version

<http://www.afcinema.com/Cinematographer-Michel-Abramowicz-AFC-discusses-his-work-on-Avi-Nesher-s-film-Past-Life.html>

Camerimage 2016 - entretiens AFC

Caroline Champetier AFC, à propos des *Innocentes* d'Anne Fontaine



Debout à droite, Anne Fontaine, et, à sa gauche, Caroline Champetier, l'œil au viseur, sur le tournage des *Innocentes* - Photo Anna Wloch

► Pour mettre en image cette histoire de femmes, Anne Fontaine a décidé de refaire équipe avec Caroline Champetier AFC (elles avaient déjà travaillé ensemble sur *Nettoyage à sec* et *Deuxième chance*). « Ce film représente pour moi une certaine idée de l'engagement », explique la directrice de la photographie. « Une femme au milieu de toutes ces femmes et une extrême proximité avec la mise en scène. » Au point qu'elle est créditée aussi en tant que conseillère artistique.

« Le fait que le film soit tourné à l'étranger, avec une coproduction locale, c'est toujours une source potentielle de malentendus ! C'est pour cette raison qu'Anne m'a confié ce rôle de afin de nous assurer que nos directions artistiques soient tenues, et de constituer la meilleure équipe sur place. J'ai pu donc m'engager à la fois sur ce qui précède à la fabrication de l'image mais aussi animer la collaboration avec les décors et costumes. Une excellente entente avec la chef décoratrice polonaise, Johanna Macha, nous a permis de travailler dans une ambiance d'émulation collective et d'atteindre un résultat dont je suis très fière ! »

Ce n'est pas la première fois que la DoP est immergée dans un décor monastique. On se souvient notamment de son César obtenu en 2011 pour *Des hommes et des dieux*. « Outre le fait qu'Anne Fontaine ait voulu constituer cette équipe féminine, sans doute aussi a-t-elle pensé à cette passerelle avec la spiritualité, que j'avais abordé sur le film de Xavier Beauvois. En tout cas, le thème de la religion pour moi n'est absolument pas une barrière. Au contraire, pour moi, la lumière, c'est du spirituel. Et plonger dans la religion, tant qu'elle n'est pas fanatique, c'est aussi plonger dans la culture. »

Préparant le tournage en Pologne, l'équipe est vite confrontée à la difficulté de trouver un décor naturel pour le couvent. « On a senti, à travers nos relations initiales avec le clergé polonais, que le sujet du film n'était pas bien reçu là-bas ; pour cette raison, aucune autorisation ne nous a été donnée pour tourner dans le patrimoine officiel catholique. Notre choix est tombé sur une ancienne église baroque abandonnée avec un cloître ouvert autour selon le schéma baroque du nord de l'Europe. A première vue, ce lieu n'avait rien à voir avec le couvent tel qu'il est décrit dans le scénario. Néanmoins, la beauté et la justesse de l'endroit nous ont décidé à construire dans une partie du cloître les différents décors intérieurs – l'oratorium, l'infirmier et le réfectoire –, les cellules seront créés dans les chambres du bâtiment attenant. »

Les Innocentes, d'Anne Fontaine, évoque la rencontre d'une jeune volontaire de la Croix-Rouge avec un groupe de religieuses dans la campagne polonaise de l'immédiat après-guerre. Victimes de viols de la part de l'armée rouge lors de la libération du pays, les pensionnaires du couvent doivent peu à peu faire face à une série de grossesses qu'elles ne veulent sous aucun prétexte voir ébruiter. Partagées entre devoir religieux et instinct maternel, le destin de ces femmes vouées initialement au célibat va être bouleversé...

Le film se fera donc dans une configuration mixte de décors naturels et de lieux construits, avec murs mobiles pour les cellules qui doivent paraître très exigües tout en laissant la place aux mouvements de caméra sur "dance floor". A l'extérieur aussi, un très beau mur d'enceinte est monté pour donner, par une entrée qui n'est pas l'entrée principale, un sentiment d'enfermement, preuve du savoir-faire des constructeurs polonais. Confrontée également à la barrière de la langue, Anne Fontaine décide de faire venir au couvent les comédiennes un mois avant le tournage pour des répétitions en costumes. La DoP en profite pour suivre cette étape précieuse, en se servant d'un appareil photo plutôt que d'une caméra. « En me plaçant dans des endroits parfois inattendus, j'ai capté des moments, des cadres, des postures et surtout des ambiances de lumière naturelle qui nous ont par la suite constamment inspirées. En partant de ces images, j'ai construit toute la lumière du film, le plus souvent dans la pénombre ou l'obscurité. »

Interrogée sur ce rapport à l'obscurité, et les choix techniques fondamentaux qui en découlent, Caroline Champetier répond : « Il fallait que je trouve quelque chose qui fasse vivre cette obscurité qui était dans le scénario puisque le personnage se déplace surtout la nuit. Même si le film n'avait pas d'obligation de poésie, je me suis dit qu'une espèce de gris neutre légèrement bleuté à 4 000 K serait un key-light nocturne idéal. Un choix qui se situerait entre le bleu nocturne syndical des années 1980 et les nuits "naturelles" mises à la mode depuis l'ère numérique.

C'est autour de cette base que nous posons les sources de configuration, les lampes à pétrole ou flammes. Très rapidement l'équipe électrique s'est appliquée à ne jamais déroger à cette règle et a scrupuleusement contrôlé et corrigé les sources "day-light" pour atteindre cette température de référence. »

Un film sombre, certes, mais surtout un film de visage, avec une combinaison de sources extrêmement douces (des HMI à l'extérieur toujours en réflexion, et parfois encore diffusés à l'intérieur ou soutenus par des Kino avec Depron) et des optiques Leica Summilux associées à des filtres Glimmer. La DoP cite *Thérèse*, autre source d'inspiration majeure pour ce film. « Nous avons essayé de rester dans la chair, comme Alain Cavalier et Philippe Rousselot avaient pu le faire en 35 mm à l'époque. Certes les caméras et les histoires sont différentes mais il fallait garder cette force des visages, des peaux et des regards, c'est là que ces sœurs se dévoilent. »

English version

<http://www.afcinema.com/Where-cinematographer-Caroline-Champetier-AFC-speaks-about-her-work-on-The-Innocents-directed-by-Anne-Fontaine.html>



Photogrammes

Parmi les séquences-clés du film, on trouve bien sûr le premier accouchement qui plonge le spectateur au cœur de cette histoire bouleversante, tirée de faits réels. « Cette séquence, tout comme les autres accouchements du film, était la préoccupation numéro un de la production », explique la chef opératrice, « c'était capital de leur donner de la puissance, et bien sûr de la crédibilité. »

Pour cela les deux femmes visionnent plusieurs films sur ce thème, dont notamment un documentaire sur le professeur René Frydman tourné par Caroline ou la fiction d'Alfonso Cuarón *Le Fils de l'homme*, avec son plan-séquence virtuose d'accouchement. « C'est en revoyant cette séquence qu'on a eu l'envie de traiter ces accouchements en plans-séquences. Il ne s'agissait pas de faire quelque chose de virtuose mais bien de capter l'attention et de plonger le spectateur au cœur de la situation ».

Pour réaliser ce plan, le décor de la cellule est aménagé, avec une surface presque doublée pour placer le "dance floor", un dispositif sous le matelas est installé avec le faux bébé dans le faux ventre. En lumière, la pénombre très douce à 4 000 K, reprise par le dessus, vient redonner un peu de lisibilité dans les ombres en complément d'une ambiance lunaire venant de la fenêtre et de la lampe à pétrole placée au centre du plan.

« C'était important que la lumière soit le centre du plan, la balance entre le chaud et le froid, c'est une chose que j'ai aimé au théâtre, notamment avec André Diot », explique Caroline Champetier. Une chose que j'aime beaucoup travailler, et avec laquelle je ressens l'émotion de la lumière. »

Autre séquence qui fait la part belle au mélange de températures de couleur, la tentative de viol dans la forêt par un groupe de soldats russes. « Sur cette séquence, nous avons pris beaucoup de soin à trouver la bonne forêt, un enchevêtrement d'arbres morts qui tisse un réseau dense en arrière-plan, très graphique avec un côté Gustave Doré. Pour cela je les ai éclairés avec deux projecteurs 9 kW en contre-jour, tandis que les flammes et phares du camion jouent, là encore, le contrepoint sur les visages. Sur cette séquence, qui est la seule tournée à l'épaule, j'ai du abandonné la caméra Sony F65 utilisée sur tout le reste du film pour une F55, un peu plus légère et dont la structure d'image implique aussi un peu plus de matière. »

Si le film regorge de séquences de nuit, ou de jours soutenus, le soleil arrive dans les dernières séquences du film, notamment celle de la fête organisée au couvent avec les enfants.

Caroline Champetier explique : « C'était nécessaire que le soleil apparaisse. Comme il se doit, on a dû tourner ça un jour de mauvais temps ! En résistant, nous avons tout de même réussi à faire entrer la lumière dans le cloître, en utilisant cette fois les sources en direct, diffusées, au contraire de tout le reste du film. Cette séquence, c'est la fin de la tyrannie, la paix pour quelque temps et la (fausse) lumière solaire incarne le côté spirituel que j'évoquais. » ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

Les Innocentes

Production : Mandarin Films - Aeroplan

Réalisation : Anne Fontaine

Image : Caroline Champetier AFC

Pointeur : Martin Roux

2^e assistant caméra : Ludwik Pruszkowski

Décor : Johanna Macha

Costumes : Katarzyna Lewinska

Montage : Annette Dutertre

Chef électricien : Mateusz Kuzniak

Best Boy : Piotr Michalsky

Chef machiniste : Edwin Wolski

Maquillage : Anna Nobel Nobielska

Son : Olivier Mauvezin, Francis Wargnier et

Jean-Pierre Laforce

Matériel caméra, lumière et machinerie :

TSF Caméra (Sony F65 et F55, optiques Leica

Summilux), TSF Lumière, TSF Grip / Grip7

Postproduction : Digimage

Etalonnage : Aline Conan

Camerimage 2016 - entretiens AFC

Benoît Soler, à propos d'*Apprentice* de Boo Junfeng

Le cinéma d'Asie est en général assez peu représenté à Camerimage. Une exception confirme cette année la règle avec la sélection, en Compétition des réalisateurs qui débutent, d'*Apprentice*, film du jeune Singapourien Boo Junfeng photographié par Benoît Soler et programmé mercredi 16 novembre.



Fir Rahman - Photogramme

► *Apprentice* est le deuxième long métrage du jeune réalisateur singapourien Boo Junfeng. Il traite d'un sujet tabou dans ce petit état-ville prospère du sud-est asiatique : la peine de mort. Aiman, jeune ex militaire, est engagé comme gardien de prison. Ses compétences et son professionnalisme se font vite remarquer par la hiérarchie qui l'affecte au quartier des condamnés à mort. C'est là qu'il rencontre l'exécuteur en chef, Rahim. Proche de la retraite après trente ans de carrière, cet homme en apparence froid et inflexible décide de lui transmettre les "ficelles" du métier... Mais Aiman cache aussi un lourd secret de famille. Pour porter cette histoire à l'écran, Boo Junfeng a choisi le chef opérateur français Benoît Soler.

« Nous nous sommes rencontrés en 2014, alors que je venais de tourner un autre film à Singapour, *Ilo Ilo*, d'Anthony Chen », explique Benoît. « Quand on a commencé à travailler sur la préparation du film, on s'est vite rendu compte de la difficulté à trouver un décor naturel pour la prison. En effet, tourner un film sur la peine de mort n'est vraiment pas quelque chose qui plaît aux autorités singapouriennes. On avait essuyé un refus total de la part des services de justice pour accéder à des prisons, même désaffectées. Après avoir retourné un peu le problème dans tous les sens, on a abouti à la solution de recomposer ce lieu à partir de différents endroits. »

En tout et pour tout, le film se tournera sur 26 jours – ce qui est plutôt long pour la moyenne un long métrage à Singapour – avec près d'une semaine délocalisée à l'étranger pour pouvoir faire les quelques plans larges et séquences dans une vraie prison. « C'était bien sûr impossible de recréer un décor de prison à partir de rien, vu le bud-

get du film (1 million d'euros). On a donc tourné en Australie les cours intérieures où les détenus font leur promenade, quelques intérieurs courives de prison ou la cour avec le long grillage que les condamnés traversent avant d'aller à la pendaison. Tout le reste a été filmé à Singapour, dans un patchwork de lieux, avec, en décor principal recréé en studio, la fameuse salle d'exécution et le couloir très sombre qui y mène. »

Une prison qui dénote complètement avec l'archétype pénitentiaire tel qu'on peut le connaître en Europe ou même aux USA... « C'est vrai qu'on est là-bas dans des conditions de détention qui sont à l'opposé totale de ce qu'on connaît en France. Par exemple, quand on visite une prison à Singapour, on est frappé par la propreté des lieux, l'impression d'ordre qui règne. Les détenus sont trois ou quatre par cellule, ils dorment à même le sol et ne possèdent aucun objet personnel. Ils sont habillés avec un uniforme, des chaussons et c'est à peu près tout ce qu'on leur laisse.

En ce qui concerne le film, on a poussé vraiment le curseur à l'image pour traduire une sensation d'intimité et de secret ressenti dans le bloc de la peine capitale. Ça se traduit à l'image par des lieux très sombres, presque aucune ouverture vers l'extérieur et une couleur verte récurrente – en association avec les murs beiges jaunes – qu'on a décidé avec le chef décorateur de poser pour unifier d'une certaine manière les différents lieux dans lesquels on allait tourner. Cette couleur verte a été inspiré par la couleur bleue récurrente dans les prisons à Singapour, en gardant l'esprit mais en s'éloignant suffisamment à l'image qu'on ne puisse pas affirmer clairement que le film se passe là-bas. »

Apprentice

Production : Akanga Film Productions, Augenschein Filmproduktion, Cinéma Defacto, Peanut Pictures, Zhao Wei Films

Réalisation : Boo Junfeng

Image : Benoît Soler

Pointeur : Dean Sam

"Gaffer" : Ben Ong

Chef machiniste : Malik Basar

Opérateur Steadicam :

Rémi Quilichini

Décors : James Page

Matériel technique :

Cinegear Singapore

Etalonnage : Ike No Koi,

Isabelle Julien

Le film s'ouvre par un long plan mystérieux dans un couloir très sombre, qui est repris comme une boucle dans l'épilogue. Benoît Soler explique : « Au début, Boo Junfeng désirait faire un long plan séquence au Steadicam de sept minutes pour clore le film, qui retrace les dernière minutes d'Aiman avant sa première exécution en temps que bourreau. Finalement, le plan a été coupé en deux, et utilisé pour l'ouverture. Une très bonne idée de montage qui permet d'ouvrir le film sur un ton plus mystérieux.

En ce qui concerne ce décor, le plus gros du travail pour moi a été effectué lors de la préparation avec le concours du chef décorateur pour intégrer toutes ces petites lumières de service dans les murs qui permettent de lire la perspective dans la pénombre. Pour avoir une amplitude de travail, des ampoules survoltées de 300 W ont été utilisées de manière à les descendre extrêmement bas sur dimmer et n'exploiter que le bas de la courbe avec une température de couleur très chaude.

On a travaillé sur cette séquence très bas dans la sous-exposition, soit autour de -3 à -4 diaphs, de manière à ne distinguer presque que les silhouettes des costumes sombres et tout un tas d'infos qui se perdent ensuite dans l'obscurité et la profondeur de l'image. Je trouve qu'assumer un tel choix directement à la prise de vues est plus pertinent que de poser initialement plus haut, pour ensuite tout assombrir à l'étalonnage. »

Une ambiance de ténèbres qui fait la part belle au rituel, notamment celui de la cagoule qu'on enfle au condamné juste avant qu'il ne pénètre dans la salle de pendaison. Benoît Soler : « Il y a un côté quasi religieux au travail du bourreau. Rahim insiste lui-même sur le cérémonial quand il l'enseigne à Aiman en lui apprenant chaque geste, presque comme sur une scène de théâtre. De même, le condamné est habillé avec des vêtements spéciaux, on lui demande ce qu'il veut manger pour son dernier repas..., et puis l'exécution a lieu exactement à 7 heures du matin, juste avant le lever du soleil. Personne n'est autorisé à y assister, tout est fait pour garder une confidentialité, un secret total sur la chose. Ce rituel de la cagoule nous a donné l'idée de faire ce plan subjectif, à l'intérieur de celle-ci. Pour cela, j'ai utilisé le 32 mm Arri T2.1 macro associé à une cagoule faite spécialement dans un tissu qui nous donnait suffisamment matière à l'image et laissait passer suffisamment de lumière... »

Utilisant une caméra Arri Alexa XT 4:3 pour l'intégralité du film, le chef opérateur a opté un enregistrement RAW pour pouvoir ensuite tirer le meilleur parti de l'étalonnage fait en France – avec Isabelle Julien. « Malgré toutes ces séquences assez sombres, où j'ai poussé la sous-exposition assez loin, on a vraiment une très bonne plage avec l'Alexa, surtout en RAW », explique-t-il. « Pour les optiques, j'ai choisi de tour-

ner avec une combinaison de Arri Ultra Primes et Master Primes, en fonction des scènes et des niveaux de lumière disponibles, surtout en extérieur nuit. »

La complexité du patchwork entre les différents lieux de tournage pour recréer la prison et des nombreuses autres séquences en dehors ont nécessité une longue préparation pour l'équipe.

« En tout un mois et demi ont été nécessaire sur place avant le tournage pour tous les repérages et surtout la mise au point du découpage. Heureusement c'était mon deuxième long métrage à Singapour et je commence à connaître les loueurs et les équipes. J'ai d'ailleurs pu retrouver quelques personnes de mon équipe avec qui j'avais travaillé sur *Ilo Ilo*... Les méthodes de tournage n'y sont pas foncièrement différentes mais juste le rythme des 26 jours de tournages était parfois intense avec des journées bien remplies (12, 14 parfois même 16 heures). Il faut pouvoir tenir ! »

Le cinéma indépendant de Singapour, qui était représenté par Eric Khoo dans la fin des années 1990 et début 2000, est encore jeune mais commence à se renouveler avec une nouvelle vague de réalisateurs qui se porte sur l'international comme Boo Junfeng, Anthony Chen ou K Rajagopal (*A Yellow Bird*), dont le film était à la Semaine de la critique cette année. On peut aussi citer Kristen Tan, qui vient de finir un premier long prometteur. Benoît Soler insiste : « Ces jeunes réalisateurs poussent donc l'industrie locale à se développer et à proposer au public singapourien une alternative aux blockbusters omniprésents dans leurs salles de cinéma. » ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC



Photogrammes

Camerimage 2016 - entretiens AFC

Nicolas Loir AFC, à propos de son travail sur la vidéo musicale "Who Wants It"



Nicolas Loir est désormais un habitué de la compétition Vidéo Clips à Camerimage. Après avoir remporté un double prix en 2013, il est cette année de nouveau en compétition avec KCPK "Who Wants It", réalisé par Nicolas Davenel. (FR)

► Quelle est la genèse du projet ?

Nicolas Loir : C'est la première fois que je travaille avec Nicolas Davenel, le réalisateur. La connexion s'est faite via Elias Belkeddar, producteur chez Iconoclast. Le côté narratif du clip était une envie très forte du réalisateur. Un film de mouvement dans lequel nous suivons la transmission d'un objet à travers la hiérarchie mafieuse, une fuite en avant, en mouvement perpétuel.

La préparation s'est faite en échangeant de nombreuses références visuelles, comme le travail de Nan Goldin, Stacy Kranitz ou Brian Finke. On a aussi pensé à l'énergie des clips de Daniel Wolfe ou *Little Odessa*, de James Gray, et *Les Promesses de l'ombre*, de David Cronenberg.

Pouvez-vous nous décrire les partis pris de mise en image pour les différentes ambiances ?

NL : Nous avons essayé d'avoir une écriture visuelle propre à chaque univers. En partant du bas de l'échelle avec des enfants dans une ambiance très saccadée, une caméra très nerveuse et mobile pour retranscrire l'énergie et la rage de notre jeune personnage. Tout est tourné à l'épaule. Les couleurs sont assez tristes.

On passe ensuite avec les ados, là aussi un univers nerveux mais avec une caméra épaule légèrement plus posée grâce à un Easyrig. Les couleurs sont plus fortes et saturées. Vient le monde des adultes dans une maison cossue. On passe au Steadicam

avec uniquement des plans en mouvement. Une succession de travellings avant ou circulaires rapides pour évoquer la tension que ressent l'adolescent qui arrive dans cet univers angoissant. Le clip se termine en haut de l'échelle dans un univers luxueux traité aussi au Steadicam et tourné avec un léger ralenti. La pièce est extrêmement lumineuse pour accentuer le côté luxueux et contrebalancer le côté sombre du début du clip.

Quels ont été vos choix techniques ?

NL : Le choix de l'anamorphique s'est imposé de lui-même pour le côté narratif et cinématographique. Nous avons tourné avec deux séries totalement opposées dans le rendu.

Les deux premiers univers (enfance et adolescence) sont tournés avec une série LOMO anamorphique pour son côté imparfait, ses aberrations chromatiques et ses bords flous.

Les deux derniers univers, avec une série Hawk V-LITE pour son côté clinique et son rendu froid. Nous n'avions pas accès aux Zeiss anamorphiques qui étaient notre intention première pour leur piqué extrême.

Parallèlement, il y a aussi eu un travail à l'étalonnage (Mathieu Caplane chez Nighshitf) sur le piqué et le grain de l'image qui évoluent au fur et à mesure du clip... ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

English version

<http://www.afcinema.com/Cinematographeur-Nicolas-Loir-discusses-his-work-on-KCPK-s-music-video-Who-Wants-It.html>

Les entretiens filmés à Camerimage



► Jacques Ballard

Dans un entretien filmé, le directeur de la photographie Jacques Ballard parle de son travail sur le clip de Beyoncé "Runnin", réalisé par Charlie Robins et Julie Gautier, l'une des vidéos musicales en Compétition à Camerimage.

<http://www.afcinema.com/Entretien-avec-le-directeur-de-la-photographie-Jacques-Ballard-a-propos-de-son-travail-sur-Runnin-le-clip-de-Beyonce.html> ■



► Anthony Dod Mantle ^{DFP, BSC, ASC}

Depuis *Slumdog Millionaire*, en 2008, qui lui a ouvert le chemin d'Hollywood, Anthony Dod Mantle ^{DFP, BSC, ASC} alterne les films avec des réalisateurs comme Ron Howard, Kevin Mc Donald ou encore son fidèle complice, Danny Boyle. Toujours dans la recherche de formes d'expressions nouvelles à l'image de plusieurs de ses films passés avec Lars Von Trier ou Harmony Korine, il signe aujourd'hui les images du film *Snowden*, avec Oliver Stone aux commandes.

<http://www.afcinema.com/Entretien-avec-le-directeur-de-la-photographie-Anthony-Dod-Mantle-DFP-BSC-ASC-a-propos-de-son-travail-sur-Snowden-d-Oliver-Stone.html> ■



► Juliette Van Dormael

Juliette Van Dormael est issue des rangs de l'Insas à Bruxelles. Elle vient présenter *Mon ange*, de Harry Cleven, qui concourt dans la catégorie Premier long métrage à l'image. Elle vient nous parler de cette histoire d'amour étrange entre un garçon invisible et une fille atteinte de cécité. Et aussi de famille, de flou avant le net, d'appel de la pénombre, de premier rôle à l'image...

<http://www.afcinema.com/Entretien-avec-la-directrice-de-la-photographie-Juliette-Van-Dormael-a-propos-de-son-travail-sur-Mon-ange-de-Harry-Cleven.html> ■



► James Laxton

Dans un entretien filmé en anglais, le directeur de la photographie James Laxton parle de son travail sur *Moonlight*, le film de Barry Jenkins en compétition à Camerimage. Entre autres collaborations avec son copain réalisateur, clair de lune sur la plage et lumière sur les peaux noires...

<http://www.afcinema.com/Moonlight.html> ■



► Ari Wegner

Ari Wegner est une directrice de la photographie australienne qui a signé de nombreux courts métrages avant de passer au long en 2011. Elle présente en compétition Premier films *Lady Macbeth*, avec le réalisateur britannique William Oldroyd. Un récit féminin à l'époque victorienne qui est aussi sombre et tragique que rigoureux dans sa forme. Retour sur ce travail qui se situe entre peinture et image de film.

<http://www.afcinema.com/Entretien-avec-la-directrice-de-la-photographie-Ari-Wegner-a-propos-de-son-travail-sur-Lady-Macbeth-de-William-Oldroyd.html> ■



► Bradford Young

Après – entre autres – Roger Deakins ^{BSC, ASC}, c'est au tour de Bradford Young d'accompagner le réalisateur Denis Villeneuve (*Incendies*, *Prisoners*, *Sicario*). *Premier contact* (*Arrival* en VO) est un exercice de style risqué qui prend pour argument l'arrivée sur terre d'une série de vaisseaux extraterrestres auxquels la communauté mondiale est confrontée. Au centre de l'histoire, une jeune femme, spécialiste en linguistique, est dépêchée sur place par les responsables militaires pour tenter de rentrer en communication avec les créatures. Le rayonnant chef opérateur de Baltimore, qui prépare actuellement un nouveau *Star Wars*, vient nous faire part de sa vision du film.

<http://www.afcinema.com/Entretien-avec-le-directeur-de-la-photographie-Bradford-Young-a-propos-de-son-travail-sur-Premier-contact-de-Denis-Villeneuve.html> ■

Camerimage 2016 - nos associés

CW Sonderoptic - Leica - Noctilux in Bydgoszcz

Par François Reumont pour l'AFC

Entourées par une solide délégation internationale de la marque, les optiques Leica étaient bien sur de la fête à Camerimage 2016. On aura pu remarquer notamment en compétition officielle long métrage le travail "chirurgical" de Simon Duggan sur *Hacksaw Ridge* (réalisé par Mel Gibson) ou la retransposition fictionnelle du trajet d'Ed Snowden par Anthony Dod Mantle ^{DFP, BSC, ASC} qui alterne images proches du documentaire et situations beaucoup plus "hollywoodiennes" (voir page 17). Dans un style tout autre, Caroline Champetier ^{AFC} avait également choisi la série ciné Summilux pour *Les Innocentes*, d'Anne Fontaine (voir page 12).

► Parmi les nouveautés de la marque de Wetzlar, on aura remarqué la série d'optiques M, initialement dédiées aux légendaires boîtiers télémétriques du même nom, mais qui peuvent désormais être utilisés sur les principales caméras de cinéma numérique via un adaptateur (Alexa, RED, Sony...)

Baptisées "M0,8", ces optiques sont parmi les plus compactes du marché avec un niveau d'excellence et de performance pourtant très élevé. Autour de la star, le 50 mm Noctilux (f 0,95) optique la plus rapide au monde, on trouve un 21 mm, 24 mm, 28 mm et 35 mm (1,4).

Ces optiques ont perdu le cliquet qu'on apprécie en photo pour régler l'ouverture mais surtout ont gagné une bague crantée à pas 0,8 cm qui permet de les utiliser avec des systèmes d'assistance à la mise au point.

Tommaso Vergallo, de Leica, insiste : « C'est un outil de plus dans la panoplie des optiques. Peut-être pas une série destinée à une photographie principale d'un film mais sûrement des objectifs très utiles dès qu'il s'agit de tourner dans des intérieurs étroits, de placer une caméra sur un drone ou sur un système gyrostabilisé type Gimball. Pour diminuer la distance minimale de mise au point initiale (1 m avec le 50 mm par exemple) on dispose d'une série de lunettes. »

Autre avantage assez rare dans la famille des optiques utilisables sur les caméras numériques, la couverture de ces dernières (24 sur 36 mm) qui leur permettent de tirer le meilleur parti des caméras à grands capteurs comme la RED Dragon 8K, le Sony A7S, ou bien sur son rival direct, le petit Leica SL pour lequel ces optiques ont bien sûr une bague d'adaptation dédiée (SL-M). ■



Tommaso Vergallo et une festivalière sur le stand Leica
Photo Jean-Noël Ferragut



Distance focale	21 mm	24 mm	28 mm	35 mm	50 mm
Ouverture	f / 1.4	f / 1.4	f / 1.4	f / 1.4	f / 0.95
Diamètre optique, couverture	Full Frame				
Monture	Leica M				
Poids (g)	580	500	440	320	700
Poids (lb)	1.3	1.1	1.0	0.7	1.5
Dimensions >longueur (cm)	7,7	7,7	8,1	5,8	7,5
Dimensions >longueur (in)	3.0	3.0	3.2	2.3	2.9
Distance minimum (m)	0,7	0,7	0,7	0,7	1
Distance minimum (ft)	2.3	2.3	2.3	2.3	3.3
Filtre frontal	Series VIII	Series VII	E49	E46	E60

Panasonic - La Panasonic VariCam vue par ses utilisateurs

Par François Reumont pour l'AFC

Une Master Class proposée par Panasonic France, mettant en lumière le travail de deux chefs opérateurs AFC, Philippe Ros et Antoine Heberlé, s'est tenue lundi 14 novembre à Bydgoszcz.



Antoine Héberlé, debout, et Philippe Ros, en partie masqué



Luc Bara présentant la VariCam 35 - Photos Richard Andry

Philippe Ros AFC

C'est en prenant pour exemple un très court métrage tourné en noir et blanc spécialement pour l'occasion (*Escapade*, dans lequel un enfant en pyjama déambule près du métro Passy à la recherche d'un disjoncteur pour éteindre la tour Eiffel) que Philippe Ros a démontré l'intérêt d'exploiter les capacités en très basses lumières de la caméra, tout en se passant du filtre infrarouge situé entre l'arrière de l'optique et du capteur. Un dispositif presque expérimental qui l'a mené à constater une plus grande latitude de travail dans le monde monochromatique. Remplacé par un filtre neutre pour conserver le calage correct de l'optique, la caméra enregistre alors une image couleur déformée avec des saturations complètement fantasmagoriques dont le chef opérateur va tirer parti pour ensuite étalonner en noir et blanc. Utilisant en parallèle deux pré-réglages de balance des blancs (2 400 et 2 800 K) avec des compensations en magenta ou vert, il a enregistré les rushes en AVC Intra 4K 10 bits 422.

Tourné majoritairement à 800 ISO, avec quelques plans à 1 250 ou 2 500, la VariCam permet alors de sortir des images peu bruitées, avec des gammes de gris très onctueuses. Le contrôle sur le tournage s'effectuant via un oscilloscope.

Antoine Heberlé AFC

Autre point de vue, autre utilisation, celle d'Antoine Heberlé qui témoigne du tournage du film *Une vie* adapté de Guy de Maupassant par Stéphane Brizé. Un travail en très basses lumières pour un film d'époque reposant essentiellement sur les bougies ou les lampes à huile. Et qui fait la part belle à un naturalisme absolu en termes de lumière.

Utilisé à 5 000 ISO, la caméra génère alors une image avec une certaine texture qui n'est pas sans rappeler celle du grain à l'époque du film.

« Des tests préalables en 35 mm 3p avaient même été effectués », raconte Antoine Heberlé, « mais le format 1,33 que voulait absolument le réalisateur n'était pas compatible avec cette technique. » Agrémentée de nombreux extraits du film (qui sort en France en salles le 23 novembre), l'intervention du chef opérateur a permis de se rendre compte des choix de mise en scène assez radicaux faits par le metteur en scène. Une vision ténébreuse du premier roman de l'auteur de *Bel ami*, qui devient également sa cinquième adaptation à l'écran... ■



La caméra Panasonic VariCam Pure - Photo JNF

Camerimage 2016 - nos associés

Panavision - Discours sur l'Etat de l'Union

Par François Reumont pour l'AFC



Kimberly Snyder - Photo AFC



La caméra Panavision Millennium DXL - Photo AFC

C'est après plusieurs attentes que Panavision a enfin levé le voile sur sa nouvelle caméra numérique. Profitant de ce rendez-vous privilégié avec la profession, les responsables de Woodland Hills sont venus en délégation autour de leur CEO, Kimberley Snyder, pour présenter cet outil d'un nouveau genre bâti en association avec RED et Light Iron.

► La Panavision Millennium DXL, puisque c'est son nom qui veut dire "Digital Xtra Light". Et son poids plume est sa première particularité (4,5 kg) pour une caméra 8K à très grand capteur (40,9 x 21,6 mm). C'est aussi une caméra modulaire, qui reprend la philosophie initiée par RED en la poussant encore plus loin, et en la rationalisant pour l'amener au niveau de la simplicité et du confort d'utilisation des modèles historiques Panaflex. Parmi les trouvailles ergonomiques, on peut citer des modules pour le tournage à l'épaule (coussinet latéral, batterie qui se décale vers le bas pour contrebalancer parfaitement et tenir sur l'épaule...), une poignée complètement modulaire et configurable à l'infini, et surtout un nouveau viseur OLED pouvant pivoter sur 360° et dont la luminosité atteint les 600 nits, soit plus de six fois celle d'un viseur classique.

Mais la caméra ne se veut pas révolutionnaire uniquement comme telle. C'est surtout sa conception comme outil universel intégrant verticalement toutes les étapes de fabrication du film de la prise de vues à la postproduction (avec notamment les effets spéciaux) qui est visée. Proposant une gestion des couleurs mise au point par Light Iron, société de postproduction, désormais filiale de Panavision, la caméra est capable en interne de corriger les principaux défauts

majeurs de la prise de vues numérique : soit l'élimination des rouges saturés dans les basses lumières, les habituelles dominantes vertes dans les hautes lumières, et enfin rajouter la densité aux objets saturés, une dernière fonction qui donne un aspect très cinématographique à l'image brute sortie de la caméra. Et trois manipulations internes qui sont autant de temps gagné sur la postproduction. Construite autour des fichiers Red R3D, qualifiée par les responsables de Panavision comme "meilleur Codec au monde", la DXL est donc capable d'enregistrer des rushes en Raw 16 bits, et parallèlement en RGB selon les besoins (proxy ProRes, DNX 4K ou 2K). Proposé en association avec un transcoding mis au point par la société partenaire Colorfront, on accède à un traitement temps réel du 8K en 60 i/s "On set", ce qui permet de générer des rushes sans pour autant ralentir la production. La DXL est également équipée d'un accéléromètre qui permet d'afficher en temps réel la position dans l'espace de la caméra (panoramique vertical et roll) et de créer une liste afin d'associer ces données à chaque image. Un outil précieux pour les effets spéciaux qui peut automatiser des procédures assez longues.

De même, la communication avec les autres appareils du plateau est facilitée, notamment à travers le partage et l'auto-

synchronisation du time code (via réseau sans fil) avec l'ingénieur du son, le clap électronique ou l'échange automatisé des métadonnées de prise de vues avec la scripte ou le DIT.

Bien sûr, le tableau ne serait pas complet si l'on ne redisait pas un mot sur les optiques 70 mm Primo 70 déjà sorties depuis deux ans, qui possèdent toutes une motorisation interne et qui vont naturellement trouver leur place sur cette caméra capable de les contrôler sans ajout de systèmes externe. Cependant, la caméra reste compatible avec toute la gamme Panavision 70 mm, des optiques plus anciennes aux plus récentes. Ce qui permet, en intégrant la fonction de Crop sur le capteur, une très grande variété d'utilisations créatives en fonction des besoins (capteur VistaVision, "full frame", "academy", voire même Super 16...)

Une caméra qui aura su se faire attendre mais qui devrait effectivement créer un certain engouement vu la qualité du travail et la mure réflexion de l'équipe de Panavision engagée sur le projet.

La nouvelle caméra DXL sera présentée officiellement à Paris le 8 décembre, lors d'une journée Portes ouvertes spéciale dans les locaux de La Plaine Saint-Denis. Une mise sur le marché est prévue pour début janvier 2017. ■

Vantage - Mini Hawk : ça ressemble à du Scope, ça a le goût du Scope mais n'en a pas le poids...

Par François Reumont pour l'AFC

Vantage Films Hawk est venu comme chaque année à Camerimage présenter sa ligne d'optiques en perpétuelle évolution. La nouveauté 2016 s'appelle "Mini Hawk". C'est une série composée de huit focales fixes (35, 40, 50, 65, 75, 100, 135 et 180 mm) qui a la particularité d'offrir un rendu d'image très proche de celui de l'anamorphique... tout en restant de fabrication sphérique.

► Pour réussir ce tour de force, les ingénieurs de Hawk ont fait une trouvaille plutôt maline : mettre au point un diaphragme non plus circulaire, mais elliptique ! Il en résulte, à pleine ouverture – et même en fermant moyennement le diaphragme –, une sensation d'optique anamorphique grande ouverture (1,7), avec un minimum de point de 0,25 m et surtout un poids qui s'étale de 1,5 kg pour le 100 mm à 2,1 kg pour le 35 et le 180 mm.

Alexander Bscheidl, de Vantage Paris, explique : « Avec l'apparition des caméras poids plume comme l'Alexa Mini, la Red Millenium ou maintenant la Panavision DXL, il fallait proposer à nos clients une solution de prise de vues en adéquation. Les gens veulent pouvoir utiliser, en complément d'une série anamorphique sur un film, des optiques fournissant quasiment le même rendu d'image avec un poids presque deux fois moindre et des performances optiques à la hauteur (close focus, vitesse...).

En sortant cette série unique (dont la partie centrale, le diaphragme elliptique, est protégé par brevet), on peut désormais tourner facilement avec le rendu Scope sur un drone, un gimball ou dans des endroits très exigus... »

Cette technologie nouvelle, baptisée "hybrid anamorphique", est donc lancée à Camerimage avec déjà un vif intérêt de la part des opérateurs, comme Mátyás Erdély^{HSC}, adepte de la caméra épaule, qui a été récompensé l'année passée pour *Le Fils de Saul*, de László Nemes. ■



Six des optiques Mini Hawk - Photo Jean-Noël Ferragut



Le 65 mm Mini Hawk entre Mátyás Erdély et Alexander Bscheidl
Photo Hypergonar

Camerimage 2016 - nos associés

Arri associé AFC

► **Les Grenouilles d'or, d'argent et de bronze du célèbre festival de l'image Camerimage ont toutes été remportées par des films tournés en Alexa.**

Le 24^e Festival International de l'Art de la Cinématographie, Camerimage vient de se terminer à Bydgoszcz, en Pologne. Entant que sponsor engagé de ce festival unique, Arri était présent en force, présentant du matériel caméra et accueillant des événements sociaux. Dans la compétition officielle, plus de 75% des treize films nommés ont été tournés avec des caméras numériques Arri - huit en Alexa et deux en Amira, illustrant comment l'Amira, caméra polyvalente, est utilisée en long métrage ainsi qu'en TV et en documentaire. Comme d'habitude, les nominations ont été remises à la fête Arri.

La Grenouille D'or – plus haute récompense à Camerimage - est allée au cinéaste Greig Fraser^{ASC, ACS} pour le film *Lion*, réalisé par Garth Davis, qui a été tourné en Alexa XT. Le film met en scène Dev Patel et raconte le voyage d'un jeune enfant de cinq ans dans les rues de Calcutta à la recherche de sa famille qu'il a perdue.

Voir l'interview de Greig Fraser : <http://www.arri.com/news/news/arri-at-camerimage-2016/>

Camerimage 2016 en interviews vidéo par Arri

Parallèlement à d'autres activités organisées pendant le festival Camerimage 2016, qui comprenaient un stand technique, l'organisation de séminaires et de Master Class et la présentation d'un extrait sur très grand écran, Arri a pris le temps de réaliser des interviews de quelques-uns des chefs opérateurs présents au festival.

● Le directeur de la photographie britannique **David Procter** a partagé avec Arri son expérience de travail sur le clip vidéo pour DJ Shadow, " Nobody Speak ", à voir sur

<https://vimeo.com/193030249>

● **Simon Duggan**^{ACS}, directeur de la photographie du long métrage de Mel Gibson, *Tu ne tueras point*, entretien à voir sur <https://vimeo.com/193343442>

● **Mattias Rudh**^{FSF} était à Camerimage avec le vidéo-clip de Jamie XX, " Gosh ", réalisé par Romain Gavras.

Voir l'interview :

<https://vimeo.com/193343870> ■



Greig Fraser - DR

Panasonic associé AFC

► La VariCam à Camerimage

Panasonic était partenaire officiel de la 24^e édition du festival Camerimage qui s'est tenu à Bydgoszcz en Pologne du 12 au 19 novembre 2016. Les premières images de la VariCam PURE tournées à Londres par Oona Menges, ont été diffusées sur le stand Codex.

Grand succès des ateliers " VariCam Experience "

● Philippe Ros^{AFC} nous a présenté son travail en VariCam LT, de nuit, sans filtre infrarouge sur un film noir et blanc réalisé par Benjamin Elia.

Le travail portait notamment sur l'utilisation des couleurs, même fausses (réglage extrême de la balance de blanc par saturation du vert et filtre IR retiré) pour faciliter la sélection des couleurs à l'étalonnage, pour un rendu final en noir et blanc.

● Antoine Héberlé,^{AFC} *Une vie*, de Stéphane Brizé.

Antoine nous a présenté son travail en VariCam 35, pour un film d'époque utilisant beaucoup d'éclairages naturels : bougie / feu de bois, et pour lequel l'objectif était de se rapprocher du rendu pellicule.

● Dado Valentinc et Vajna Cernjul,^{ASC} (qui a récemment convaincu la chaîne HBO d'adopter la VariCam 35 sur la nouvelle série HBO " The Deuce ") ont montré et discuté de l'application de LUT HDR sur le tournage en pilotant la LUT box interne à la VariCam 35 par Colourlab en liaison direct réseau.

Enfin la soirée " baloonesque " VariCam a attiré 450 personnes le jeudi soir. ■



Le stand Panasonic à Camerimage



Oona Menges, sur le stand Codex



Philippe Ros



Antoine Héberlé

Coutard - Prénom Raoul

Raoul Coutard s'en est allé ! Le célèbre directeur de la photographie et réalisateur s'est éteint, mardi 8 novembre 2016, près de Bayonne, à l'âge de quatre-vingt-douze ans. Avec sa disparition, c'est l'acteur majeur d'un large champ de la photographie de cinéma des soixante dernières années – qu'il a couvert entre 1956 (*La Passe du diable*, de Pierre Schoendoerffer) et 2001 (*Sauvage innocence*, de Philippe Garrel) – qui tire pour la dernière fois sa révérence.

Plutôt que de retracer une carrière, égrainer une filmographie ou évoquer un apport novateur et révolutionnaire à l'image cinématographique – connus et reconnus de tous –, nous rappelons pour mémoire que la Cinémathèque française, en partenariat avec l'AFC, lui a rendu hommage, en 2007, en projetant une trentaine de ses films, qu'un entretien avec lui a été publié dans le n° 2 de la revue *Lumières – les cahiers AFC*, et vous proposons de lire les témoignages et textes suivants qui éclairent la figure légendaire du cinéma contemporain que demeure encore aujourd'hui Raoul Coutard.



Raoul Coutard dans *Le Mépris*, de JLG

► **Membre d'honneur de la Cinémathèque française, Raoul Coutard avait reçu, entre autres récompenses, les prix suivants.**

En tant que directeur de la photographie :

- Caméra 300 d'or pour l'ensemble de sa carrière au festival Manaki Brothers, en 2003 ;
- Marburger Kamerapreis, en 2001 ;
- ASC International Award, en 1997 ;
- Prix spécial ex-æquo à la 40^e Mostra de Venise, en 1983, pour *Prénom Carmen* ;
- Grand Prix Technique de la CST au 35^e Festival de Cannes, en 1982, et nomination aux César, en 1983, pour *Passion* ;
- César de la Meilleure photographie, en 1978, pour *Le Crabe-tambour* ;
- Prix de la critique de cinéma allemande, en 1961, pour *À bout de souffle* et *Tirez sur le pianiste*.

En tant que réalisateur :

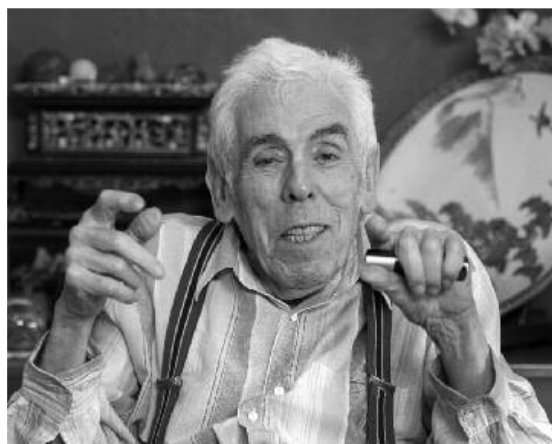
- Prix Jean Vigo et Prix de la meilleure première œuvre au 25^e Festival de Cannes, en 1970, pour *Hoa-Binh*. ■

Coutard - Prénom Raoul

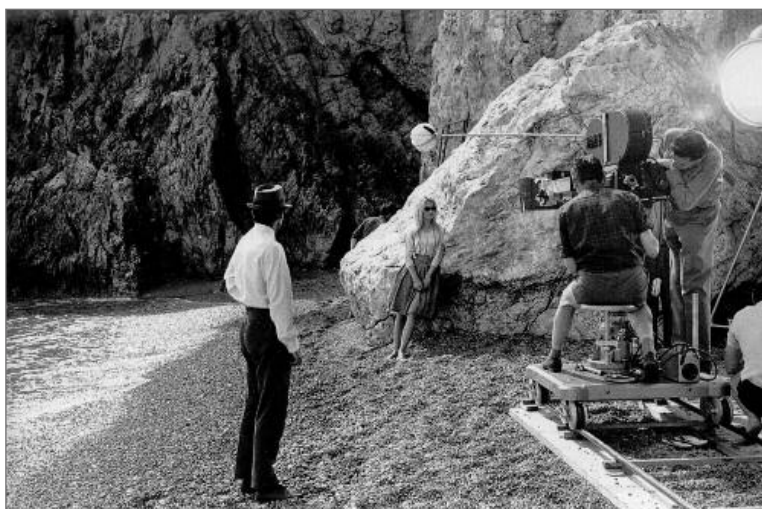
témoignages

► Mon cher Raoul,
Nous sommes profondément tristes.
Avec Monique, ta merveilleuse compagne, tu nous avais reçus, Priska Morrissey, six étudiants de La fémis et moi, les 11 et 12 mai dernier, dans votre maison au Boucau et nous gardons un souvenir inoubliable de la générosité et de la chaleur de votre accueil.
Nous étions venus pour enregistrer un entretien sur ta carrière, et ta façon, ton franc-parler, ta joie de transmettre et ton humour avaient conquis et ému les étudiants, qui sont bouleversés de la méchante nouvelle.
Tu les appelas « les petits » avec toute l'affection qu'on peut mettre dans ce terme.
Salut l'artiste, tes images sont immortelles et nous irons revoir à la Cinémathèque, dans la belle exposition sur le matériel de cinéma, la superbe séquence du début du *Mépris* qui est projetée en boucle en 35 mm sur grand écran.
On peut t'y voir manipuler la Mitchell aux manivelles dans un mouvement cinématographique qui restera dans les mémoires.
C'est l'image que nous voulons garder de toi.
Chère Monique, grâce à votre bienveillance, nous avons presque l'impression de faire partie de la famille pendant ces deux jours trop courts.
Nous pensons très fort à vous et à Sylvie et nous vous embrassons le plus affectueusement du monde. ■

Jean-Jacques Bouhon^{AFC} et les " petits " : Maéva Bérol, Aurore Toulon, Clément Fourment, Emmanuel Fraïsse, Till Leprêtre et François Ray



Photos Jean-Jacques Bouhon



Le Mépris - DR

► Coutard pour moi, c'est *Le Mépris*, j'ai 15 ans, je suis au cinéma Opéra près de chez mes parents à Lyon. C'est un immense choc, je ne sais pas encore si j'en suis revenue aujourd'hui. Ulysse, le névrosé moderne, toute ma vie je tourne autour de cette question : être Ulysse ou Pénélope, fuir ou rester...
Le souvenir du visage de Bardot au moment de la " vexation ", ce moment où tout vacille, où l'on perd pied et qu'on fait tout pour oublier au plus vite.
Et puis les couleurs, le soleil, la sensualité, l'intelligence, la vigueur de ces images.

Merci à lui. D'avoir été là. ■

Céline Bozon^{AFC}

Raoul Coutard, "en direct" de Camerimage

Par Richard Andry ^{AFC}

Raoul Coutard, le grand Raoul Coutard, vient de nous quitter. Le chef opérateur d'*A bout de souffle*, *Lola*, *Jules et Jim*, *Pierrot le fou*, *Tirez sur le pianiste*, *Alphaville*, *Z*, parmi tant d'autres films, le complice de Godard, Truffaut, Demy, Costa-Gavras et véritable icône de la Nouvelle Vague, est parti rejoindre tous les légendaires héros de la photographie cinématographique, là-haut dans la grande lumière éternelle.

► Mais il nous laissera son œuvre, qu'elle soit gravée sur la pellicule, retranscrite en numérique ou dans tout autre futur support que la recherche technologique ne manquera pas de nous produire. Des ombres, des lumières, des couleurs et du mouvement. Car nous sommes tous des enfants de Coutard, tant, dans sa collaboration avec Godard, il a pu révolutionner les techniques de la prise de vues cinématographique et nous a, nous ses successeurs, libérés des lourdes règles et contingences qui assommaient alors le métier. Je ne rentrerai pas dans les détails, une abondante littérature en a disserté et son livre, *L'Impériale de Van Su : Comment je suis entré dans le cinéma en dégustant une soupe chinoise*, si vous pouvez le trouver, vous éclairera sur son œuvre et sa personnalité.

Quand j'étais étudiant à l'IDHEC, au début des années 1970, il était, avec Nestor Almendros, une de mes idoles. Nous avons essayé de le faire venir à l'école mais nous n'avons jamais réussi à l'avoir comme intervenant (j'eus la chance d'avoir Nestor comme superviseur sur un film de promo). Je fis sa rencontre dix ans plus tard, sur un film de José Pinheiro avec Alain Delon sur lequel j'étais cadreur. Je n'étais pas rassuré car Raoul avait l'habitude de cadrer la plupart des films sur lesquels il opérait, mais, malgré une ambiance de plateau pas très agréable et avec un humour bien marqué, il a su détendre l'atmosphère autour de la caméra et le tournage fut pour moi une expérience très intéressante.

Raoul était chaleureux, généreux et protégeait son équipe. Cela lui venait peut-être de ses débuts effectués en qualité de photographe reporter de guerre en Indochine. C'est là qu'il avait connu son copain-acolyte-complice Pierre Schoendorfer qui, la paix revenue, lui fit tourner son premier film, *La Passe du diable*. Film en Scope, à 50 ASA et sans moyens dans lequel on voit déjà pointer le style "Coutard" qui va éclore dans sa collaboration avec Jean-Luc Godard.

Il y a cinq ans, Pathé m'a demandé de superviser la numérisation du film de José Pinheiro et j'ai repris contact avec Raoul. Je suis allé lui rendre visite au Pays basque où il avait pris sa retraite et depuis, nous avons pris l'habitude de discuter le coup au téléphone, au moins tous les quinze jours. On parlait surtout de ses souvenirs de tournage ainsi que de technique.

Et même si la maladie le fatiguait beaucoup et raccourcissait nos échanges, Raoul était un conteur fantastique et les histoires d'optiques prenaient des allures d'épopée dont les héros avaient pour noms Kinoptik, Franscope, Dicop.

Raoul Coutard, la plus formidable icône de notre métier, était humble et aimait les bons mots quand ils étaient simples. Avec Monique, sa formidable épouse, ils formaient un couple généreux et accueillant et mes petites discussions téléphoniques vont cruellement me manquer. Je suis à Camerimage ce lundi, et je ne pourrais pas venir lui rendre un dernier hommage demain au Boucau. Michael Chapman ^{ASC}, honoré cette année, a fait part de son immense admiration pour Raoul Coutard et de l'énorme influence qu'il a eu sur lui. Dick Pope ^{BSC}, m'a dit que le 9 novembre au matin lui étaient tombées deux nouvelles : l'élection de Trump et le décès de Raoul. Le décès de Raoul Coutard, sur le moment, lui a semblé plus important. Et beaucoup d'autres exprimaient leur respect. J'espère que nous saurons honorer dignement sa mémoire.

Merci Raoul pour tout ce que tu nous as apporté, nous essaierons de préserver et faire fructifier ton héritage. Et en ce triste jour, une profonde pensée pour toi, chère Monique. ■

PS : Je joins cette photo (ci-dessous) car je sais que Monique et lui-même l'aimaient beaucoup.



Raoul Coutard dans son jardin, au Boucau, en novembre 2014 - Photo Richard Andry

Coutard - Prénom Raoul

témoignages



Raoul Coutard et Anouk Aimée sur le tournage de Lola, de Jacques Demy

► Voir et décortiquer, en long, en large et en travers, avec de jeunes stagiaires malgaches tout feu tout flamme cinématographiquement parlant – comme il m’a été donné de le faire il y a quelques années dans ce décor de cinéma qu’est la ville d’Antananarivo –, les images du film de Jacques Demy *Lola* demeure, j’en suis certain, l’une des plus belles leçons de cinéma à laquelle on puisse imaginer d’assister. Chapeau bas, cher Raoul, pour tant de prises de risque et de photogénie qui ne manqueront pas de laisser pantois encore longtemps bon nombre de praticiens, opérateurs à la machine ou chefs, qu’ils aient dix-sept ou soixante-dix-sept ans... Grand merci et surtout, repose en paix, lumineuse si possible !

Jean-Noël Ferragut ^{AFC}

► Je n’ai pas eu le plaisir de côtoyer Raoul Coutard mais je l’ai croisé dans des circonstances peu banales et pourtant révélatrices de sa conception du métier. Je tournais au Motion Control une pub pour Volkswagen sur le plateau équipé du Fisher-light à Suresnes avec Pascal Marti comme chef opérateur, le réalisateur devait enchaîner sur un autre film que Pascal ne pouvait pas faire.

Raoul avait été approché et devait venir sur le plateau pour un premier contact. Connaissant sa venue prochaine, la fébrilité se sentait sur le plateau.

On a vu arriver un homme en imper beige tenant dans la main une feuille de papier : son CV tapé à la machine, façon demande de stage, les années, les films...

Sacré souvenir ! Sacrée leçon ! ■

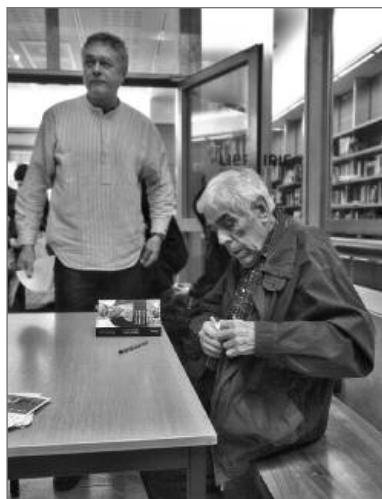
Baptiste Magnien ^{AFC}



Miklós Jancsó et Raoul Coutard sur le tournage de L'Aube - Photo Jean Ber

► Merci, Monsieur Raoul Coutard, de m’avoir donné un jour envie de créer du mouvement avec une caméra ou d’imaginer la fixité d’un cadre au service d’une histoire ! ■

Gilles Porte ^{AFC}



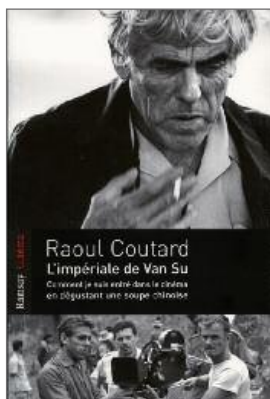
Pierre-William Glenn et Raoul Coutard
le 31 mars 2007 à la Cinémathèque française
Photo : Marc Salomon

► J'avais la plus haute estime pour Raoul Coutard. Il était ma référence de disponibilité créative, de moralité et de talent. Aussi irrévérencieux et drôle que fidèle, il symbolise l'arrivée d'une autre génération de chefs opérateurs et je lui dois beaucoup. Ne serait-ce que d'avoir pu utiliser son matériel sur mes premiers courts métrages et d'avoir pu travailler avec son chef électricien, le grand Fernand Coquet, puis avec son fils Franck. Je perds un membre éminent de ma famille de cœur qui a été plus qu'un guide, un ami.

Pierre-William Glenn AFC



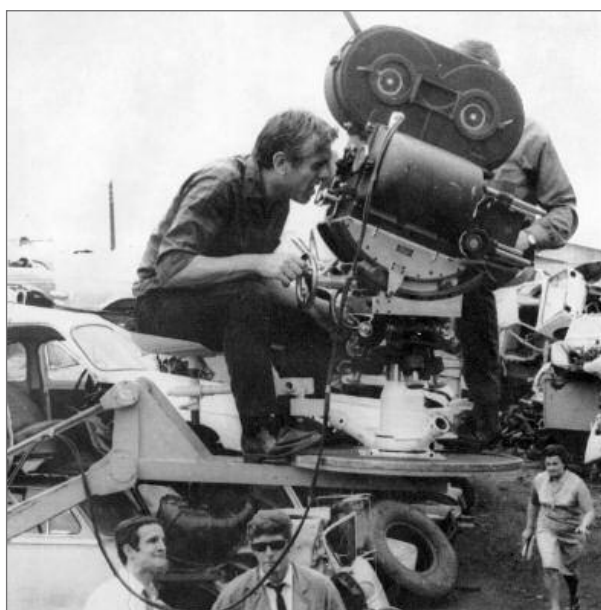
Raoul Coutard, Jean Seberg et Jean-Paul Belmondo sur le tournage d'A bout de souffle
Photo Alain Adler/Roger-Viollet



► Je sortais de Vaugirard, lui, l'Ami Coutard, faisait son apprentissage dans l'armée à l'époque de la triste guerre d'Indochine. Nous partagions l'amour du "Cinoche". On ne peut pas oublier le coup de tonnerre d'A bout de souffle qui nous avait heureusement affranchis de nombreuses conventions mais aussi submergés de petits Godard bien souvent adeptes d'un pseudo cinéma. Nous nous aimions bien avec Raoul, un peu comme chiens et chats.

Si possible, bon voyage Raoul et à bientôt. ■

Pierre Lhomme AFC



Raoul Coutard sur le tournage d'un film de François Truffaut - Archives AFC

► Raoul Coutard, je connaissais son travail mais pas l'homme. Pourtant je me souviens de la toute première réunion préparatoire sur l'éventuelle création d'une AFC qui avait eu lieu au CNC dans des années lointaines. Nous étions huit ou neuf et Raoul Coutard, qui avait été convié, avait fait dire qu'une association d'opérateurs, il n'en avait rien à f... J'avais beaucoup aimé cette manière d'affirmer son indépendance, elle ne l'a jamais quitté. Je salue la mémoire de cet homme qui a révolutionné notre travail en affichant toujours sa volonté de rester en dehors du sérail. Heureusement "ses films" restent, alors revoyons-les avec amitié et respect. ■

Jean-François Robin AFC

Coutard - Prénom Raoul

témoignages

A Camerimage, Dick Pope^{BSC} perpétue la mémoire de Raoul Coutard

Lors de la cérémonie de clôture de Camerimage, samedi 19 novembre 2016, le directeur de la photographie Dick Pope^{BSC} a tenu à lire un texte à la mémoire de Raoul Coutard, récemment disparu. Nous publions ci-après une traduction de son intervention.

► Quand certaines personnes disparaissent, celles que vous n'avez malheureusement pas eu la chance de rencontrer de leur vivant mais qui ont tant représenté pour vous, jusqu'à incarner totalement votre univers et ce il y a bien longtemps, quand elles étaient jeunes, bien vivantes et en pleine forme, dans ces moments-là, il est facile de laisser les choses se passer, ne pas réagir ouvertement ou même de ne pas s'exprimer du tout et de se contenter de laisser à d'autres le soin de lire une nécrologie ou tout simplement lâcher un « c'est vraiment dur » ou un « comme c'est triste » et puis après, vite passer à autre chose...

En ce qui me concerne, la nouvelle de la mort de Raoul Coutard, la semaine dernière, m'a profondément touché et je voudrais vraiment dire quelques mots à ce sujet, parce que pour moi, il était un dieu, un maître à nul autre pareil... et puisque nous sommes à Camerimage, festival dédié à la photographie cinématographique, quelque chose doit être dit ici, en direct ce soir.

Dans les années soixante, Coutard jouait un rôle primordial pour tous les jeunes chefs opérateurs du monde entier, y compris pour celui qui, cette année, est récompensé pour l'ensemble de sa carrière (" Lifetime Achievement Award "), Michael Chapman^{ASC}. À bien des égards, Coutard a inventé la prise de vues cinématographique moderne. À l'époque, regarder les films qu'il avait photographiés, c'était comme vivre pour la première fois une expérience totalement nouvelle, une explosion de nouvelles idées et de nouvelles techniques: une révolution cinématographique. Armé de la nouvelle



JLG et Coutard sur le tournage de *Pierrot le fou*
Photo Georges Pierre

et résolument légère caméra 35 mm Caméflex Eclair, une caméra à la forme bizarre mais si incisive dans l'action et qui permettait de filmer dans un style dynamique et libéré comme aucune autre. Le premier film qu'il a tourné pour Godard, *A bout de souffle*, présentant un naturalisme mis en scène sous le mode documentaire, a été entièrement filmé caméra à la main, je pense que c'était une grande première et on découvrait la signature de son noir et blanc très contrasté. Il a enfreint toutes les règles. Tellement frais et jeune de cœur, si libre et si facile... et sa lumière idéale pour créer ces tonalités de peau modernes... toujours naturelles, toujours justes, Coutard était le maître de la lumière naturellement "disponible".

Quand il s'est mis à la couleur, c'était comme s'il réinventait la couleur. Beaucoup d'entre nous se souviendront encore de quelle expérience ce fut de voir pour la première fois *Pierrot le fou*, de Godard. Tourné en Eastmancolor et en panoramique Techniscope 2 perfos, avec une caméra Arriflex, c'était à l'époque, tellement bluffant, totalement nouveau, du jamais vu, luxuriant et riche, tout en pastel, doux, naturel, décrochant radicalement des conventions "bourgeoises" du cinéma d'avant. Coutard a photographié les actrices et acteurs les plus emblématiques de l'époque. Belmondo, Bardot, Moreau, Jean Seberg, Anna Karina. A travers son objectif, il les a rendus fabuleux, son travail avec les acteurs était toujours éblouissant. À bien des égards, il était la Nouvelle Vague française et je ne peux pas imaginer ces films inoubliables, ou même les années soixante-dix, sans Coutard derrière la caméra. Son influence dans tout ce qui a suivi, dans tout ce qui s'est passé ensuite, est énorme. Ses disciples ont pérennisé son art et, grâce à lui, ont contribué à changer pour toujours la façon de filmer.

Merci Raoul Coutard ! ■

Traduit de l'anglais par Richard Andry^{AFC}

English version

<http://www.afcinema.com/Tribute-to-Raoul-Coutard.html>

Raoul Coutard, le sens du don et du risque

Dans le cadre de l'hommage que la Cinémathèque française avait rendu au directeur de la photographie Raoul Coutard en 2007, Eric Gautier^{AFC} avait écrit pour le programme un texte de présentation.



Raoul Coutard et Eric Gautier à la Cinémathèque - Photo Jean-Jacques Bouhon

► J'ai découvert Raoul Coutard à la toute fin des années soixante-dix. J'étais alors étudiant en fac de cinéma à Censier, préparant le concours d'entrée à l'École Louis-Lumière. Le ciné-club projetait alors un cycle de films de Godard des années soixante (il n'était pas encore revenu au cinéma en salles avec *Sauve qui peut... la vie*). Je ne savais pratiquement rien du cinéma ni de sa fabrication. Pourtant, je me souviens parfaitement du choc et de l'attrait immédiat de ces films réjouissants. J'aimais leur liberté de ton et la vérité qu'ils véhiculaient, et surtout leur audace formelle, leur fluidité chaotique, les accidents et les surprises, et leur grande beauté (même si elle ne correspondait pas aux canons officiels).

Raoul Coutard avait signé toutes ces images. Et je fis le lien avec la photographie d'autres films que je découvrais à l'époque : *Alice dans les villes* (Wim Wenders, photo Robby Müller), *Kes* (Ken Loach, photo Chris Menges), *Taxi Driver* (Martin Scorsese, photo Michael Chapman), tous très emblématiques. Tous ces opérateurs étaient des héritiers de Coutard. C'est parce qu'il n'était pas du "sérail", qu'il n'avait pas approché ces grands directeurs de la photographie jaloux de leurs secrets et imposant une hiérarchie écrasante, qu'il n'était pas carriériste, que Coutard a pu être si audacieux et novateur. Il n'a jamais rien eu à voir avec ceux que Godard appellera « les professionnels de la profession », c'est-à-dire des professionnels irréprochables sachant exactement comment faire les choses, donc rassurants. [...]

Il est impressionnant de constater, sur les photos de tournages, que la présence technique de Raoul Coutard est réduite au minimum sur les plateaux. Il tient la caméra à la main pour éviter toute rigidité et encombrement d'une caméra sur Dolly, libérant ainsi de l'espace pour le film. Ainsi, comme le font les musiciens de jazz, il peut improviser avec les acteurs et le réalisateur...

Eric Gautier^{AFC}

Lire l'intégralité de la présentation à l'adresse
<http://www.afcinema.com/Raoul-Coutard-le-sens-du-don-et-du-risque.html> ■

Lire ou relire Cinémathèque française : l'hommage à Raoul Coutard, par Willy Kurant^{AFC,ASC}
<http://www.afcinema.com/Cinematheque-francaise-l-hommage-a-Raoul-Coutard.html>



Willy Kurant et Raoul Coutard le 31 mars 2007 à la Cinémathèque française
Photo : Marc Salomon

Coutard - Prénom Raoul

Par Marc Salomon consultant AFC

Du 28 mars au 9 avril 2007, la Cinémathèque Française organisait une rétrospective consacrée à Raoul Coutard et la journée du 31 mars lui était entièrement dédiée avec une rencontre-débat animée par Alain Bergala, à laquelle se joignirent Éric Gautier^{AFC} et Julien Hirsch^{AFC}.



Alain Bergala,
Raoul Coutard
et Éric Gautier
Photo Marc Salomon

Les propos qui suivent sont une retranscription sélective et réagencée du verbatim complet de cette journée à laquelle la Cinémathèque m'avait demandé d'assister afin d'en rédiger ensuite un compte rendu. J'ai privilégié ici les réponses et anecdotes de Raoul Coutard tout en respectant le style oral ainsi que le langage fleuri qui émaille ses interventions. (MS)

Présentation

Alain Bergala : Je suis un peu intimidé de passer une journée avec Raoul Coutard et de parler avec lui. Raoul Coutard aujourd'hui, c'est devenu un mythe, c'est quelqu'un d'emblématique de quelque chose qui s'est passé à un certain moment dans l'histoire du cinéma. Ce matin sur France Inter j'ai entendu Eva Bettan qui annonçait cette rétrospective et elle disait : « Raoul Coutard, c'est celui qu'on voit au générique du Mépris. » Evidemment elle a raison, puisque c'est peut-être la première fois dans l'histoire du cinéma où l'on voyait aussi longtemps un chef opérateur, dans un film.



Raoul Coutard : Oui c'est vrai. Mais en même temps il faut se dire, c'est comme pour beaucoup de choses, pour réussir dans le cinéma, c'est aussi une question de hasard. Je m'amuse toujours à raconter que j'étais photographe en Indochine et j'ai rencontré Pierre Schoendoerffer, je l'ai emmené dans un restaurant qui s'appelait Van Su, on a mangé une soupe chinoise ensemble, ensuite il m'a présenté Georges de Beauregard, lequel m'a présenté Jean-Luc Godard. C'est comme ça qu'on devient célèbre !

AB : Je vais situer un peu ce qui s'est passé à la fin des années 1950 et au début des années 1960 et qui fait partie de la chance mais aussi le talent, le génie, en tout cas, dans le cinéma, il faut arriver au bon moment, toujours. (...) Des jeunes gens qui avaient le même âge que Raoul Coutard, et qui travaillaient ensemble comme critiques dans une revue, les Cahiers du Cinéma, sont impatients de tourner des films. [...] Ils veulent tourner tout de suite et amener une nouvelle façon de faire du cinéma. [...] Il va donc falloir tourner vite pour pas cher et dans des décors naturels, dans des intérieurs, des endroits étriqués qui ne sont pas faits pour ça où il n'est plus question d'avoir tout le système luxueux avec énormément de sources de lumière. Là, Raoul Coutard va être immédiatement un des hommes de la situation. [...] Cette liberté ne lui fait pas peur, il va suivre les acteurs avec sa caméra sans les enfermer dans un cadre prévu.

[...] En gros, c'est dans ce cadre-là que Raoul Coutard arrive de bric et de broc, par hasard, sans formation. Ce qui va lui permettre d'être immédiatement réactif et d'inventer avec des couples. Au cinéma on invente jamais seul, Godard mais pas seulement. Raoul, maintenant on ne va parler plus que de vous.

RC : Non, non, on ne peut pas parler que de moi. Je ne suis rien, je ne suis quelque chose qu'avec les metteurs en scène parce que finalement faire un film, c'est un sport d'équipe, on n'est pas tout seul. Je pense que chacun à sa place, une place importante. Le problème, c'est que pour pouvoir faire des films il fallait que cela ne soit pas cher. Jean-Luc Godard a convaincu Georges de Beauregard avec un scénario signé par Truffaut, Chabrol comme conseiller technique, le film était donc cautionné par les deux vedettes du moment. Pour que cela ne soit pas cher, c'est sûr qu'il fallait trouver une autre solution, tourner à la main.

Quand on parle de la Nouvelle Vague, Jean-Luc est le seul qui soit encore un combattant de la Nouvelle Vague, il est le seul qui continue à faire des films avec à chaque fois un challenge à réaliser. Alors que François a essayé de voir comment cela marchait quand on a fait *Tirez sur le pianiste*, si cela fonctionnait aussi bien qu'avec Jean-Luc. Mais cela n'était pas intéressant pour lui et il est revenu très vite à un système très classique. François est un personnage qui remuait beaucoup dans les *Cahiers* car il voulait une place et quand il l'a eu, il a fait du cinéma un peu comme tout le monde faisait du cinéma avec son talent et ses émotions à lui, on peut même dire presque du génie, mais il reste un metteur en scène classique.

C'est pourquoi j'ai préféré ouvrir cette semaine avec *Jules et Jim* parce qu'avec Jean-Luc Godard on parle de la photographie mais en réalité elle fait partie d'un élément où il y a toujours dedans l'expérience de quelque chose. En même temps, comme la langue d'Esopé, cela a été la pire et la meilleure des choses parce qu'à un moment donné tout le monde a pensé que l'on pouvait faire n'importe quoi, n'importe comment avec n'importe qui et on se payait aussi des super bides. Alors cela s'est rapidement arrêté, le système.

L'avantage que j'avais moi sur d'autres gens, comme Henri Decae qui était la vedette de la Nouvelle Vague, c'est que lui avait une réputation à défendre. Peut-être qu'il aurait accepté de tourner *A bout de souffle*, c'est pas un exploit, faut pas exagérer. Simplement, moi, je n'étais rien donc je ne risquais rien. Dans une certaine mesure cela me faisait assez rigoler de voir le système. C'est comme le gars qui dit : « On m'a toujours dit qu'il faut se lever de bonne heure, alors je me suis levé de bonne heure, je me suis couché de bonne heure et puis au milieu je me suis démerdé. » C'est un peu ça, à un moment donné il faut prendre des risques, comme dans le couloir d'*Alphaville*, il faut pousser des portes et rentrer. Alors si on n'aime pas pousser les portes, c'est vrai qu'on va s'emmerder toute sa vie.

La formation

RC : Je suis arrivé à la photo tout à fait par hasard parce qu'en réalité j'avais envie d'être chimiste, alors j'ai fait le concours de l'école de chimie et j'ai été reçu. Je n'ai jamais rêvé de faire du cinéma, en plus je n'aurais jamais dû en faire parce que je travaillais bien à l'école et que tous les gens qui font du cinéma disent toujours qu'ils étaient des cancre ! Donc j'ai réussi ce concours mais comme il y avait un problème de fric, je n'ai pas fait cette école et j'ai commencé à faire de la photo. J'avais vu avec mon père, qui était un amateur averti, comment ça se passait et puis quand on fait des choses, à un moment donné il faut bien se passionner et puis essayer d'introspecter le système. Et c'est vrai que j'étais assez fortiche du point de vue technique sur la prise de vues et le laboratoire. L'adaptation de la technicité a été facile. Heureusement d'ailleurs parce qu'à l'époque, et ça continue toujours, c'était le secret. Quand j'étais au service de l'information et que je demandais des tuyaux aux opérateurs, ils n'avaient jamais le temps. On se retrouve toujours avec ce besoin qu'ont les gens de cacher des choses, ce qui est grotesque parce qu'en fait cacher une technologie, c'est ridicule, on peut forcément la trouver en cherchant dans les bouquins et maintenant sur Internet, c'est encore plus facile. En même temps, c'est se méprendre sur ce qu'est le métier d'opérateur, qui est le regard que l'on porte sur les choses et la façon dont on en rend compte.

AB : *C'était la citadelle, c'était l'idée de rester une caste.*

RC : Le premier chef opérateur que j'ai rencontré, c'était Michel Kelber. Il y avait un truc qui me trotait dans la tête, je suis allé le voir pour lui poser la question, il était avec son chef électricien en train de regarder un rhéostat, je lui ai dit : « Est ce que c'est plus intéressant d'éclairer avec une seule grosse source ou avec plusieurs petites sources ? » Il s'est marré comme une baleine et il ne m'a pas répondu.

Pierre Schoendoerffer

AB : *On va commencer par le premier extrait. Ces extraits ont été choisis avec Raoul Coutard, on a suivi une chronologie des cinéastes mais pas une chronologie des films. L'important, c'est l'ordre dans lequel Coutard a rencontré ces cinéastes. Le premier, c'est Schoendoerffer.*

RC : J'ai rencontré Schoendoerffer quand il est venu en Indochine. C'était le deuxième séjour que je faisais, je m'étais réengagé pour travailler au service de l'information de l'armée comme photographe. A une certaine époque, toutes les opérations étaient reconstituées et de Lattre, qui avait pris le commandement, a voulu que l'on envoie des gens suivre les opérations en même temps. Donc on a augmenté le nombre du personnel, des photographes et des cinéastes sont arrivés. Quand je suis arrivé au service, on avait un Rolleiflex pour trois. Pierre est arrivé, on a sympathisé, on allait au restaurant Van Su. Lui est parti dans le Nord et moi je suis resté dans le Sud, finalement on n'a jamais travaillé ensemble



Sur le tournage d'*A bout de souffle*

Coutard - Prénom Raoul

Par Marc Salomon consultant AFC



Pierre Schoendoerffer, à gauche, et Raoul Coutard, derrière la caméra, sur le tournage de *La 317^e section*

Pour *La 317^e section* [1964], c'est le même principe que pour Jean-Luc. Pour pouvoir le faire, il fallait très peu de personnel, il fallait emmener tout le monde à 10 000 km. Pierre aime bien les choses paroxysmiques donc il fallait que tout le monde puisse loger dans la jungle, c'était pas facile de trouver une équipe complète qui soit capable de tourner les pieds dans la merde. Il fallait être peu nombreux et en même temps cela permettait de pouvoir faire un film pas cher donc finançable par Georges de Beauregard. Comme on était peu nombreux, on ne pouvait pas tourner avec un matériel synchrone, les caméras étaient lourdes, il fallait un gros pied, des batteries, un moteur pour charger les batteries. On a donc choisi le système du reportage, ce qui ne nous troublait pas du tout puisque c'est ce qu'on avait fait quand on était, si je puis dire, pour de vrai, reporter. C'était un système que l'on maîtrisait complètement.

mais on se rencontrait souvent, on est devenu très copains. Moi ça ne m'intéressait pas de faire du cinéma à l'époque, mais on avait fait quand même un pacte, si l'un de nous deux trouvait une combine pour faire du cinéma, il mettait le pied dans la porte pour qu'elle ne se referme pas, pour que l'autre puisse rentrer. Finalement, j'étais en train de faire un reportage pour un Canadien et j'ai reçu un télégramme de Pierre qui me demandait si je voulais bien faire la photo de son premier film. Alors, comme j'avais aucune idée de ce que pouvait être un chef opérateur, j'ai accepté.

Cela fait partie des choses où j'ai quand même eu de la chance. Le premier film que j'ai fait [*La Passe du diable*, 1957], il était en couleurs, ce qui ne se faisait pas beaucoup, et il était en Scope, ce que personne en France ne faisait¹. Mais comme c'était un film complètement en extérieur, cela s'est relativement bien passé et cela m'a permis de me familiariser avec le système. Et puis, encore un coup de pot, le film est sélectionné pour le festival de Berlin et on a un prix.

[...]

Ensuite, c'est là que les choses se précisent, Skouras, qui était le patron de la Fox détentrice du brevet du CinémaScope, a trouvé que c'était un des plus beaux films en CinémaScope et a voulu que la Fox le distribue. Parmi les gens de la pub de la Fox, il y avait un mec qui s'appelait Jean-Luc Godard qui est allé voir de Beauregard et lui a dit : « Vous savez, votre film, c'est de la merde et vous ne ferez pas un rond avec. »

Effectivement, il avait vu juste. Mais en même temps, Georges de Beauregard, ça lui avait beaucoup plu qu'on ose venir lui dire en face la vérité. Ce qui fait quand quelque temps après Jean-Luc est venu lui proposer un scénario, il a accepté.

Jean-Luc Godard et Alphaville

AB : *On va passer à Godard très concrètement en voyant le début d'Alphaville. Raoul Coutard voulait parler précisément de ce début du film qui a été aussi le début du tournage. Cela a été très long, comme toujours Godard a du mal à commencer, ces plans-là ont été tournés sur une semaine, non pas pour des raisons techniques mais pour des raisons de création car Godard n'arrive pas à se lancer dans le régime du film. C'est pareil pour à peu près tous ses films, les trois premiers jours, c'est la catastrophe, il ne tourne pas, il fait tomber la caméra car ainsi il gagne un jour. Sur Alphaville, ça a été le pire des pires, c'est le film qu'il a eu le plus de mal à commencer et à finir.*

RC : En fait je crois que c'était lié à des circonstances extérieures, parce que Jean-Luc est très sensible aux circonstances extérieures et en même temps, comme il est légèrement masochiste et sado-masochiste, il aime bien se créer des circonstances extérieures !

AB : Pour avoir quelque chose contre vous !

RC : C'est ça. En fait, Jean-Luc, à chaque fois, il a besoin de faire une démonstration. Dans *Alphaville*, la démonstration qu'il voulait faire, c'est quelqu'un qui vient de la rue, qui rentre dans un building, qui prend l'ascenseur et qui va dans sa chambre et essayer de le faire en un seul plan. Il fallait que tout ça se passe en quatre minutes puisque c'était un magasin de Caméflex, soit 120 m. Là, il y avait tout ce qu'il fallait pour foutre Jean-Luc dans la colère la plus noire. En réalité il y avait les deux ascenseurs côte à côte, le comédien rentrait dans l'un, la caméra dans l'autre et tout cela devait monter ensemble mais comme c'était deux vieux clous, ils ne parlaient pas ensemble. On a réussi à le faire, avec forcément une mise en place considérable, il y avait un gars au point au début, un dans l'ascenseur et un troisième à la sortie de l'ascenseur qui rattrapait le truc pour faire le

¹ Raoul Coutard oublie ici *Lola Montès*, de Max Ophüls en 1955, photographié par Christian Matras [NDLR]

couloir. Là, on était déjà plus évolué au point de vue image, on avait beaucoup de matériel, j'avais mon matériel d'éclairage personnel et comme on était en N&B cela permettait d'ajuster la lumière avec des dimmers, faire la balance avec la rue, dans le hall et les couloirs. Pour rouler dans les couloirs, on a utilisé un petit chariot fabriqué par les machinos – aujourd'hui on appelle cela une Western Dolly –, un truc triangulaire avec une roue à l'avant qui tourne.

On a aussi utilisé ici, cela faisait partie du challenge de Jean-Luc, une pellicule anglaise, l'Ilford HPS, la même qu'on avait utilisée par petits bouts dans *A bout de souffle* pour les séquences de nuit. Mais là on avait la pellicule en bobine de 300 m, car en dehors des plans à la main au Caméflex, tout le film a été fait avec une Mitchell. Le laboratoire à Paris, GTC, ne voulait pas mettre une machine en route avec un révélateur spécial, le Phénidon, on a donc fait développer à Londres. On s'est retrouvé avec un problème fréquent avec le noir et blanc, des effluves dues à l'électricité statique. C'est une plaie car on ne sait jamais à quel moment cela va arriver. Alors sur *Alphaville*, on était obligé de faire trois prises bonnes sur trois magasins différents pour être sûr d'en avoir une sans effluves.



Tournage d'*Alphaville* - DR

AB : *Sur le rapport à Godard, la conviction que j'ai, c'est que – on a vu avec Schoendoerffer que vous aviez déjà toutes les qualités de cadrage, de vibration des plans – il s'est passé quelque chose de décisif, d'unique, d'extraordinaire, le hasard a fait que vous avez croisé Godard. C'est un couple de travail qui a inventé quelque chose, j'imagine même sans en parler. Y a-t-il eu un accord entre vous, vos qualités et ce que lui cherchait ? L'esthétique vient de là.*

RC : Un des gros problèmes, c'est la communication, c'est le côté de plus difficile. Avec Jean-Luc, j'ai fait 15 films, alors au bout d'un moment j'ai commencé à connaître la machine. Quand on travaille avec un réalisateur la première fois, on a des contacts avec lui mais on ne sait pas finalement comment il fonctionne. C'est très difficile de demander à quelqu'un comment il veut la photographie, il n'y a rien de pire que d'expliquer l'image. Je m'en suis rendu compte quand j'ai tourné *Hoa Binh*, où j'avais comme chef opérateur mon cameraman qui était Georges Liron avec qui j'étais très copain, on se connaissait depuis 30 ans. Quand je lui expliquais ce que je voulais, je me disais : « Il va comprendre tout de suite. » Et puis je le voyais s'installer, je me disais : « Merde, j'ai dû lui parler en tchécoslovaque, c'est pas possible ! » En fait, c'est vrai que c'est très compliqué de parler d'image. Donc, j'explique comment je fais, c'est pas comme ça qu'il faut faire mais c'est ce que je fais moi. Je pars du principe que je suis au service du metteur en scène, j'essaie de faire la photo qui va aller avec l'histoire, j'essaie pas de tirer la couverture à moi. Avec Jean-Luc les rapports sont très particuliers parce que quand il allait faire un film, il me téléphonait, on se donnait rendez-vous dans un restaurant, comme il n'aime pas la nourriture, c'était forcément un restaurant de merde. Il me disait : « On va faire un truc, ça s'appellera... Et on va commencer, au mois de juin... Qu'est-ce que tu prends ?... » Bien, le gars servait... Terminé, on n'entend plus parler Jean-Luc. Il n'y avait pas beaucoup d'explications, c'est des rapports faciles, comme ça on ne peut pas se fâcher. Entre les films je n'ai jamais rencontré Jean-Luc Godard, notre histoire d'amour a été faite devant tout le monde, pendant le tournage. Mais en même temps, on finit par comprendre un certain nombre de manies. Pour beaucoup de choses on n'avait pas besoin de se parler et puis je me doutais très bien qu'à certains moments fallait pas lui demander quelque chose sous peine de marcher sur le râteau et prendre le manche dans la... Je veux dire que les rapports étaient relativement faciles.

AB : *Ils étaient pragmatiques, directs...*

RC : Oui, c'était pragmatique, on parle de choses et d'autres. Jean-Luc, même quand il fait sa tête de cochon, il est plein d'humour, si on arrive à le détendre...

Coutard - Prénom Raoul

Par Marc Salomon consultant AFC

AB : Est-ce qu'aux rushes, au début des tournages, il y avait réajustement, parliez-vous sur les images faites ?

RC : Le problème avec Jean-Luc, c'est que c'est un technicien. Quand il fait l'imbécile et demande :

- « Pourquoi on fait ci, pourquoi on fait ça ? », c'est parce qu'il a envie d'emmerder quelqu'un, il pose des questions idiotes en espérant qu'on va dire quelque chose qui va lui permettre de grimper aux arbres et pouvoir entamer la controverse. Il connaît tout. Il peut dire :

« T'es un petit peu surexposé », il analyse en même temps que moi.

Quand j'ai repris avec lui et qu'on a commencé à tourner *Passion*, de temps en temps ça le prenait, il venait me voir et me disais :

- « Tu as mis quoi comme diaphragme ? »

Je disais :

- « J'ai mis 8.

- Ferme d'un demi ».

Il espérait certainement que je lui braille comme un âne, que je grimpe aux arbres, je disais :

- « Bon d'accord, je ferme d'un demi ».

AB : Il y a une légende sur Alphaville, que Godard a colportée lui-même, il dit : « Je voulais tourner sans lumière, Coutard me disait on ne verra rien, je lui disais on tourne quand même et puis il y avait quand même quelque chose. »

RC : C'est possible que j'ai dit ça. Ça fait partie d'un discours, par exemple quand on fait des films avec un metteur en scène, il y a toujours un moment où il dit :

- « Les scènes de nuit j'en ai marre, toutes ces scènes de nuit que l'on voit un peu bleutées, moi je voudrais que ce soit NOIR.

- Formidable, on va juste prendre le son !

- Ah non, non, faut quand même qu'on voit un petit peu les acteurs.

- Donc on va éclairer un petit peu.

- Ah puis merde, il y a Lino Ventura qui est là, on le paie vachement cher, faut qu'on voit sa gueule quand même. »

Alors finalement on éclaire un petit peu. Et puis comme il joue avec Jeanne Moreau ou je ne sais pas qui, faut qu'on voit aussi la gueule, alors à un moment donné on dit :

- « Ben dis donc, c'est quand même emmerdant parce qu'à force de vouloir éclairer tout le monde, on n'a plus l'impression que c'est la nuit, on dirait que c'est soir.

- Alors qu'est-ce qu'on fait ?

- Bon ben on va l'faire un p'tit peu bleu. »

Voilà !

Jules et Jim (F. Truffaut)

RC : C'est un film très particulier. Un film ça doit être d'abord une histoire d'amour. Au début personne n'avait envie de faire ce film et tout le monde le déconseillait à François en lui disant : « Tu vas te casser la gueule. »



François Truffaut et, à l'ceilleton du Caméflex, Raoul Coutard, sur le tournage de Jules et Jim
Photo Raymond Cauchetier

Alors là, à nouveau, on a fait un autre système, pas pour des raisons de fric parce qu'on avait quand même des gens qui coûtaient cher, Oscar Werner et Jeanne Moreau, qui étaient des vedettes, on a décidé de tourner avec une équipe ultra réduite pour être plus près du sujet, pour qu'il n'y ait pas d'évasion et de l'émotion, François voulait que ce soit comme ça. Donc on tournait avec un Caméflex, toujours pour éviter justement d'avoir du personnel pour crapahuter les gros appareils de l'époque et puis, contrairement à Jean-Luc quand on avait fait *A bout de souffle* où il n'y avait pas de son pour d'autres raisons, là on faisait un son témoin, c'est-à-dire qu'il fallait qu'on enregistre les comédiens pour être sûr pour le doublage.

D'ailleurs, c'est une des choses qui est le moins bien réussie dans *Jules et Jim*, c'est le doublage au début, on sent que ça trébuche un petit peu.

C'était l'idée globale et quand le tournage a commencé tous les membres de l'équipe se sont rendu compte que les choses prenaient une autre tournure et qu'effectivement François tenait bien son histoire, que l'émotion était présente tout le temps. D'un seul coup ce film devenait une véritable histoire d'amour. François fait partie de ces personnages, je ne sais pas comment ils se démerdent ceux-là, qui ne se mettent jamais en colère, ils ont toujours l'air d'être de bon poil. Moi ça m'étonne toujours, j'ai la réputation d'avoir un sale caractère. Ça lui permet d'avoir une équipe où tout le monde est bien soudé, bien enrobé, il n'y a pas de mot plus haut que l'autre, tout le monde fonctionne bien. Les comédiens avaient

admis le principe, ils avaient envie de s'asseoir, ils allaient chercher un cube, ils se démerdaient tout seuls. Jeanne faisait la même chose, j'ai refait d'autres films après avec Jeanne quand on tournait avec Richardson, là elle jouait les vedettes, elle voulait du Dom Pérignon... Là il y avait une espèce de chaleur humaine, de bonheur de vivre dans ce film, on ne pouvait pas faire autrement que faire un bon film. C'est un truc qui transparait sur le tournage.

Quand on regarde bien, on s'aperçoit que c'est encore éclairé avec des moyens qui ne sont pas terribles. Par moment on voit des ombres en mille-feuille, par la façon dont on éclaire, on voit les ombres portées sur le mur et par endroit, comme on n'a pas la possibilité de monter les projecteurs on a des ombres pratiquement de la même hauteur que les personnages. Par exemple, quand il répond au téléphone, on voit que les lampes qui servaient à éclairer la pièce bavent un peu et on voit des ombres multiples, ce qu'on évite en général. Une autre chose intéressante concernant François, le film est en CinémaScope, il a inclus au début du film des documents de la guerre de 14-18, certains ont été anamorphosés et d'autres sont restés normaux, ici il y a une bagarre à propos de ce revolver et il y a des coups de zoom dessus, or à cette époque les zooms venaient de démarrer mais il n'y en avait pas en Scope donc on l'a tourné en format normal et ça a été anamorphosé après, on a donc une génération d'image de plus. Le zoom était un 35-135 mm Angénieux très léger ce qui permettait de faire des plans à la main sans que ce soit trop lourd tout en gardant assez de vivacité pour suivre les mouvements. C'était la façon qu'avait François de pouvoir s'adapter à la technique et d'accepter des plans avec une génération de plus.

Prénom Carmen et Passion (J. L. Godard)



Prénom Carmen - Capture d'écran

RC : On a choisi ce passage de *Prénom Carmen* pour montrer l'évolution de la pellicule, quand on a fait *Une femme est une femme* en CinémaScope avec Jean-Luc, il y a pratiquement un demi-siècle, on avait une pellicule qui faisait 64 ASA et on avait, comme

marge, 4 diaphragmes de différence entre les parties éclairées et les parties à l'ombre. Là, on avait une pelloche qui fait presque 500 ASA et il y a un des plans ici que j'ai choisi où les persiennes sont fermées, il y a 11 diaphragmes de différence. C'est considérable comme avancée technique, ça permet de faire une photo qui est complètement différente.

J'ai une anecdote à propos de ce film. La défection de la comédienne et le remplacement par Maruschka [Detmers] n'avait pas arrangé Jean-Luc, il était de mauvais poil pendant tout le film et, comme tout le monde, c'était toujours la faute des autres, la faute de l'équipe si ça n'allait pas bien, il y avait donc régulièrement des réunions, des explications. Quand on est arrivé à Cabourg, il m'explique vaguement ce qu'il avait l'intention d'y faire et il prévient, le rassemblement pour tout le monde le lendemain à 5h30. On dit :

- « 5h30, on va pas tourner à cette heure-là »

Donc forcément, explications et réunion. Il y avait toute l'équipe, il commence à interpeller le directeur de production en disant :

- « Je vois pas pourquoi vous êtes ici, vous êtes un mec NUL. »

Et puis au régisseur :

- « Et toi aussi tu es NUL, vous êtes nuls tous les deux. »

Le problème était que l'on avait des dépassements de budget, alors il leur explique :

- « Vous comprenez, quand on fait le budget d'un film, ça se fait sur quatre colonnes : le budget du film, les imprévus prévus, les imprévus qu'on aurait dû prévoir et les imprévus imprévus. »

Tout le monde en prend pour son grade, et j'avais un assistant qui venait d'arriver parce qu'on avait utilisé sur ce film-là des nouveaux objectifs qui étaient des Zeiss, des objectifs qui étaient au départ en monture photo et qui avaient été reconditionnés pour les mettre sur les caméras, ils avaient un défaut de gravure sur les distances courtes, l'assistant que j'avais, qui était un Suisse, n'a jamais voulu entendre parler de ces histoires-là, je lui disais que c'était pas net, il me jurait que c'était net. Finalement on l'a changé, un autre gars est arrivé, c'était donc la première fois qu'il était avec Jean-Luc. J'avais complètement oublié de lui dire de ne pas discuter avec Jean-Luc. Alors tout le monde se fait engueuler, ensuite comme on a le droit de réponse, chacun dit ce qu'il a à dire en faisant bien attention de ne pas alimenter la polémique et le nouvel assistant, qui ne s'était pas fait engueuler puisqu'il n'avait rien fait encore, dit :

- « Est-ce que je pose une question ? »

Alors Jean-Luc lui dit :

- « Ben oui, bien sûr. »

- Je voudrais savoir pourquoi vous faites toujours des cadrages de merde. »

Alors Jean-Luc ne s'attendait pas du tout à ce coup-là.

Coutard - Prénom Raoul

Par Marc Salomon consultant AFC

Ça s'est soldé le lendemain matin, il est arrivé au tournage, il avait fait venir tout le monde à 8h30, il a dit :
- « Bon, je pars avec Raoul. »

J'ai chargé le matériel dans la bagnole, et puis on s'arrête à un endroit et il me dit :

- « Tiens, tu sors la caméra et on va se mettre là. »

Alors j'installe la caméra puis je lui dis :

- « Mais dis donc, tu es bien sûr que c'est là que tu veux mettre la caméra ?

- Oui pourquoi ?

- Ben écoute, hier tu m'as expliqué que tu voulais qu'on voit la mer puisque c'est pour ça qu'on est venu là.

- Ah bon, et tu mettrais la caméra où ?

- Par là.

- Bon ben mets la où tu veux. »

Alors je fais le plan, on change de place, il s'installe à un autre endroit et me dit :

- « Mets la caméra là. »

Je lui dis :

- « Ecoute Jean-Luc, tu te fous de ma gueule, on recommence ?

- Mais non ! C'est normal, vous m'avez foutu à la porte hier en me disant que je faisais des cadrages de merde. »

Voilà !

Quand on a tourné *Prénom Carmen*, on avait deux machines de pré-série [Aaton 35], Godard avait décidé que tout le matériel de tournage tiendrait dans un break 305, y compris le personnel. Il y avait trois mecs à la caméra et les deux gars du son et puis derrière il y avait le Nagra, les deux Aaton et des lampes... Adjani arrive, elles étaient cinq, celle qui s'occupait de ses godasses, celle qui s'occupait de ses vêtements, sa maquilleuse, sa coiffeuse, son attachée de presse... Naturellement quand elle est arrivée on était en train de décharger la bagnole, alors elle m'a vu porter des caisses, et comme l'Aaton est toute petite, on avait un pied 16 mm. Elle est partie se maquiller, puis quand elle a été prête, Godard m'a dit :

- « Bon ça y est, elle est prête on va la filmer. »

Alors je me suis amené avec le pied, il n'y avait pas de machino, y'avait pas la place dans la 305, j'installe le machin, on était sur une petite terrasse et elle était plus bas dans le jardin, elle m'a vu faire la bulle et tout le bazar, Jean-Luc m'explique ce qu'il veut qu'on fasse, il va la revoir, il discute avec elle, on fait quelques répétitions, je regarde comment ça se passe, et puis il dit :

- « Bon on va la tourner. »

Je descends avec ma cellule pour prendre la lumière, elle se met à pleurer. Qu'est-ce qui se passe ?

- « J'veux pas que ce soit le machiniste qui me photographie. »

Alors Jean-Luc :

- « Mais non ! C'est pas le machiniste, c'est Raoul Coutard. »

Mais elle n'a jamais voulu le croire, c'est pas possible que ce soit le chef opérateur qui trimballe le pied. Et finalement elle n'a pas fait le film, c'est comme ça qu'on a changé pour Marushka.



Prénom Carmen - Captures d'écran

AB : *Est-ce que parfois, sur les plans de mer qui parsème le film, Godard vous laissait tourner tout seul ?*
RC : Non.

AB : *Il ne vous disait pas : « Va faire des plans... »*
RC : Non.

AB : *D'accord !*

RC : C'est rarissime, sur les tournages il ne laisse jamais d'autres le faire, il est toujours présent. Dans la première période, ça lui arrivait de me dire, généralement une demi heure avant la fin du tournage :
- « Dis donc, j'ai promis d'aller au ciné-club de Joinville, ça m'emmerde d'y aller, vas-y à ma place. »

Alors je lui disais :

- « Je sais pas ce que je vais raconter, si on me demande pourquoi tu as fait telle chose comme ça, je n'en sais foutre rien, moi. »

Alors, il m'avait donné une formule formidable :

- « Si on te pose une question difficile, tu n'as qu'à répondre : c'est une réflexion immédiate sur la réalité comme sur un film de Brecht ou Shakespeare. Et là, tout le monde va fermer sa gueule. »

AB : Prénom Carmen est un film somptueux sur l'image, on voit tout ce qui a bougé entre les années 1960 et aujourd'hui, mais à deux aussi. A un moment donné Godard quitte le cinéma, il va faire des films militants, de la télévision puis il revient et vous re-demande, c'est au moment de Passion.

RC : Oui, mais c'est pas vraiment comme ça que ça s'est passé.

AB : Alors racontez...

RC : Je ne sais pas, je pense qu'à un moment donné... en fait ce que j'en sais de *Passion*, c'est qu'il est allé aux Etats-Unis, il a été subjugué par les studios américains, avec Coppola, lequel lui avait donné des ronds et puis il est tombé sur Storaro qui, non seulement fait de la belle photo, mais en plus, comme il a du bagout, il a raconté plein d'histoires à Jean-Luc, il était complètement séduit par Storaro. Il lui a demandé de venir faire la photo et ils se sont bouffés le nez pour des histoires de lumière parce que Jean-Luc était revenu en Suisse avec son dada : « Je veux pas de lumière » et Storaro n'avait pas envie de s'emmerder comme ça. Il arrêta pas de lui dire : « On pourrait pas mettre un petit machin, un petit truc... On pourrait même prendre un petit camion avec un groupe électrogène et cinq projecteurs. » Finalement, ça s'est terminé tragiquement et Storaro n'a pas fait le film.

À ce moment-là il ne m'a pas appelé, il m'a fait téléphoner par une secrétaire pour savoir si éventuellement je serais d'accord pour faire un film avec lui. Alors j'ai répondu que j'étais d'accord et que je me débrouillerai pour être libre et quinze jours après, on dit que Jean-Luc était d'accord « pour qu'éventuellement vous fassiez le film », on m'a rappelé un mois après pour me dire : « Bon, il souhaiterait vous voir au studio de Billancourt tel jour à telle heure. » Comme je n'étais pas à Paris, j'ai pris ma bagnole, je suis arrivé très tôt parce que c'est toujours la plaie pour trouver une place, je suis allé au bistrot l'attendre et il était là. Je suis allé le voir, je lui dis :

- « Bonjour. »

Il m'a tendu une main comme une serpillère et puis il m'a dit :

- « Ecoute, on a téléphoné à Storaro, à machin, à truc, il m'a énuméré tous les grands chefs opérateurs, aucun n'était libre. »

Il a dû se rabattre sur Coutard !

Quand on a tourné *Passion* avec Godard, lui, voulait montrer des tableaux, l'idée globale était de dire : « On va faire la photographie de ces tableaux mais il faut que ce soit "comme" », qu'on dise : « Tiens on dirait un Goya mais c'est pas Goya ou un Delacroix. » On tournait dans deux studios réunis à Billancourt et il y avait un fond gigantesque qui était une découverte du ciel, les décorateurs avaient peint le ciel de Delacroix. Jean-Luc est arrivé évidemment en brillant comme un âne : « On dirait que c'est Delacroix, je vous ai dit "comme". »

Ils ont repeint ça, c'était leur ciel à eux, alors évidemment re-hurlements !

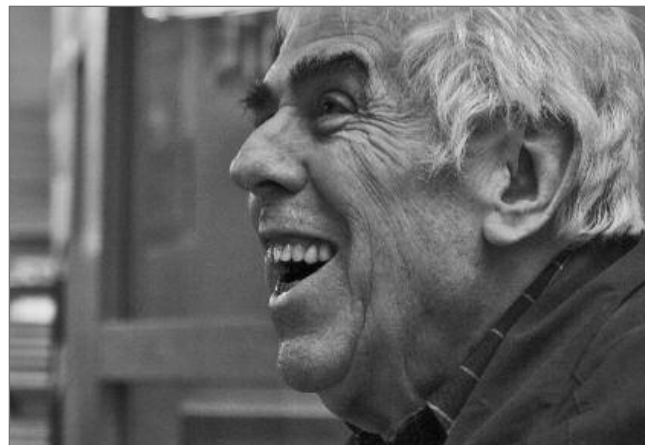
Conclusion

RC : Je dis toujours à propos de Schoendoerffer et de de Beauregard que ce sont les deux personnes grâce ou à cause de qui j'ai fait du cinéma. Alors ça vous donne déjà une idée du regard. Ça m'est difficile de porter un regard sur ce que j'ai fait parce que je fais partie de ces gens qui ne se retournent pas sur leur passé si ce n'est pour en retenir les conneries que j'ai faites, et j'en ai fait de nombreuses, c'est ce que l'on appelle l'expérience. Je suis très content d'avoir fait ce que j'ai fait, si je le regarde maintenant je peux me dire que je le ferais autrement mais c'était bien de l'avoir fait comme ça à cette époque-là.

D'autre part, comme je vous l'ai dit, quand j'étais même je ne rêvais pas de faire du cinéma donc je suis pas très cinéphile ni cinéphage, j'ai pas de regard particulier. Je suis comme tout le monde et comme disait je ne sais plus qui : « J'ai pas d'ennemis et tous mes amis me détestent. » ■



Fritz Lang et JLG sur le tournage du *Mépris* - DR



Raoul Coutard - Photo Marc Salomon

Coutard - Prénom Raoul

témoignages

Raoul Coutard ou la maîtrise, l'exigence, la droiture, l'humilité d'un bon chef

Par Pascale Marin, directrice de la photographie

Raoul Coutard m'a contactée en 2001, peu après ma sortie de l'Ecole Louis-Lumière, afin que je sois sa seconde assistante sur *Sauvage innocence*, de Philippe Garrel, nous nous étions rencontrés lorsque je rédigeais mon mémoire de fin d'études.



Photo de gauche :
Sur le tournage de *Sauvage innocence*
Photo de droite : Raoul Coutard à la caméra, entre
Philippe Garrel, à gauche, et André Clément - DR

► *Sauvage innocence* raconte le tournage d'un film, il y avait donc deux caméras, une Moviecam Compact en caméra principale et une Arri BL4S en caméra de jeu qui tournait vraiment. Une série Zeiss G.O. du 35 au 85 mm ainsi qu'un 100 et un 180 mm, le matériel caméra venait de chez Cinécam. Comme pellicule, de la Kodak noir et blanc 5222, développée et tirée chez LTC.

En retrouvant ces informations vieilles de quinze ans, ça m'a donné un peu le vertige car aujourd'hui, ces caméras ne sortent plus, le loueur et le labo ont disparu et à ma connaissance il n'y a que deux endroits en France qui développent encore le 35 mm noir et blanc.

Avec Coutard, j'ai découvert ce qu'était un bon chef, comme dans chef opérateur, mais pas seulement. Il aurait cité cet aphorisme très militaire : « Le chef, c'est celui qui arrive avant que la connerie soit faite ! ». Et c'est vrai que sa

maîtrise technique lui permettait d'anticiper beaucoup de choses. Mais si malgré tout l'un de ses assistants commettait une erreur, il en assumait toute la responsabilité, c'était un véritable rempart autour de son équipe.

Sur *Sauvage innocence*, Raoul éclairait rapidement et simplement : une source, parfois une autre en réflexion sur le plafond pour adoucir un peu le contraste, rarement plus. Pour lui, il n'y avait pas de secrets de fabrication, il suffisait de lui demander. Parlant d'image, il m'a cité cette phrase : « Simplicité, qualité divine, pierre de touche du beau ». Soucieux de former la débutante que j'étais, il m'a permis d'éclairer quelques séquences du film, en cachette du réalisateur. Après le tournage, il m'a offert sa valise de filtres et sa cellule. *Sauvage innocence* a clos une filmographie impressionnante qui a marqué l'histoire du cinéma.

Raoul était rugueux, humble, bourru, plein d'humour, et il avait l'exigence de quelqu'un qui tient parole. Avant de le rencontrer, j'étais impressionnée par la légende, en ayant la chance de travailler à ses côtés j'ai découvert un homme droit pour qui j'aurai toujours un immense respect.

Depuis sa retraite, il avait gardé la capacité de s'émerveiller sans être dupe. Je lui envoyais les films dont j'avais fait l'image, ceux dont j'étais contente, sa perspicacité et la franchise de ses retours me manqueraient cruellement.

Je sais qu'il manque bien plus douloureusement à sa femme, Monique, à ses enfants et petits-enfants, mes pensées les accompagnent. ■



Un petit clin d'œil de Pascale Marin à la lumière de Raoul Coutard avec quatre photogrammes extraits de *Sauvage innocence* dans lequel elle joue son propre rôle de seconde assistante. (NDLR)

Le chef machiniste Alain Benoist vient de nous quitter

Je rends hommage au personnage riche en humour et à sa sensibilité professionnelle dans les mouvements d'appareil.

Encore un " Bon " de la famille du cinoche qui s'en va.

Jimmy Glasberg AFC

Le Gang des Antillais

de Jean-Claude Barny, photographié par Claude Garnier AFC

Avec Djedje Apali, Eriq Ebouaney, Adama Niane

En salles depuis le 30 novembre 2016



Ce film est tiré d'une histoire vraie. Jimmy est un jeune Antillais, venu en métropole avec la vague migratoire organisée par le BUMIDOM (Bureau des migrations des départements d'outre-mer) dans les années 1970. Il est plein d'illusions. Mais le rêve tourne court et Jimmy vit la galère, la discrimination. Son ami Politik l'invite à rejoindre sa lutte et l'initie aux braquages de bureaux de poste. Avec insolence et colère, ils enchaînent les braquages et deviennent "Le Gang des Antillais" qui défraye la chronique judiciaire.



► Tournage à Toulouse et en Guadeloupe

Un tournage rapide mais heureusement la préparation a été longue et fructueuse grâce à la détermination du premier assistant, Nicolas Aubry, et du directeur de production, Thomas Santucci, décidés à donner toutes ses chances à ce film rare. Nous avons pu travailler en amont dans une grande complicité et créativité avec le chef décorateur Philippe Lacomblez et la costumière Véronique Gély.

Ce qui m'a permis de mettre en œuvre au plus près les contrastes et couleurs que je voulais. Nous avons même pu répéter pendant trois jours avec les comédiens dans les décors. Quel temps gagné pour le tournage !



Ce film tourné majoritairement en intérieur, décors naturels et studio, m'a permis d'apprécier à nouveau la qualité et l'efficacité du travail de mon chef électricien et complice Philippe Wegiel, de mon chef machiniste Julien Monneret, de mon assistant Gaspard Cresp et de la scripte Yannick Charles, une très proche collaboratrice pour ce tournage à haute vitesse avec beaucoup de comédiens.

Je tiens à remercier particulièrement Luc Pourrinet, le directeur de postproduction très présent tout au long du film, qui m'a permis d'avoir à la fois le matériel et le soutien nécessaires à la réalisation de mon projet lumière, et l'étalonneur Christophe Bousquet qui a su très bien servir le film et mon travail et dont j'apprécie beaucoup le savoir-faire et la créativité, et bien sûr le réalisateur Jean-Claude Barny, avec lequel je collabore avec bonheur depuis son premier film, *Neg marron*. ■



Le Gang des Antillais

Production : Les Films d'ici

Producteur : Sébastien Onomo

1^{er} assistant opérateur : Gaspard Cresp

Chef électricien : Philippe Wegiel

Chef machiniste : Julien Monneret

Matériel caméra : Panavision Alga (Arri Alexa XR Raw 16:9, série Cooke S4 PL)

Matériel machinerie : Panagrip

Matériel lumière : Panalux

Consommables : Panavision Boutique

Photos Frank Alix

billet d'humeur

Bruxelles, 28 octobre, 8h30 du mat'...

Par Gilles Porte AFC

Ce matin je me suis réveillé à 8h du mat' parce que j'ai entendu les bruits d'un marteau piqueur qu'il y avait au RDC de mon appart' hôtel... J'ai alors ressenti les présences d'Alain Delon, de Jean Gabin, de Jacques Audiard et d'Henri Verneuil au-dessus de mon berceau : j'avais l'impression d'être à la place du coffre de *Mélodie en sous-sol* !

► Il faut dire que j'habite le 1^{er} étage, pour être très précis, à environ 2 m et 25 cm des premiers coups de masse et du marteau piqueur ! Je suis donc descendu voir les ouvriers pour leur faire part de mon sentiment avec les nuances que vous pouvez imaginer... C'est ainsi que j'ai remarqué que la Belgique partageait avec mon pays, le fait de demander à des gens du Moyen-Orient de s'occuper de ce genre de travaux avant de leur faire comprendre de rester, comme aujourd'hui mon pays l'exige, plus à l'Est ou au Sud... En dehors du bruit (rédhibitoire !) que ces travaux provoquent et qu'il m'aurait suffi de connaître pour demander à la production de me trouver un autre endroit où dormir, il y aussi énormément de poussière (à cause des débris de murs dans lesquels nous sommes obligés de passer) sur le sol... Du rez-de-chaussée au premier... Ce qui a pour conséquences directe d'avoir le sol de mon appart (moquette gris sombre) parsemé d'empreint dignes des premiers pas sur la lune !!! S'il est évident que Charlie Chaplin, Jacques Tati ou Pierre Étaix auraient utilisé d'une manière très cinématographique ces empreintes (en faisant marcher par exemple au ralenti leurs personnages à la manière des premiers pas d'Armstrong), c'est plus embêtant pour nous : Syrine (qui s'est fait engueuler avant que je ne découvre les raisons de ces traces), Max et moi ressemblons objectivement plus ce matin à des extras terrestres que des ingénieurs de la NASA avec nos traces qui n'ont rien de poétiques.

Si je n'ai pas entendu la présence de ces travaux jusqu'à maintenant, c'est parce que je partais tous les jours à 6h et demi du mat' et que Max et Syrine (dont je vais devoir revoir un peu un principe d'éducation pour lui demander, non pas de se plaindre, mais d'exprimer plus régulièrement son ressenti dans un monde où je l'encourage à l'ouvrir quand elle pense que c'est légitime !) ne m'avaient rien dit. Je rappelle que ce soir je me coucherai très tard en raison de notre seule nuit du tournage et que j'apprécierai que les travaux ne commencent pas - comme il est prévu - samedi (demain) matin à 8h...

Faut-il une dérogation spéciale pour cela ? Je rappelle aussi au passage que la comédienne principale du film (Anna Maria V) - qui sera dans chaque plan cette nuit - loge à la même adresse que moi...

Si vous pouvez toujours me répondre qu'elle aura besoin d'être cernée (parce que malade) pour le besoin de la séquence 23A que nous tournons tout à l'heure, je vous répondrai, en tant que directeur de la photographie, qu'il est plus facile pour une maquilleuse de créer des cernes plutôt que de devoir jongler avec, comme il est plus simple pour un ingénieur du son de mettre un bruit d'avion (ou de marteau piqueur !) au montage que de l'enregistrer en direct.

Considérons alors également que je préfère choisir quand mes nuits seront blanches plutôt que de m'en voir interrompre une avant d'éclairer la prochaine, aidé, certes par les valets du sa majesté***...

A tout à l'heure, ■

Gilles Porte

*** Ils auront tous des torches



La barque - Dessin de préparation Olivier Legrain



Photo de repérage - Photo Gilles Porte (iPhone 6)



Photogramme extrait de L'Échange des princesses

NB 1

Ci-dessous l'extrait de scénario qu'on va tourner cette nuit.

SQ. 23 A- EXT NUIT FRANCE L'ILE AUX FAISANS
Le carrosse s'arrête dans un chemin au crépuscule. On entend des bruits de feu d'artifice. Louise Elisabeth descend suivie de Ventadour attendue par une petite escorte. Louise Elisabeth épuisée découvre depuis la hauteur le lieu des festivités, le bras de rivière avec des barques d'apparat dessus. Puis elles descendent un long escalier qui les mènent à un bras de rivière où les attendent des barques de parade alors que des feux d'artifice illuminent son horizon.

(*L'Échange des princesses* (adaptation du livre éponyme de Chantal Thomas sur les mariages forcés du roi de France et de l'héritier du trône d'Espagne).

NB 2

Rendez-vous avec les prochains photogrammes du films, qui je l'espère (car ce serait déplacé vu le sujet de notre histoire), ne porteront aucun stigmate de ma pensée matinale...

L'Échange des princesses

Réalisateur : Marc Dugain

Production :

High Sea Production, CG Cinéma, Scope Pictures

Lieu de tournage : Belgique

Mot clé : Tax shelter.

A jamais

de Benoît Jacquot, photographié par Julien Hirsch AFC

Avec Mathieu Amalric, Julia Roy, Jeanne Balibar

Sortie le 7 décembre 2016



A jamais a été tourné en vingt-quatre jours au Portugal, entre novembre et décembre 2015. C'est une adaptation de *The Body Artist*, de Dan DeLillo. Ce film très étrange, qui tente de donner corps de manière très concrète à l'état mental d'une jeune femme en deuil, pourrait être placé dans la catégorie des "films de fantômes" ou "films de revenants".



Photos de plateau de Zé Maria Branco

► Sans trucage, c'est par des idées de pure mise en scène que Benoît Jacquot résout les problèmes d'apparition, de fantôme et de double, pour rendre visible l'univers hallucinatoire de Laura, incarnée par la très envoûtante Julia Roy. Quel plaisir de jouer avec le hors-champs, les directions de regards, les champs-contre champs tronqués, les changements de rythmes, les ellipses spatiales, tous ces éléments de l'écriture cinématographique qui retrouvaient leur nécessité et leur puissance narrative.

Comme nous avons tourné à la fin de l'automne, nous avons pu utiliser toutes les tombées de jour, soit pour avoir du détail dans le ciel dans les séquences intérieur nuit, soit pour profiter de l'ambiance magnifique et un peu angossante des crépuscules de l'Algarve.

Mon équipe portugaise (électrique et machinerie) a été virtuose dans les passages rapides et quotidiens des séquences jour aux séquences soir et nuit. Cela nous a permis de faire des ambiances variées qui ont été précieuses pour le film. Je garde de ce tournage une impression de grande concentration et de grand bonheur. ■

A jamais

Assistant opérateur : Raphaël André

Chef électricien : Zé Manuel Rodrigues

Chef machiniste : Armando Chouriço

Matériel caméra : Panavision Alga

(caméra Arri Alexa Mini en ProRes

3,2K, optiques série Cooke S4)

Matériel électrique et machinerie :

Smiling, Portugal

Laboratoire : Film Factory

Etalonneur : Caïque De Souza

Cigarettes et chocolat chaud

de Sophie Reine, photographié par Renaud Chassaing AFC

Avec Gustave Kervern, Camille Cottin, Héloïse Dugas

Sortie le 14 décembre 2016

J'ai été d'emblée séduit par la personnalité et l'énergie de Sophie Reine et par le scénario de *Cigarettes et chocolat chaud* qui questionne le modèle éducatif établi sous la forme d'une comédie sociale.

► Travailler avec Sophie, c'est accepter de retrouver une part d'enfance : on croise, dans son univers, des licornes, des lucioles, une chèvre et surtout la famille Patar, qui se situe loin des codes habituels.

Nous avons envie de retrouver ce ton décalé dans la manière de filmer, fait de débrouilles et d'idées visuelles, tout en gardant une exigence dans la direction artistique. Par exemple, plusieurs plans filmés par Sophie chez elle en Canon 5D sont intégrés dans des séquences tournées en Alexa créant ce sentiment de bidouille organisée. Grâce à sa grande expérience de montage, Sophie a su manipuler toutes ces sources d'images pour rendre l'ensemble cohérent.

Un pré découpage précis réalisé sur trois semaines avec la scripte Donatienne de Gorostazu nous a permis de garder le rythme sur nos sept semaines de tournage.

Le décor de la maison Patar devait être une sorte de bulle étanche au monde extérieur. Les couleurs y sont plus présentes que sur les lieux extérieurs : les fenêtres de la chambre du père sont peintes en jaune, l'aquarium des lucioles inonde d'un cyan la chambre des filles. À la "manière Patar", j'ai bricolé des projecteurs à partir d'ampoules LED programmées sur mon iPad et intégrées dans des boules diffusantes de jardin. Des rubans de LEDs colorés étaient placés dans le décor selon les besoins.

Enfin à l'étalonnage, avec Aline Conan, nous avons désaturé les couleurs vives présentes dans de nombreux décors intérieurs pour réduire l'écart avec les décors urbains plus neutres.

Finalment très peu de projecteurs cinéma ont été utilisés sur ce film. Seuls deux HMI Arri M40 étaient disposés à l'extérieur afin de garder une direction de lumière et une douceur dans les intérieurs jour.

J'ai opté pour une série Zeiss GO utilisée à pleine ouverture sur l'ensemble des séquences.

Merci à toute l'équipe du film pour cette belle ambiance. ■

Cigarettes et chocolat chaud

Production : Mandarin

Productrice : Isabelle Grellat

Matériel caméra machinerie : TSF

Caméra (Arri Alexa mini ProRes, série Zeiss GO, zoom Angénieux 25-250 mm)

Matériel machinerie : TSF Grip

Matériel lumière : TSF Lumière

Chef électricien : Greg Fromentin

Chefs machinistes : Thierry Canu, Michel Strasser

Assistant caméra, cadreur 2^e caméra :

Guillaume Dreujou

SFX : Mikaël Tanguy

Laboratoire : Le Labo

Coloriste : Aline Conan



Photogrammes

La Prunelle de mes yeux

d'Axelle Ropert, photographié par Sébastien Buchmann AFC

Avec Mélanie Bernier, Bastien Bouillon, Antonin Fresson

Sortie le 21 décembre 2016

La Prunelle de mes yeux, troisième long métrage d'Axelle Ropert, première collaboration. Mélanie Bernier est une jeune aveugle. Bastien Bouillon est son voisin du dessous. Lorsque l'ascenseur les réunit pour la première fois, le ton monte très vite. C'est une comédie romantique, c'est-à-dire une grande histoire d'amour et une comédie. Les acteurs sont beaux, la situation tragique.



Bastien Bouillon et Sébastien Buchmann



Chloé Astor et Mélanie Bernier



Axelle Ropert dirige Mélanie Bernier - Photos Claire Nicol

► Axelle savait exactement ce qu'elle voulait. En termes de... tout ou presque. En préparation, elle a dirigé chacun des chefs de poste comme on dirige un acteur. Très rapidement, on s'est mis d'accord sur un film que nous aimons tous deux beaucoup. Axelle m'en avait montré plusieurs autres pour m'aiguiller mais c'est celui-là qui nous apparut faire la synthèse de toutes nos ambitions pour le film (en terme d'image je parle). C'est le film de Whit Stillman, *Les Derniers jours du disco* (1998) merveilleusement éclairé par John Thomas. Kate Beckinsale et Chloé Sevigny sont sublimes.

Axelle insistait beaucoup sur les acteurs, il faut qu'ils soient beaux, les gros plans, les visages. La lumière est à leur service. Axelle et moi aurions voulu tourner en 35 mm. Cela n'a pas été possible pour la production et notre petit budget. En numérique, ce n'est pas si simple à cause de ces teintes chair si pauvres, en ProRes encore moins. J'ai donc éclairé très doux comme c'est de rigueur en numérique, en me permettant parfois de petites incartades en combinant une grande plage avec des Fresnel en direct. Elle m'avait demandé en préparation quelques gags de lumière possible puisqu'il s'agit d'une aveugle. J'ai tâché de placer des minuteries ou des allumages intempestifs commandés par détection de mouvement mais ça n'a pas trouvé sa place dans les scènes à tourner. La lumière devait aussi montrer que seule, notre héroïne n'allumait pas la lumière le soir chez elle. Visages lumineux, fonds obscurs.

Axelle voulait tourner ce film en format large pour sentir l'inconnu qui l'entoure, en la filmant seule, centrée dans l'image avec du vide de part et d'autre. On tourna donc avec de toutes nouvelles optiques anamorphiques, les Scorpio, qui ont la caractéristique d'être tout petits. Etant de facture moderne, avec une anamorphose répartie tout au long du chemin optique, ils

n'ont pas les caractéristiques visibles des vieilles optiques anamorphiques : pas de "bokeh" ovale ni de "flare" transversal bleu. Ils n'en sont pas moins anamorphiques et la comparaison avec le sphérique sautaient aux yeux avec d'un côté des personnages qui semblaient presque sortir de l'image et d'autres tout plats. Et puis, j'aimais bien l'idée que mes pixels bien rangés seraient étirés deux fois, c'était une façon comme une autre de les maltraiter. Un "Classic Soft" dans le pare-soleil en permanence.

Axelle voulait beaucoup de mouvements amples, de plans séquences à base de zooms, de panoramiques ou de travellings. On a choisi l'Alexa Studio et son "shutter" mécanique qui fluidifie légèrement les mouvements pour retrouver un peu de la douceur du 35. Son découpage était très précis et sans fioriture. Axelle était sûre de ses choix et, une fois sur le plateau, nous laissait toute latitude pour interpréter chacun dans notre emploi ce qu'elle nous avait demandé en préparation. On faisait entre cinq et dix plans par jour ce qui laisse le temps de la réflexion et de la direction d'acteur. Trente-cinq jours de tournage. ■

La Prunelle de mes yeux

1^{er} assistant caméra : Johan Le Ruz

Stagiaire caméra : Sabri Benakouche

Machinerie : Ahmed Zaoui

Électricité : Philippe Leroy

Groupe : Jean-Pascal Czap

Matériel, caméra, électricité et machinerie : TSF Caméra

(Arri Alexa Studio en 4/3 ProRes 2K, optiques Scorpios et

zoom Angénieux 25-250, sans anamorphoseur),

TSF Lumière, TSF Grip

Laboratoire : M141

Étalonneuse : Raphaëlle Dufosset (qui étalonna également les rushes et c'est bien précieux)

Souvenir

de Bavo Defurne, photographié par **Philippe Guilbert** AFC et **Virginie Saint-Martin**

Avec **Isabelle Huppert**, **Kévin Azaïs**, **Johan Leysen**

Sortie le 21 décembre 2016

Le film *Souvenir* est dédié à Olivier Godaert, formidable chef électro.



Isabelle Huppert, Kévin Azaïs - Photos Fabrizio Maltese

► Ce fut malheureusement le dernier tournage pour Olivier. Sa santé ne lui a pas permis de terminer le film.

En milieu de tournage, il a souhaité prendre quelques jours de repos et revenir terminer le film...

Olivier est décédé le 11 décembre 2015.

Je lui doit beaucoup dans les choix de lumières qui ont été faits sur ce film par rapport à la photogénie de Liliane (Isabelle Huppert).

Bavo souhaitait que l'image ne soit pas datée, qu'elle ne s'ancre pas dans une époque précise mais dans son monde à elle. Il nous parlait de " Souvenirland ".

J'espère que nous avons trouvé le ton juste.

Merci encore Olivier et Virginie. ■

Souvenir

Chef opératrice (une semaine) et cadreuse 2^e caméra :

Virginie Saint-Martin SBC

1^{er} assistant caméra : Carlo Thyl

Chefs électriciens : Olivier Godard, Gilbert Degrand

Chef machiniste : Pascal Charlier

DIT : Mathieu Cauville

Matériel image : Eye Lite (caméra : Arri Alexa ProRes, série Cooke S4)

Étalonnage : Frank Ravel

Lire ou relire

<http://www.afcinema.com/Olivier-Godaert-chef-electricien-va-nous-manquer.html>

le CNC

Plan Export du CNC : une forte ambition internationale

Paris, le 24 novembre 2016

Un plan export de grande ampleur vient d'être adopté par le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC). Doté de 12 M€, il multipliera par quatre les soutiens à la diffusion internationale des œuvres françaises.

► « Il s'agit », précise Frédérique Bredin, Présidente du CNC, « d'un tournant stratégique pour mieux accompagner le développement international du secteur, et soutenir la conquête de nouveaux marchés pour le cinéma français et l'audiovisuel. L'exportation des œuvres, autrefois accessoire, est désormais une priorité. C'est un impératif à la fois économique et culturel ».

Partout dans le monde émergent des acteurs très puissants, dans les circuits de salles de cinéma comme sur les plateformes de vidéos en ligne.

« La France doit être présente sur tous ces nouveaux marchés », ajoute Frédérique Bredin, « pour maintenir la création française au cœur de la création mondiale ».

« C'est pourquoi nous devons encourager des projets à forte ambition artistique et internationale. La production française, première d'Europe, doit "penser monde" pour conquérir des marchés dans les pays qui connaissent une expansion considérable comme l'Asie, l'Amérique latine, ou l'Afrique », estime Frédérique Bredin.

Le plan export comporte un volet cinématographique et un volet audiovisuel. Il accompagnera toutes les actions d'UniFrance et de TVFI pour la promotion et la circulation des œuvres françaises dans le monde.

I - Pour le cinéma

- Soutien automatique pour les exportateurs

Pour la première fois, le métier d'exportateur est reconnu à part entière pour sa contribution essentielle à l'économie du cinéma, à la fois dans le financement des œuvres, la prospection de nouveaux marchés et la distribution des films à l'international.

Un nouveau fonds de soutien automatique, de plus de 8,5 M€, sera créé au bénéfice des exportateurs, en remplacement des aides sélectives existantes (1,7 M€). Il fonctionnera sous la forme d'une "prime au succès" pouvant atteindre 250 000 € par film.

Le soutien sera calculé sur la base du nombre d'entrées réalisées en salle dans 55 territoires disposant de données fiables sur le box-office. Ces territoires représentent en moyenne plus de 90 % des entrées internationales pour les films français.

Le barème, dégressif, comportera quatre paliers jusqu'à 700 000 entrées.

Des majorations sont prévues pour :

- les films d'expression originale française
- les 1^{ers} -2^{es} films, plus difficiles à exporter.

C'est donc l'ensemble du cinéma français, dans toute sa diversité, qui pourra bénéficier du plan Export.

Les exportateurs pourront réinvestir le soutien de deux manières :

- soit pour des minima garantis (MG), ce qui permettra d'améliorer le pré-financement des films à forte ambition artistique et internationale.
- soit pour des dépenses de prospection et de promotion des œuvres (doublage, sous-titrage, voix off, reformage 3D ou IMAX, dépenses marketing et publicité).

- Soutien automatique pour les producteurs

La réforme révisé également les règles du soutien automatique pour les producteurs, qui bénéficieront désormais d'une "prime au succès international" pour leur film, équivalente à 66 % du soutien accordé à l'exportateur.

Cette somme inscrite sur leur compte de soutien automatique pourra être réinvestie dans la production de leurs prochains films. A travers ce dispositif, les producteurs seront incités à prendre en compte le potentiel international d'un film dès le stade de l'écriture, du développement et de la production.

A travers ces différentes mesures, « nous nous sommes fixés trois objectifs simples pour le long terme », indique la Présidente du CNC, « augmenter le nombre de films exportés, augmenter le nombre de pays où ils seront diffusés et augmenter le nombre de spectateurs pour chacune de ces œuvres. »

II - Pour l'audiovisuel

Depuis trois ans, toutes les réformes sectorielles menées par le CNC (aides aux documentaires, aides à l'animation) comportent déjà des incitations à l'exportation, qui prennent la forme de bonifications pour les œuvres ayant été pré-vendues à l'étranger avant d'être mises en production.

Dans le cadre du nouveau plan export, à compter de 2017, les aides au doublage/sous-titrage/voix off, ainsi que les soutiens aux dépenses de promotion engagées par les exportateurs, seront doublées : elles passent de 1,7 M€ à 3,4 M€ par an. Le plafond par société est également relevé à 180 000 € par an.

Par ailleurs, le FARAP (dispositif d'avance remboursable gérée par l'IFCIC), jusqu'ici réservé au cinéma, va s'ouvrir aux œuvres audiovisuelles.

« Ces mesures permettront à l'ensemble du secteur audiovisuel, et pour tous les genres, de franchir une nouvelle étape dans la conquête des marchés internationaux. », conclut Frédérique Bredin. ■

(Source CNC)

Paterson

de Jim Jarmusch, photographié par Fred Elmes ^{ASC}

Avec Adam Driver, Golshifteh Farahani, Kara Hayward

Sortie le 21 décembre 2016

Et au milieu coule une rivière

A l'instar d'une chanson de Bruce Springsteen, le nouveau film de Jim Jarmusch plante son décor dans une bourgade du New Jersey où le postindustriel (les anciennes usines) côtoie le bucolique (la cascade et la rivière) et la poésie. Le héros est un chauffeur de bus dont la passion pour la prose est rythmée par son réveil, les pâtisseries préparées par sa splendide compagne persane et la promenade de leur bouledogue avant d'aller s'en jeter un le soir au bar du coin. *Un jour sans fin* filmé comme un haïku ? Fred Elmes ^{ASC}, vieux comparse de Lynch et Jarmusch, fait la lumière sur la mise en image de ce poème visuel. (FR)

ATTENTION SPOILERS SI VOUS N'AVEZ PAS VU LE FILM

► Comment avez-vous abordé ce film ?

Fred Elmes : Comme la semaine d'un homme simple (Adam Driver, Paterson dans le film) qui est conducteur de bus. A travers cette situation très banale, on découvre comment ce personnage développe un sens pour la poésie, à partir de l'observation de la vie autour de lui. C'est une sorte de trajet, avec peut-être quelques similitudes avec *Broken Flowers*, qui se passait aussi dans une Amérique assez rurale, et un personnage principal qui entreprend un voyage, cette fois-ci plus intellectuel que physique.

Comment avez-vous préparé ce tournage ?

FE : La grande majorité du film a été tournée réellement dans la ville de Paterson, sur une trentaine de jours. C'est une petite ville qui a un grand passé industriel et littéraire (comme évoqué dans le film via les vers du poète William Carlos Williams). Cette poésie de la classe ouvrière est au cœur du projet de Jim. Et il y a des endroits, comme l'ancienne usine qu'il traverse chaque jour pour aller au dépôt des bus, ou cette cascade emblématique de la ville, qui nous ont inspirés et aidés à rassembler des idées pour l'image.

L'enjeu principal étant pour moi de trouver une manière de placer visuellement le film à travers des petites choses ténues, des accidents anodins dans la lumière par exemple, ou simplement face à tel ou tel décor. Rendre l'ordinaire plus abstrait en un mot ! Pour cela, la couleur des rues, des arrière-plans, de l'intérieur du bus, de son design bien sûr, ont été autant d'éléments à prendre en compte et à mettre au point dans cette phase.

Il y a très peu de plans différents dans le film. On retrouve de manière répétitive, à travers les différents segments, exactement les mêmes cadres...

FE : Comme la vie du personnage principal est très répétitive, Jim a insisté pour qu'on refasse exactement les mêmes cadrages dans les mêmes décors au fur et à mesure que la semaine passait. J'ai tout de même réussi à le convaincre de donner de toutes petites variations assez subtiles en lumière et en cadre.

Ainsi le top shot au-dessus du lit, qui ouvre chaque chapitre, change peu à peu en lumière pour atteindre, lors de l'épilogue, quelque chose de plus doux, avec un côté un peu moins oppressant que ce réveil quotidien auquel on a été habitué tout au long du film. La largeur des cadres est aussi un peu différente, et puis surtout vous remarquerez qu'on passe soudain à hauteur d'épaule d'Adam dans cet épilogue, alors que toutes les autres séquences de réveil n'avaient été traitées que par l'unique plan en plongée sur le lit.



Adam Driver, Golshifteh Farahani - DR

Les plans extérieurs de la maison varient aussi légèrement, d'un lever de soleil assez franc à quelque chose de plus diffus selon les jours. Et puis dans la dernière partie du film, on retrouve certains décors récurrents (comme l'extérieur du bar) de jour, soudain, avec une image désaturée, presque grise, qui rompt complètement avec l'univers auquel on a été habitué...

Ah oui, l'ambiance nocturne des rues qui mènent au bar fait très Jim Jarmusch !

FE : Oui, cette ambiance nuit dans les tons bleutés, avec des enseignes néons complètement explosées, peuvent un peu nous ramener 25 ans en arrière, à l'époque de *Night On Earth* ! Sinon le bar, c'est vraiment l'archétype du bar de quartier, tel qu'on le connaît aux États-Unis. Un endroit à la fois chaleureux, toujours confortable, où on aime retrouver ses



Adam Driver - Photos Mary Cybulski

amis. Paterson s'installe toujours sur le même tabouret, les autres clients se retrouvant eux aussi à peu près toujours à la même place dans le cadre. Pour ce lieu, j'ai opté pour une lumière très douce et contrastée à la fois, en jouant aussi avec la diffusion sur les optiques pour donner juste ce qu'il faut et casser le côté trop défini du numérique.

Quelle diffusion avez-vous utilisée ?

FE : J'ai utilisé des tissus translucides très fins à l'avant des objectifs Cooke S4. J'ai trouvé que c'était la bonne combinaison pour ce film, en cassant un petit peu la définition de ces optiques déjà un peu "vintage", et sans ramener trop de halos ou de diffusion dans les hautes lumières. La plupart des scènes bénéficient d'une lecture assez précise de la profondeur dans l'image, mais parfois j'ai choisi d'ouvrir un peu le diaph pour isoler les personnages du fond. Comme lors de la rencontre entre Paterson et la petite fille qui écrit des poèmes en attendant sa mère. On sent soudain que les deux personnages se rapprochent et s'isolent un peu dans leur univers commun.

C'est pour vous et Jim Jarmusch le passage au cinéma numérique...

FE : *Broken Flowers* était encore tourné en argentique, et entre-temps, Jim avait fait *Only Lovers Left Alive*, en numérique, mais avec un style très différent, des images de nuit et plus stylisées. Personnellement, je n'ai pas constaté d'évolution ou de bouleversement dans sa méthode de travail. Il fait toujours à peu près le même nombre de prises, toujours en stoppant la caméra si ça ne va pas, et sans laisser tourner en permanence comme certains aiment à le faire depuis.

J'ai pu le constater notamment sur toutes ces séquences de bus où on essayait, la plupart du temps, de trouver le meilleur endroit pour les faire, tout en jouant sur telle fausse teinte, tel accident ou tel reflet en fonction de ce qui pouvait se présenter. Notre seule inquiétude a peut-être été sur le rendu des carnations que je trouve malgré tout moins cinématographiques en numérique. Mais une fois le film achevé, je dois reconnaître que ça me va bien.

Quel a été le principal challenge pour vous sur Paterson ?

FE : Les séquences de bus, certainement. On tournait un peu dans un style à la fois documentaire – pour tout ce qui concerne l'interaction avec l'extérieur, les endroits traversés... Et à la fois fictionnel, avec une caméra très fixe et une nécessité de raccord qui m'a donné pas mal de fil à retordre.



Pour cela j'ai fait installer toute une série de LEDs en bandes à l'intérieur du véhicule, tout en testant différentes teintes et opacité de films transparents à placer sur les vitres.

Cet équilibre m'a permis aussi de tirer parti de reflets qui jouent parfois un rôle dans les scènes. C'est aussi pour ces reflets que la majeure partie des extérieurs jour dans les rues avec le bus sont tournées par temps très beau, avec des écarts de contraste très forts, d'où la difficulté d'équilibrer parfois certains plans. La séquence de la panne du bus est un bon exemple de ce point de vue.

Avec quelle caméra avez-vous travaillé ?

FE : Les séquences de bus ont été tournées souvent à deux caméras, en utilisant comme deuxième corps une Alexa Mini qui est l'un des outils clés pour ce film. Sa taille extrêmement réduite nous a permis des installations qui auraient été impossibles en temps normal, que ce soit avec une caméra 35 ou même une caméra numérique "standard" de la taille de l'Alexa. En fixant assez solidement la caméra au véhicule, on atténue grandement les secousses et on garde aussi un certain naturel dans la narration. Ce film en tout cas est très fixe dans ses cadres, en dehors du bus qui se déplace, bien entendu (sur remorque, ou réellement conduit par Adam Driver qui a pris des cours spécialement pour l'occasion), et je n'ai jamais pris la caméra à l'épaule, par exemple.

En sortant de la projection du film, je me suis demandé si cette vie n'était pas finalement rêvée par Paterson. Qu'au fond, il vivait peut-être seul, tout ce qui se passait autour de lui n'étant que le fruit de son imagination, de sa rêverie ?

FE : Je laisse ça à votre jugement. On ne l'a jamais évoqué avec Jim exactement en ces termes. Cependant j'avoue que beaucoup d'éléments peuvent diriger le spectateur dans cette voie. La perfection du personnage de Laura (Golshifteh Farahani), sa douceur, ses cupcakes et ses tenues noir et blanc... tout, par moments, peut faire effectivement penser à un fantôme. À vrai dire il n'y a que le petit drame du carnet réduit en miettes par Marvin qui rompt un peu le doux flot de la vie. Mais qui s'avère être à la fin un accident plutôt positif... Je pense que le film doit un peu s'envisager comme un de ces poèmes japonais mystérieux, d'où la rencontre finale d'Adam avec ce touriste d'Osaka face à la cascade.... ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

Diamond Island

de Davy Chou, photographié par Thomas Favel
Avec Sobon Noun, Cheanik Nov, Madeza Chhem
Sortie le 28 décembre 2016



Thomas Favel, sur le plateau de Diamond Island © Pinky

Cambodia 2099, un court métrage improvisé, a été le galop d'essai de *Diamond Island*, long métrage projeté à la Semaine de la critique. (BB)

Diamond Island est une île sur les rives de Phnom Penh transformée par des promoteurs immobiliers pour en faire le symbole du Cambodge du futur, un paradis ultra-moderne pour les riches.

► La genèse du film

J'étais en vacances en Thaïlande, Davy poursuivait l'écriture d'un long métrage. Pas *Diamond Island*, un autre film... Il était au Cambodge. Un jour, je lui propose de venir prendre des photos pour préparer son dossier. Et au lieu de prendre des photos, nous avons tourné un film, *Cambodia 2099*, un court métrage que je me plais à appeler notre film de vacances... *Cambodia 2099* contient tous les germes de *Diamond Island*. C'était un peu notre film d'essai, la recherche d'une écriture et d'une esthétique.

L'île est le personnage principal du cinéma de Davy Chou

Elle est présente dans chacun des films de Davy et était encore une île de pêcheurs, en 2009, dans son premier film. C'est un lieu symbolique de transformation de la ville et du pays, mais aussi un lieu caché, où les jeunes peuvent se rencontrer. Après le tournage de *Cambodia 2099*, Davy me parlait du film de Larry Clark, *Wassup Rockers*, avec l'idée des jeunes riches et des jeunes pauvres qui s'affrontent. L'idée est restée sous-jacente car le groupe d'amis se délite rapidement dans l'histoire de *Diamond Island*.

Beaucoup de références et d'inspirations

● Les jeux vidéo (Grand Theft Auto)

Nous avons déjà cette référence en tête pour *Cambodia 2099*. C'est une référence fantasmagique, on est dans la tête des personnages, qui voient le monde comme un jeu vidéo. L'affiche est à ce titre bien choisie : la fête foraine, c'est aussi le monde du jeu. C'est une référence de la jeunesse cambodgienne qui nous guide vers une référence plastique. C'est leur imaginaire, ils se voient comme dans un jeu vidéo, ils vivent avec leurs iPhone/iPad. Toute l'image du film est construite autour de cette idée narrative. Comme dans les jeux vidéo, on a poussé les contours et les couleurs, on a cherché des verts et des bleus numériques, parfois jusqu'au flou.

Thomas Favel, jeune chef opérateur issu de La fémis, enchaîne les films techniquement ardu – *Gaz de France*, de Benoît Forgeard, entièrement tourné sur fond vert – et des films très fantaisistes comme *Belle dormant*, d'Adolpho Arrietta. *Diamond Island* est le troisième film de Davy Chou, éclairé et cadré par Thomas Favel. *Le Sommeil d'or*, son premier documentaire, relate l'âge d'or du cinéma cambodgien, avant les années de guerre civile, quand le grand-père de Davy Chou était l'un des principaux producteurs du pays.

● *Spring Breakers*, et *Lost River* (DOP : Benoît Debie) Rihanna & Kendrick Lamar (clips)

C'est la direction kitch, vulgaire et néanmoins subtile que souhaitait Davy. Qu'est-ce que l'on peut nommer kitch, vulgaire ? L'esthétique du pas de côté ? La fausse note ? Le fait d'abîmer quelque chose de beau, de la peinture rose bonbon sur un Caravage ? A l'inverse, essayer de rendre mignon quelque chose de moche, un étron sur une assiette rose, de l'emballage Haribo sur Youporn... La vulgarité est un déguisement, une touche, un accord inapproprié du point de vue de celui qui le regarde.

Nos références traduisent cela en lumières colorées : rose-violette en contrepoint au vert-menthe à l'eau, un travail par touches éclairant chaque acteur ou le décor séparément. L'utilisation de LEDs rouges, bleues, vertes donnant des petits points de couleurs dans l'image. Un téléphone portable toujours allumé dans la main de l'actrice pour donner constamment une pointe de lumière rose, bleue, verte... On retrouve aussi souvent des objets en plastique saturés bonbon dans les décors, comme la bouée de Rihanna.

● Weerasethakul, Cemetery of Splendour

Référence qui nous a surtout servis au cadre. La caméra est posée à l'horizontale à la hauteur du visage. Les yeux sont au niveau de la croix du dépoli, la caméra jamais en plongée ou en contre-plongée sur presque tous les plans du film. Le point de vue frontal est évité, la préférence va presque systématiquement au 3/4 face et profil.

La direction artistique a été construite en fonction des lieux

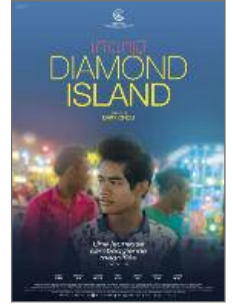
● **En ville** : les couleurs viennent des sources de lumière, elles vont se superposer aux couleurs des vêtements et des décors, qui perdront leurs couleurs propres pour prendre celle des dominantes de lumière. On a suivi la direction kitch vulgaire proposée par le réalisateur.



Capture d'écran en référence au jeu vidéo "GTA"



Photogramme



● **Dans le camp et dans les chantiers** : nous nous concentrons sur les couleurs qui existent dans l'environnement et ajoutons de petits points de couleurs sursaturées par les costumes ou la déco. Les sources lumineuses sont essentiellement blanches, ou un peu néons mal équilibrés.

● **Pour la campagne** : nous avons cherché l'harmonie avec le paysage, le bois, les arbres, la terre.

La lumière = luminosité et couleur

Il a fallu lutter contre la luminosité ambiante, qui est extrême au Cambodge. J'ai fait beaucoup de plans en HDR, parce que je n'avais pas les moyens de rééclairer pour équilibrer les contrastes. Sans le HDR, j'aurais dû pas mal éclairer pour faire ressortir les visages. Là, avec les deux passes presque simultanées, je pouvais composer une image à peu près équilibrée. La contrepartie, c'est que la définition semble toujours un peu différente des autres plans, à cause du temps de pose modifié pour la passe sous-exposée.

Les sources : des 4 kW Arrisun, un M18, des PAR HMI et tungstène, et pour le reste, du très classique (blondes, mandarines, Fresnel, Kino) avec un bon stock de gélatines, les traditionnelles diffusions, et surtout les couleurs (Rose-Purple, Lavender, Peacock, Congo Blue, Gold Amber...)

On a utilisé très peu de sources sans gélatine de teinte, même à l'hôpital alors qu'on aurait pu s'attendre à quelque chose de plus naturaliste.

Le bleu est la couleur symbole du film, elle est celle de la moto du frère perdu et retrouvé, elle est celle aussi de l'apaisement et de l'amour (Bora et Aza). Elle est la couleur du fantasme.

On peut lire tout le film à l'aune de ce paradigme, notamment autour de la figure du frère (Solei). La lumière travaille l'imaginaire : on découvre Solei de loin sur un scooter, puis de profil en contre-jour, puis dans un flare... Et la première fois où on le voit vraiment en gros plan de face et bien éclairé, c'est devant le camp, quand il dit à Bora qu'il peut disparaître à tout moment. Même en pleine lumière il n'est qu'une apparition fragile.

Il y a à peine cinq mois, nous tournions au Cambodge... Mais voici venu le temps de l'étalonnage, à Paris...

Le travail sur les LUTs a été important pour laisser une plus grande liberté à l'étalonnage. Par exemple, les nuits américaines ne sont pas éclairées en bleu, mais neutres. Le bleu vient de la postprod', au contraire de *Spring Breakers* (il me semble que dans la scène de la prison, il a été difficile d'aller rechercher les couleurs des maillots de bain parce que l'éclairage bleu écrasait tout). C'est la raison pour laquelle j'ai parfois choisi d'éclairer neutre pour pouvoir aller chercher les couleurs des vêtements. Les différentes LUTs nuit américaine (avec des densités différentes) ont aidé le réalisateur à voir sa scène. Pour moi, la LUT est un élément qui nous permet d'aller plus loin dans nos choix d'images, elle a plus un intérêt artistique que purement technique.

C'est un film mélancolique, on a cherché le mélange intrinsèque de la tristesse et des couleurs vives. Il a fallu tenter de retrouver de la douceur, et on l'a trouvée dans la tension entre teintes dures et pastels.

On a été très loin dans le travail sur la couleur, si loin que la projection ne pouvait pas rendre toutes les teintes. On a dû les pousser au maximum, pour optimiser le film pour le grand écran. A l'inverse, pour le petit écran, il a fallu faire une passe qui calmait tout, sinon on aurait eu un film purement pop. J'aime cette idée qu'un film est pensé pour la salle, et qu'on va au bout des capacités de la projection.

On est aussi allé très loin dans l'obscurité. C'est un parti pris très important du film qui joue en contrepoint de la clarté lorsque deux plans se succèdent et choquent l'œil. Par exemple, le rapport entre la scène intime et onirique de Bora et Aza dans l'obscurité et l'aveuglement créé par la séquence suivante, dans l'appartement de démonstration, montre qu'obscurité et clarté se répondent presque immédiatement, comme les deux faces de la même réalité. ■

Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC



Diamond Island

Assistant caméra : Matthieu de Castelet

Chef électricien : Bertrand Prevot

Chef machiniste : Tanongsak Patakhinang

Étalonnage + VFX : Yannig Willmann

Matériel caméra : Panavision Alga (Red Epic, série Super Speed Panavision)

Matériel lumière et machinerie : VS Service, Bangkok

Postproduction : CosmoDigital

ACC&LED associé AFC

► **Le nouveau site ACC&LED est accessible, plus réactif, complet sur le matériel récent. N'hésitez pas à le consulter pour avoir des informations très fournies sur nos produits.**

De plus, après le Fresnel Mole Richardson Senior LED 900 W daylight, nous vous annonçons l'arrivée du Tener LED 1 600 W daylight Fresnel.

Offrez vous une petite visite chez ACC&LED pour Noël... !!!

Toute l'équipe ACC&LED souhaite à toutes et tous de bonnes fêtes de fin d'année.

www.acclcd.fr ■



Tener LED 1 600 W

ACS France associé AFC

► **Toute l'équipe d'ACS France vous souhaite de merveilleuses fêtes de fin d'année, et vous remercie pour votre confiance. Retour sur quelques tournages de ces dernières semaines, notamment avec notre filiale en Belgique.**

Shotover G1 ET Cablecam®

Notre offre autour de la marque Shotover se décline maintenant avec notre nouveau-né : le " package " Cablecam-Shotover G1. (Photo ci-contre avec une Sony F55 et Fuji 19-90 Cabrio). Le Cablecam® et la Shotover G1 sont proposés en configurations 1 axe, 2 axes et 3 axes ; l'ensemble est maintenant prêt à l'emploi ! Grâce à la légèreté de cette tête 3 axes (5 kg) et de nos nouvelles plateformes, l'ensemble embarqué en vol ne dépasse pas les 35 kg et donc nécessite des points d'accroche plus souples ; le tout restant très performant et stable !

Nos derniers tournages

- Un tournage de plus dans les rues de Bruxelles pour un long métrage américain avec notre filiale belge. L'équipe de production a multiplié les difficultés en utilisant plusieurs objectifs (série Scope Hawk VLite) tout au long de la nuit. Le " setting " se fait en 30 minutes. La majeure partie des plans a été faite avec une Red Weapon 6K et le Hawk 55 mm. Nous avons par ailleurs pu vérifier l'efficacité du " shock absorber " Black-Arm, qui a parfaitement bien réagi avec la G1. L'ensemble était installé sur un lift motorisé pour offrir plus choix de cadrages. Pour des images démo n'hésitez pas à nous contacter.

- Nos équipes parcourent l'Europe pour suivre les tournages de publicité en cette fin d'année, avec notre matériel au départ de Bruxelles ou de Paris. En photo un montage pour un directeur de la photographie Tchèque avec qui nous avons récemment tourné, en Alexa XT équipée de deux op-

tiques Alura 17-80 ou 45-250. Les " plates " et plans de texture ont été tournés au 17-80, le 45-250 mm était réservé aux séquences d'action au sol. Une heure seulement pour faire le changement d'optique. Luc Poullain était au pilotage de l'hélicoptère, Steve Desbrow technicien gyro.

Sorties en décembre

- **Demain tout commence**, réalisé par Hugo Gélain et photographié par Nicolas Massart, sortie en salles prévue le 7 décembre. Nous avons réalisé en hélicoptère les images de suivi en mer du côté de Saint-Tropez avec la Shotover K1 équipée d'une Red Dragon et d'un Angénieux 25-250.

- **Papa ou maman 2**, réalisé par Martin Bourboulon et photographié par Laurent Dailland, AFC, sortie en salles le 7 décembre. Prises de vues aériennes à Arcachon avec la Shotover K1.

- **Befikre**, réalisé par Aditya Chopra, sortie en salles prévue le 9 décembre. Une très belle aventure avec une équipe de production indienne, avec laquelle nous avons travaillé plusieurs jours sur le territoire français avec son directeur de la photographie Kaname Onoyama. Une première équipe pour la partie hélicoptère avec la Shotover K1 et une seconde équipe pour la partie drone (configuration Alexa Mini).

- **Assassin's Creed**, réalisé par Justin Kurzel et photographié par Adam Arkapaw^{ASC}, sortie en salles prévue le 21 décembre. Nous avons rejoint l'équipe de production en Espagne (Almeria) pour la partie hélicoptère, de nouveau avec la Shotover K1.

Prochains salons :

ACS France accompagne pour la seconde fois la délégation Film France au Focus London (le salon international des lieux de tournage <http://www.tlgfocus.com/>), les 6 et 7 décembre. Cet événement représente une très belle occasion pour notre équipe de valoriser notre savoir-faire

à l'échelle nationale et internationale.

Nos meilleurs vœux pour 2017

Toute l'équipe d'ACS France vous souhaite de merveilleuses fêtes de fin d'année et vous remercie pour votre confiance. Nous avons en effet eu la chance cette année de participer aux tournages d'une trentaine de longs métrages et séries, tous aussi intéressants les uns que les autres ; un grand merci !

Images stock Paris et région parisienne:

<http://bit.ly/1qEK4nK>

Newsletter 2016: <http://bit.ly/1QUOnlk>

Contact: acs@aerial-france.fr

Nous suivre :

https://www.facebook.com/ACSFRANCECAMERA/?ref=tn_tnmn

<https://twitter.com/ACSFrance>

<https://twitter.com/ACSFrance> ■



Cablecam 2 axes avec Shotover G1



Shotover G1 sur Black-Arm et Lift motorisé



Shotover K1 Air-Air



Shotover K1 en action

Arri et Codex associés AFC

► **Workshop Arri et Codex**
7 et 8 décembre 2016

Les caméras et optiques Arri

- Arri Alexa 65
 - Les caméras Arri et leurs formats
 - La gamme d'optiques Arri
- Atelier animé par Natasza Chroscicki de Arri et Stephan Ditter de Arri Rental
En continu les 7 et 8 de 10h à 18h
Tout Public – entrée libre

Arri Alexa SXT

- Présentation de la caméra
 - Formats d'enregistrement
 - HDR
 - Look Management
- Atelier animé par Marc Shipman Muller de Arri
4 séances au choix :
Mercredi 7 de 9h à 12h **ou** de 14h à 18h
Jeudi 8 de 9h à 13h **ou** de 14h à 18h
Tout Public – inscription obligatoire
france@arri.de

Codex Production Suite, Live et Connect

- Présentation du Workflow
 - Théorie et Pratique
- Atelier animé par Piers Leighton de Codex
4 séances au choix :
Mercredi 7 de 9h à 12h **ou** de 14h à 18h
Jeudi 8 de 9h à 13h **ou** de 14h à 18h
Public : DIT et Post Prod (merci de venir avec votre laptop) – inscription obligatoire
france@arri.de

Workflow Arri Alexa 65

- Présentation du Workflow
 - Théorie et Pratique
- Atelier animé par Hagen Schönherr de Arri Rental
4 séances au choix :
Mercredi 7 de 9h à 12h **ou** de 14h à 18h
Jeudi 8 de 9h à 13h **ou** de 14h à 18h
Public : DIT et Postprod – inscription obligatoire
france@arri.de
La Compagnie – 5, rue Taylor 75010 Paris
– Métro Jacques Bonsergent ou République
<http://www.imageworks.fr/workshop-arri-7-8-decembre-2016/>

● Planetarium

Le directeur de la photographie Georges Lechaptois nous parle de son expérience de tournage avec le système de caméra Alexa 65 d'Arri Rental sur le nouveau film de Rebecca Zlotowski, dont l'action se passe à Paris, dans les années 1930.
<http://www.imageworks.fr/Alexa-65-planetarium/>

● Le Voyage au Groenland

Le long métrage *Le Voyage au Groenland*, de Sébastien Betbeder, met en scène la traversée du Groenland de deux personnages. Le film faisait partie de la sélection ACID de la 69^e édition du Festival de Cannes. Voir interview du chef opérateur Sébastien Godefroy.
<https://youtu.be/gooWZ5MP2Qc>

● Calculateur en ligne de Formats et Data Rate

Veillez trouver le lien avec la nouvelle mise à jour de notre " Formats and Data Rate Calculator ".
http://www.arri.com/camera/Alexa/tools/arri_formats_datarate_calculator
HDR FAQ now online :
http://www.arri.com/camera/Alexa/learn/hdr_faq/
Color FAQ – all color related questions reorganized :
http://www.arri.com/camera/Alexa/learn/color_faq/

● 1^{er} Workshop Trinity chez Planning Caméra

Le tout premier workshop Artemis Trinity au monde a eu lieu à Paris pendant la semaine du 21 novembre, organisé par Planning Caméra en présence de Curt O. Schaller de Arri ! Des opérateurs Steadicam confirmés ont eu la possibilité de se former à cet outil révolutionnaire qui vient ajouter un outil supplémentaire au monde du cinéma et de l'audiovisuel. Planning Caméra est revendeur officiel de toute la gamme Arri Artemis y inclus bien évidemment le Trinity.

● L'Arri Alexa 65 en salles en décembre!

Trois films tournés entièrement en Arri Alexa 65
Rogue One: A Star Wars Story, de Gareth Edwards, image Greig Fraser ACS, ASC
Assassin's Creed, de Justin Kurzel, image Adam Arkapaw ACS
Passengers, de Morten Tyldum, image Rodrigo Prieto AMC, ASC. ■



Georges Lechaptois



Sébastien Godefroy



Be4Post associé AFC

► **Double évènement RVZ - Be4Post**
Mardi 6 décembre de 13h à 20h
chez RVZ - Be4Post

RVZ et Be4Post en collaboration avec Filmlight et DID Technology, organisent une journée exclusive de démonstrations et de discussions autour d'un workflow complet de la prise de vues en 8K jusqu'à l'étalonnage final sur Baselight 5.0.

Ne pas manquer :

- A partir de 13h, présentation des nouvelles caméras RED 8K
- A 15h et 18h, présentation, discussion et mise en pratique d'un workflow colorimétrique complet dans un seul lieu, de la prise de vues, au finishing sur Baselight 5.0 en passant par l'étalonnage live et le montage sur AVID.
- A 18h, Mathieu Leclercq, responsable du cinéma numérique chez Mikros image, partagera son retour d'expérience.
- 19h, Happy Hour !

Merci de vous inscrire impérativement en suivant ce lien :
<http://filmlightcouleur.eventbrite.com> ■



CW Sonderoptic – Leica associé AFC

► **Du zootrope de Pif Gadget à Luc Besson, par Ariane Damain Vergallo, pour CW Sonderoptic - Leica**



Après 26 ans de collaboration ininterrompue, Thierry Arbogast AFC, le directeur de la photographie de Luc Besson, se devait de le surprendre encore – les vieux couples doivent se réinventer sans cesse – ce qui fut fait lors des essais de choix de

matériel pour le film Valerian.

Valerian est le dernier opus de notre "Tycoon" français et accessoirement le film le plus cher et le plus attendu du cinéma européen, aussi la question du choix des caméras et des optiques était centrale. Un des plateaux de La Cité du Cinéma fut réquisitionné pendant trois jours et, entre autres essais, une scène du film tournée quasi à l'identique.

En studio, sur fond vert – nous sommes dans le désert, une image 4K y sera incrustée – du sable couvre le sol du plateau et une jeep freine brusquement devant la caméra en contre plongée en faisant se soulever poussière et fumée tandis que trois étudiants de l'Ecole Louis-Lumière toute proche en surgissent pour s'avancer en gros plan. Luc Besson a demandé « un soleil zénithal sans ombres », une quadrature du cercle que Thierry Arbogast a résolu avec neuf Space Lights calqués et juponnés de noir et des sources en réflexion sur

de grands velums autour du plateau. Valerian représentait un tel enjeu que Thierry Arbogast a décidé de tester absolument tout, toutes les caméras existantes y compris une caméra 70 mm argentique, toutes les optiques sphériques et anamorphiques existantes, sans jugement a priori, sans aucune restriction puisque tout était possible au niveau du budget, avec une seule logique : « Que le meilleur gagne ! »

A l'issue de la projection 4K, il fut décidé de tourner avec l'Alexa traditionnelle plutôt que la 65 – le département d'effets spéciaux jugeait inadaptée une post-production en 8K – la qualité de l'image Scope obtenue, alliée à une légèreté évidente de tournage l'ont alors emporté et le Super 35 a été une fois de plus choisi. Il ne restait plus alors en lice que deux séries d'objectifs sphériques ; les Master Primes de Zeiss et les Summilux-C de Leica. Un combat de géants.

Il faut revenir un peu en arrière pour comprendre ce qui a motivé le choix final des Summilux-C de Leica, en une cascade d'évènements sans lien apparent qui pourtant tous le ramènent vers ce goût immodéré de l'image.

Nogent-le-Rotrou, Thierry Arbogast a 12-13 ans et l'école, ce n'est pas du tout son truc. Il trouve par hasard un appareil photo Kodak 4x4 et commence à tirer le portrait de ses copains d'école en noir et blanc, ce qui lui vaut sans doute la notoriété que l'école ne lui apportait pas. Au cinéma, il découvre *Il était une fois dans l'Ouest*, d'Ennio Morricone, c'est la révélation, son film préféré.

Vers 15 ans, sa situation scolaire ne s'étant guère améliorée, ses parents, désespérés, l'envoient en Martinique pendant deux ans auprès d'une tante censée le ramener dans le droit chemin. Las, il tourne en Super 8 et s'émerveille de la lumière. De retour en Métropole, il ajoute une lentille anamorphique sur sa caméra Super 8 – ça fait un format totalement inédit de 2,66 (2 fois 1,33) ! – et tourne sans cesse. Il n'arrêtera plus. Son cheminement de la photo vers le cinéma, il y revient toujours. Encore aujourd'hui, l'amour de l'image animée rejoint son amour du portrait photo dans une quête permanente de la belle image. Et dire que tout cela a commencé avec un zootrope proposé par le journal *Pif Gadget* dans les années 1970 !

Après le tournage de *Valerian*, à propos des Leica Summilux-C de CW Sonderoptic il a des mots inédits : « Il faut qu'une optique dégage du charme et ces optiques ont un charme qui me plaît. J'aime une image " picturale ", une trame, une toile, quelque chose de spécial... La légèreté, la mécanique, les flares, le rendu, la précision, tout me plaît dans ces objectifs-là. »

Et quand nous évoquons tel projet de Leica qui semble répondre à ses propres préoccupations, il exulte : « C'est comme si Leica m'avait demandé mon avis ! »

La photo de Thierry Arbogast a été prise par Ariane Damain Vergallo avec un Leica M et une optique 100 mm Summicron-C. ■

Firefly Cinema associé AFC

► **Firefly Cinema met en place un workflow couleur innovant pour le film de Radu Mihaileanu, *L'Histoire de l'amour***

Paris, 21 novembre 2016

Firefly Cinema, créateur de logiciels dédiés au cinéma et notamment de FireDay pour la gestion de rushes et de FirePost pour la correction colorimétrique haut de gamme, annonce aujourd'hui que l'ensemble de ses logiciels a été utilisé sur le dernier long métrage de Radu Mihaileanu, *L'Histoire de l'amour*, pour gérer le flux de production couleur du film, du tournage à la postproduction en passant par la gestion des rushes, assurant un processus de couleur uniforme dans la production et postproduction du film.

L'Histoire de l'amour, qui est sorti en salles le 9 novembre 2016, est un drame romantique, une coproduction internationale réalisée par Radu Mihaileanu (*Le Concert*), avec Derek Jacobi, Gemma Arterton, Elliott Gould, et Sophie Nélisse. Basé sur le roman de Nicole Krauss publié en 2005, l'histoire suit un immigrant juif polonais qui a perdu le grand amour de sa vie, Alma, après que sa famille ait émigré aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale.

Le directeur de photographie, Laurent Dailland ^{AFC}, explique : « Le fait que Firefly Cinema offre une gamme complète de produits est très unique. Cela nous assure que les décisions d'étalonnage que nous avons prises sur le plateau ont été transmises tout au long de la fabrication du film jusqu'à la postproduction. Il y a quelques années, il n'y avait pas de solution, mais maintenant, il est vraiment inacceptable de commencer un projet sans avoir mis en place un workflow couleur de bout en bout de la fabrication d'un film. C'est le seul moyen pour le directeur de la photographie et le réalisateur d'être sûrs que les décisions créatives qu'ils ont prises sur le plateau sont fidèlement transmises lors des étapes de finalisation. »

Pour Laurent Dailland, il était important d'être en mesure de collaborer avec le réalisateur sur les aspects artistiques tout en optimisant leurs temps sur le plateau. Le produit FireDay a capturé toutes les décisions d'étalonnage dans une base de données et les a rendues disponibles à tout autre personne impliquée dans la gestion des images numériques.

Tout au long du tournage du film, un FireDay a été mis en place pour étalonner en direct (Live-grading) sur un moniteur de référence les images de la caméra. Grâce à son interface utilisateur conviviale et intuitive, les Data Wranglers qui se trouvaient dans une zone de production séparée ont été en mesure d'utiliser un autre FireDay pour les copies de sauvegardes, la vérification MD5 (génération d'un code unique par plan qui permet de vérifier l'intégrité des copies tout au long du processus), le média management et l'application automatique de l'étalonnage sauvegardé en base de données sur les fichiers RAW.

À la fin de la journée de tournage, le Data Wrangler exportait des images de référence pour Laurent Dailland qui était en mesure de les lire et de modifier leur étalonnage sur son propre ordinateur portable en utilisant un Fireplay gratuit. De cette manière, il a été en mesure de faire des ajustements et d'enregistrer ses nouvelles décisions d'étalonnage.

Les Data Wranglers ont également été en mesure de créer rapidement une version H.264 des fichiers pour le réalisateur, Radu Mihaileanu, qui pouvait les lire grâce à un lecteur multimédia simple comme QuickTime.

Eclair Group, le laboratoire qui travaillait sur les rushes de *L'Histoire de l'amour*, a également bénéficié de l'utilisation de FireDay. Après avoir reçu une copie de tous fichiers RAW avec les métadonnées associées, l'équipe d'Eclair a été en mesure d'utiliser les mêmes codes MD5 générés lors la sauvegarde sur le plateau pour assurer que l'intégrité de l'ensemble des médias n'avait pas été endommagé afin de créer des fichiers DNX pour le montage.

L'étalonnage final a été réalisé par Ike No Koi. Après avoir reçu les fichiers RAW, les métadonnées et les EDLs du monteur du film, l'équipe de Ike No Koi a utilisé FirePost pour conformer le montage à partir des fichiers RAW originaux et appli-



Radu Mihaileanu et Laurent Dailland sur le tournage de *L'Histoire de l'amour*

quer automatiquement les décisions d'étalonnage prises lors du tournage. En faisant cela au début du processus de finition, Ike No Koi a pu assurer la continuité visuelle pour le réalisateur et le DP. A alors commencé le processus artistique de finition. Le logiciel FirePost offre de puissants outils de création et la facilité d'utilisation permettant à Ike No Koi d'étalonner le film avec un nombre illimité de correction colorimétrique secondaire pour ajouter une dimension créative supplémentaire pour le résultat final du film.

Ike No Koi a utilisé FirePost dans sa salle d'étalonnage en projection DCI mais également sur un poste assistant pour gérer le projet et le rendu plus efficacement. Les deux systèmes FirePost étaient connectés sur un réseau local et partageaient la même base de donnée.

Pour en savoir plus
www.fireflycinema.com ■

Key Lite associé AFC

► Select 30 Kino Flo

Bonne nouvelle pour les propriétaires de Select 30 Kino Flo, en décembre, vous avez droit à la couleur sans supplément de prix : avec une simple mise à jour du software nous activons la fonction couleur de votre projecteur.

Désormais, les amoureux de la couleur peuvent choisir leur source émettrice de 2 700 K à 10 000 K, puis venir appliquer une gélatine virtuelle (nuancier polyester).

Si vous vous sentez limité dans votre créativité, il vous suffit de choisir votre tonalité dans la roue des couleurs puis de choisir la saturation désirée. Bien entendu vous pouvez mémoriser sur l'appareil jusqu'à quatre sélections de couleur.

Toutes ces fonctions sont disponibles directement sur l'appareil sur un afficheur convivial ou par l'intermédiaire d'une console DMX et seulement six voies de console. ■



Next Shot associé AFC

► En tournage chez Next Shot en décembre

● Coexister

Production : Europacorp

Réalisateur : Fabrice Eboué

DP: Philippe Guilbert ^{AFC}

Caméra : Arri Alexa Mini

Optiques : Leica Summilux

Machinerie : Dolly Chapman PeeWee IV, grues ScorpioCrane 30' et ScorpioCrane 23'

● "Le Bureau des légendes" – Saison 3

Production : The Oligarchs Productions

Show runner : Eric Rochant

DP : Pierre Aïm ^{AFC}

Caméra : 2 Arri Alexa Mini

Optiques : Leica Summicron

Machinerie : Dolly Chapman PeeWee IV

● Je vais mieux

Production : Europacorp

Réalisateur : Jean-Pierre Améris

DP : Matthieu Poirot-Delpech ^{AFC}

Caméra : Arri Alexa SXT

Optiques : Cooke S4 et zoom Angénieux

Optimo

Machinerie : Dolly Chapman Super Pee-Wee III Plus. ■

Panalux associé AFC

► Journée Portes Ouvertes Panalux

Panalux est heureux de vous inviter à sa journée portes ouvertes du 15 décembre 2016 et aura le plaisir de vous présenter ses dernières nouveautés suivantes :

Les nouveautés

● Les dernières générations de LED et produits innovants

● La nouvelle gamme de para HR et FT Bron-color en lumière artificielle 2 kW et lumière continue High Speed Ballast 1 600 W.

Confirmation obligatoire à newsletter@panalux.fr

Panalux France

53, rue de Verdun – La Courneuve
Seine-Saint-Denis (93) ■



Papa Sierra associé AFC

► Papa Sierra se met déjà sur son 31

Pour fêter la fin de l'année et démarrer 2017 en beauté, Papa Sierra vous dévoile son nouveau site Internet encore plus simple et plus facile à parcourir. Papa Sierra vous offre une gamme plus large

de prestations. Vous découvrirez notre tout nouveau système gyrostabilisé GSS C520. Vous trouverez aussi de nombreuses prises de vue aériennes inédites de la collection de Yann Arthus Bertrand.

Ces images exceptionnelles, filmées avec l'expertise de Papa Sierra, sont disponibles en ligne. Elles vous permettront de choisir, parmi un panel plus large, les meilleures séquences aériennes.

www.papasierra.fr ■

Panavision Alga associé AFC

Journée Portes Ouvertes Panavision
 Nous serons heureux de vous accueillir pour notre journée portes ouvertes qui aura lieu dans nos locaux le 8 décembre de 10h à 18h, et lors de laquelle nous vous présenterons la nouvelle Millennium DXL 8K et sa famille d'optiques Grand Format 70 mm*.

Atelier Caméra

- La nouvelle caméra Millennium DXL
- La nouvelle Sony F65 Mini
- Dragon Helium
- Arri SXT, Arri Mini

Atelier Optiques

- Optiques grand format 70 mm*
- Nouvelles optiques anamorphiques

Projections (horaires estimés 11h30, 13h30, 15h30 et 17h30)

- Présentation du système DXL
- Essais DXL
- Extrait de film F65 Mini

Atelier Grip

- La Nouvelle Techno 30
- Les Camions Panavision et leurs accessoires spécifiques (équipement interne, groupe électrogène)
- Nouveautés petit grip

En partenariat avec XD Motion :

- La tête stabilisée Gyro GSS longue focale sur l'Audi Hi Speed (prises de vue réelles et atelier de visionnage)
- Le nouveau bras Moco robotisé 6 axes ARCAM
- Le X fly 3D...

Atelier Lumière

- Les dernières générations de Led et produits innovants
- La nouvelle gamme de para HR et FT Broncolor en lumière artificielle 2kw et lumière continue High Speed Ballast 1600w

Confirmation obligatoire à newsletter@panavision.fr - Adresse : 45 avenue Victor Hugo, EMGP, Bâtiment 217, 93300 Aubervilliers

* La dénomination 70 mm ne fait pas référence à la taille du format de projection film 70 mm, mais veut donner une référence de la taille approximative du capteur.

Sorties en salle de décembre

● *L'Élan*, d'Etienne Labroue, image Bruno Romiguière, tourné en Sony F55, optiques série Zeiss Distagon T2.1, matériel caméra Panavision Alga

● *Timgad*, de Fabrice Benchaouche, image Thomas Ozoux, tourné avec optiques série Zeiss Distagon T2.1 et zoom Angénieux 25-250 mm HR, matériel optiques Panavision Marseille, lumière Panalux

● *Personal Shopper*, d'Olivier Assayas, image Yorick Le Saux, tourné en Aaton Penelope 35 mm 2 perfs et Arricam Lite 2 perfs, optiques série Panavision Primo Standard, matériel caméra Panavision Wallonie, camions Panalux France, consommables Panavision Boutique

● *A jamais*, de Benoît Jacquot, image Julien Hirsch ^{AFC}, tourné en Arri Alexa Mini, optiques série Cooke S4 et zoom Angénieux Optimo 28-76 mm, matériel caméra Panavision Alga, machinerie Panagrip, consommables Panavision Boutique

● *Diamond Island*, de Davy Chou, image Thomas Favel, tourné en RED Epic, optiques série Panavision Ultra Speed et zoom Panavision Primo 17,5-75 mm, matériel caméra Panavision Alga, consommables Panavision Boutique.

Départs de tournage de novembre

● *Une saison en France*, de Mahamat Saleh Haroun, image Mathieu Giombini, tourné en Arri Alexa XR, optiques série Panavision Primo Standard, zooms Angénieux 24-290 mm Optimo et Canon 300-600 mm, matériel caméra Panavision Alga, machinerie Panagrip, lumière et camions Panalux, consommables Panavision Boutique

● *Le Brio*, d'Yvan Attal, image Remy Chevrin ^{AFC}, tourné en RED Weapon Carbon Woven, optiques séries Panavision C et E Anamorphique et zoom Panavision 50-95 mm Anamorphique, matériel caméra Panavision Alga, machinerie Panagrip, lumière et camions Panalux

● *12 jours*, de Raymond Depardon, image Raymond Depardon, tourné en Sony F65 Mini, optiques série Panavision Primo 70 mm, matériel caméra Panavision Alga, machinerie Lyon, consommables Panavision Boutique

● *Avril et Diam*, de Tony Gatlif, image Patrick Ghiringhelli, tourné en Arri Alexa Mini, optiques série Canon K-35, matériel caméra et lumière Panavision Lyon

● *Land*, de Babak Jalali, image Agnès Godard ^{AFC}, tourné en Sony F55, optiques séries Zeiss-Alga Premium T2.1 et Zeiss Ultra Prime, zoom Angénieux Optimo 28-76 mm, matériel caméra Panavision Alga et Panalight, consommables Panavision Boutique

● *Polaire*, de Samuel Collardey, image Samuel Collardey, tourné en Arri Alexa Mini, optiques série Zeiss Distagon et zoom Panavision 30-76 mm Optimo Style, matériel caméra Panavision Alga, machinerie Panagrip, lumière Panalux

● *Le Manoir*, de Tony Truand, image Maximilian Dierickx, tourné en Arri Alexa Mini et Arri Alexa XT, optiques série Panavision Close Focus Primo Anamorphique et zoom Angénieux 25-250 mm HR, matériel caméra Panavision Alga, machinerie Panavision Wallonie

● *Barbara*, de Mathieu Amalric, image Christophe Beaucarne ^{AFC, SBC}, tourné en RED Weapon Carbon Woven et Aaton Xtera, optiques séries Panavision Primo Classic et Zeiss Distagon S16, zooms Cooke 10,4-52 mm Varokinetal et Angénieux 28-76 mm, matériel caméra Panavision Alga, machinerie Panagrip

● *Love Locks*, de Martin Wood, image Richard Ciupka, tourné en Arri Alexa Plus, optiques séries Panavision Vintage, Ultra Speed et Super Speed et zoom Panavision 24-275 mm Primo, matériel caméra Panavision Alga, consommables Panavision Boutique. ■



Journée Portes Ouvertes à Aubervilliers le 08/12

Softlights associé AFC

► La gamme LED de Softlights

La société Softlights fabrique à partir de 2016 sa propre gamme de LEDs. Elle se décline en deux propositions – Classic et Ultra. La gamme Classic, en technologie Blue, est destinée à l'utilisation consommable et dispose d'une excellente qualité chromatique, IRC 95. Elle est disponible en 2 700 K, 3 000 K, 5 600 K, et bicolor 2 700 K et 6 300 K. La gamme Ultra (en 12 et 24 V) est une LED Deep Blue en 3 couches de phosphore (2 pour LED Blue). Cela augmente considérablement l'étendue colorimétrique. Cette qualité dépasse les mesures IRC et TLCI. Softlights a participé, en association avec la FNF (Association norvégienne des directeurs de la photographie), à un comparatif de plusieurs projecteurs à LED. L'objectif de ces tests a été le rendu de la lumière réfléchiée sur la peau des comédiens. Une dizaine de projecteurs ont été testés – de marques et de technologies différentes (RGBW, Remote Phosphor, Blue LED et Deep Blue). Les résultats, sous forme d'un "blind test", sont consultables sur www.led-light-test.com

Notre projecteur Juliette sort comme le plus neutre et le plus proche des sources de référence (bougie, halogène, HMI et la lumière du jour).

Nos LEDs Ultra Bicolor équipent nos Doigts de fée LED et un tout nouveau projecteur, Juliette, 120 cm x 120 cm, ultra léger. Son utilisation lors des derniers tournages a validé ses qualités. L'expérience de John Christian Rosenlund et Patrick Blossier ^{AFC} confirme son très beau rendu des carnations et un excellent mélange avec d'autres sources de lumières, électriques ou non.

Les rubans LED Softlights, ainsi que nos appareils, sont désormais disponibles à l'achat sur le site Internet www.softlights.com ■



Tournage du film de Fabrice Gobert, K.O, DP Patrick Blossier ^{AFC}
Photo Laurent Guérin



Tests LED

Transpalux, Transpagrip associés AFC

► Transpagrip renforce son parc de grues télescopiques

Transpagrip a fait l'acquisition de trois grues Spacecrane de 12 mètres et possède ainsi quatre grues identiques.

Nos deux autres grues Technocrane ST30 (9 mètres) et Scorpio SC30+7 (11 mètres) ont été entièrement révisées par les constructeurs. La SC 30+7 a été upgradée afin d'augmenter la rapidité du bras télescopique, améliorer la stabilité du télescope et l'ergonomie générale.

Nous avons également fait l'acquisition d'une nouvelle tête 2D Pee Pod HD chez A&C. Légère (11 kg) et silencieuse, elle permet d'entraîner jusqu'à 27 kg.



La grue Space Crane



La grue ST30 en tournage

Les films en tournage en novembre

- D'après une histoire vraie, de Roman Polanski, image Pawell Edelmann ^{PSC} (Transpalux, Transpagrip et Studios de Bry)
- Barbara, de Mathieu Almaric, image Christophe Beaucarne ^{AFC, SCB} (Transpalux, Transpagrip et Studios de Bry)
- Je vais mieux, de Jean-Pierre Ameris, image Matthieu Poirot-Delpech, AFC (Transpalux et Transpagrip).

Sortie des films en salles en décembre

- Père fils thérapie!, d'Emile Gaudreault, image Ronald Plante (Transpalux et Transpagrip)
- Demain tout commence, de Hugo Gélén, image Nicolas Massart (Transpalux, Transpagrip et Studios de Bry)
- Papa ou maman 2, de Martin Bourbouillon, image Laurent Dailland ^{AFC} (Transpalux et Transpagrip). ■

TSF associé AFC

► **Le groupe TSF, leader français de la location de matériel et de moyens techniques pour le cinéma et la télévision, présente sur la Région Nouvelle-Aquitaine depuis 2012, inaugure, le 5 décembre 2016, les Studios d'Aquitaine au cœur du pôle Image de Bègles. TSF Aquitaine intègre un studio polyvalent de 400 m² et de nombreux services pour l'accueil des tournages afin de développer un écosystème complet autour de l'image.**

Communiqué – Bègles, le 28 novembre 2016

TSF Aquitaine inaugurer ses studios à Bègles, au cœur du pôle Image des Terres Neuves, le 5 décembre 2016, en présence de nombreux professionnels des tournages. TSF Aquitaine, dirigée par Nathalie Goutas, fait partie du groupe TSF, fondé et présidé par Thierry de Segonzac en 1982, leader français de location de matériel technique pour le cinéma, la télévision et la publicité. Le groupe TSF a accompagné en 2016 quelque 130 longs métrages et téléfilms et compte plus de 150 collaborateurs sur six sites en France. TSF dispose également d'une seconde antenne au cœur de la région Nouvelle-Aquitaine, à la Rochelle.

Le cœur de TSF Aquitaine : les studios d'Aquitaine

Au cœur de TSF Aquitaine, se trouvent les studios d'Aquitaine d'une surface de 400 m². Equipé d'un cyclorama 3 faces (avec gorges) de 16 mètres de côté, ce plateau s'étend sur une longueur de 24,5 m, une largeur de 16,5 m pour une hauteur utile de 10 mètres. Totalement insonorisé et climatisé, le studio 400 dispose également d'un grill Prolyte X300D à hauteur variable pour une plus grande diversité de prises de vues. Les studios d'Aquitaine ont déjà accueilli plusieurs tournages, notamment de courts et de séries ("Vestiaires", diffusée sur France 2), clips musicaux (Peter-Peter, Odezenne) mais également des artistes comme Laurent Seroussi. Bénéficiant d'une autorisation ERP, le plateau a servi à des projections publiques lors du Festival International du Film d'Architecture et des Aventures Constructives (FIFAAC) ainsi qu'à plusieurs opérations événementielles.

« La taille de notre plateau permet d'ouvrir nos portes à une grande diversité de projets », résume Nathalie Goutas, directrice de TSF Aquitaine. « Sa polyvalence est l'un des nombreux atouts du site. »

Un écosystème autour de l'image

Situé au cœur du pôle des Terres Neuves de Bègles, consacré aux industries créatives, TSF Aquitaine offre de nombreux services intégrés dans un environnement propice aux synergies, à quelques minutes de transport de la gare TGV ou de l'aéroport international de Mérignac. Outre une cinéboutique qui propose une large gamme d'accessoires pour le tournage, TSF Aquitaine compte également un espace technique de 200 m² avec un ensemble d'accessoires, matériels de prises de vues et d'éclairages pour les tournages à la location. Le site accueille également des loges pour les comédiens, des salles maquillage et coiffure ainsi que des bureaux de production et un open space pour les équipes de tournages. « Nous avons également un espace pour l'instant dédié à l'accueil de jeunes sociétés de l'image qui souhaitent s'implanter pour une période déterminée sur un site résolument orienté tournages », explique Nathalie Goutas. En totale synergie avec TSF Aquitaine, plusieurs prestataires – location de véhicules de jeu comme Ciné Automobiles, d'armes (Armes Cauvy), etc. – se sont installés sur la région pour proposer un service le plus complet possible aux équipes de tournage. Enfin, au sein du bâtiment totalement rénové, l'école 3IS (anciennement école Adams) a ouvert ses portes en 2014 et accueille 250 élèves en formation initiale et 200 en formation continue autour des métiers de l'image et du son.

Objectifs : emploi local et promotion du territoire

En s'implantant à Bègles, au cœur de la Région Nouvelle-Aquitaine, TSF Aquitaine a pour objectif et ambition de promouvoir l'emploi local et d'accroître la visibilité d'un territoire majeur en termes d'accueil des tournages. « Notre projet est d'apporter aux professionnels de l'audiovisuel et du cinéma et, plus largement, à toute la filière Image, un outil professionnel de qualité pour les tournages », explique Nathalie Goutas. « Bien que TSF Aquitaine ait été techniquement pensé pour le long métrage et la fiction, nous accueillons avec enthousiasme tous les projets – court métrage, émissions de flux ou web séries –, de quelque envergure qu'ils soient, pour leur apporter un service haut de gamme à des tarifs adaptés à chacun. »

Thierry de Segonzac, président du groupe TSF : « Les différents dispositifs d'attractivité du territoire mis en place ces dernières années et reconfirmés par le président de la Région Alain Rousset – avec la volonté de les développer – ont permis de relocaliser de nombreux tournages initialement prévus à l'étranger, ce dont nous ne pouvons que nous féliciter. Il est, à ce titre, primordial de proposer des infrastructures de tournage à haute valeur ajoutée sur l'ensemble du territoire pour donner encore plus d'opportunités aux productions nationales et internationales de venir tourner en France. C'est dans cette optique que TSF Aquitaine a été conçu pour permettre d'accueillir plus de tournages, dans leur grande diversité ce qui aura pour effet vertueux de structurer l'emploi du secteur sur la nouvelle grande région. Les synergies évidentes avec les studios TSF de la Rochelle offriront, je l'espère, un atout majeur pour la Nouvelle-Aquitaine et bénéficieront à l'ensemble de la filière en région. »

« Nous avons le souhait de pouvoir participer au développement d'une activité locale des professionnels et les Studios d'Aquitaine et les infrastructures que nous mettons en accompagnement des mesures régionales contribueront, je l'espère, à la décentralisation de la production française vers les régions. Car il ne faut pas négliger le fait que de proposer de telles infrastructures en région, assorties d'une politique de soutien forte, aide à la relocalisation de téléfilms et de films. »

Contacts TSF Aquitaine

Nathalie Goutas : n.goutas@tsf.fr

Eclair associé AFC

► Les actualités d'Eclair

Actualités cinéma

Les films traités en EclairColor et traités chez Eclair en salles en octobre

● *Iris*, de Jalil Lespert, production : Wy Productions, DP Pierre-Yves Bastard^{AFC}, étalonnage Jean-Marie Blezo

● *Le Voyage au Groenland*, de Sébastien Betbeder, production : Envie de Tempête, DP Sébastien Godefroy, étalonnage Cécile Cheurlot

Les films en cours de postproduction chez Eclair

● *Tout là-haut*, de Serge Hazanavicius, production : My Family, DP Rémy Chevrin^{AFC}, étalonnage Karim El Katari

● *Très intime conviction*, de Claude Lelouch, production : Les Films 13, DP Robert Alazraki^{AFC}, étalonnage Richard Deusy.

Les films en cours de tournage chez Eclair

● *Loue-moi*, de Coline Assous et Virginie Schwartz, production : My Family, DP Mathieu Czernichow

● *12 jours*, de Raymond Depardon, production : Palmeraie et Désert.

Actualités télévision

Les films en cours de tournage chez Eclair

● "La Mante" (6 X 52), de Alexandre Laurent, production : Septembre Production, DP Philippe Gosselin

● *Vie de mère*, de Julien Weil, production : My Family, DP Fabrizio Fontemaggi

● *L'Origine du mal*, de Pierre Aknine, DP Christian Abomnès, production : Capa Drama

Actualités patrimoine

Les films traités en restauration chez Eclair

● *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, de Jean-Luc Godard, production : Argos Films, DP Raoul Coutard, étalonneur Bruno Patin, étalonnage supervisé par Willy Kurant,^{AFC,ASC}

● *L'amour c'est gai, l'amour c'est triste*, de Jean-Daniel Pollet, production : Argos films, DP Jean-Jacques Rochut, étalonneur Bruno Patin

● *Une histoire simple*, de Claude Sautet, production : Pathé, DP Jean Boffety, étalonneur Raymond Terrentin. ■

côté lecture

Signature du livre *GTC, histoire d'un laboratoire cinématographique*, de François Ede

► Hiventy et la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé proposent de se joindre à un petit-déjeuner, le 7 décembre 2016, à l'occasion de la signature du livre de François Ede, *GTC, histoire d'un laboratoire cinématographique*. L'auteur a mené son étude à partir d'archives inédites de la société GTC, versées à la Fondation par Gildas Golvet.

Ceux qui le souhaitent profiteront de la matinée pour visiter le laboratoire photochimique Hiventy, implanté sur l'ancien site de GTC.

Réponse souhaitée à

accueil@fondationpathe.com

Laboratoire Hiventy 1, quai Gabriel Péri

Joinville-le-Pont – Val-de-Marne (94)

L'ouvrage

Pour retracer l'histoire et les enjeux de GTC, créé à Joinville-le-Pont par Pathé et Gaumont en 1947, François Ede a mené une enquête à partir des archives provenant de la direction du laboratoire, déposées à la Fondation Seydoux-Pathé par Gildas Golvet, ancien directeur général du laboratoire. L'étude ne se limite pas aux seuls aspects techniques et économiques de l'activité du laboratoire GTC, mais s'efforce de l'inscrire dans l'évolution de la production cinématographique en France durant ces soixante dernières années.

Elle est d'autant plus précieuse que l'histoire des industries techniques, et particulièrement celle des laboratoires cinématographiques, est un domaine encore mal connu des historiens du cinéma. Cette carence est due notamment à la difficulté de documenter les recherches. En effet, une grande partie des archives techniques et administratives des laboratoires cinématographiques ont été dispersées ou détruites et sont difficilement accessibles.

François Ede est réalisateur, directeur de la photographie et restaurateur de films.



GTC, histoire d'un laboratoire cinématographique

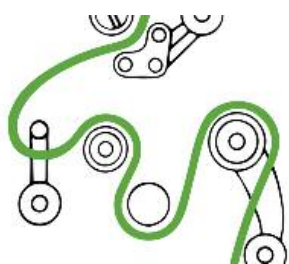
Edition Fondation Jérôme Seydoux-Pathé – juin 2016 – 96 pages illustrées ■

Internet

Filmprojection21.org

s'engage pour la projection du film sur support photochimique

Filmprojection21.org est une initiative construite autour de l'engagement concret que représente la Charte de la projection cinématographique au XXI^e siècle, rassemblant celles et ceux à qui la projection du film sur support photochimique importe.



► « Cinéastes, artistes, producteurs, conservateurs, distributeurs, programmeurs ou spectateurs, impliqués dans le réseau des festivals, des archives, de l'art contemporain, des salles indépendantes, et dans tous types de productions cinématographiques de l'industrie à l'underground, nous affirmons ici l'importance de construire un futur à la projection photochimique et partageons des ressources dans ce but. »

La Charte de la projection cinématographique au XXI^e siècle

« Nous réalisons des films, les produisons, les programmons, les diffusons, les collectionnons, les conservons ou les restaurons et nous constituons une chaîne de savoirs et de pratiques, liés par cette réalité transformée à l'ère numérique : projeter des films sur le support historique du cinéma.

Nous souhaitons mettre en lumière une situation critique et pourtant bien peu débattue, et nous constituer en force vive, pour que les choix d'une industrie n'annihilent pas la possibilité de cet émerveillement singulier que constitue la projection d'une copie film.

Le site [Internet filmprojection21.org](http://www.filmprojection21.org) est le reflet d'un réseau constitué sur ces affinités, un répertoire d'initiatives, d'outils et de réflexions allant dans ce sens et permet à celles et ceux qui le souhaitent d'apporter leur soutien. Signataires de cette charte, nous nous engageons à privilégier la projection des films sur support photochimique, chaque fois qu'une copie exploitable d'un film du patrimoine sera disponible ou qu'un film contemporain aura été réalisé sur ce même support.

Continuer à être capable de projeter des films sur leur support d'origine, ce n'est pas un luxe, c'est une continuité nécessaire et logique. C'est une expérience singulière et incomparable et c'est également permettre aux cinéastes de continuer à créer avec ce support. Qui sait ? Peut-être le support film, libéré du poids de son ampleur industrielle, connaîtra-t-il un nouvel âge, une renaissance concentrée sur sa spécificité, moment inédit et bien vivace de sa longue histoire.

Aussi, nous serons attentifs à annoncer sur quel support seront montrés les films dans les programmes des projections que nous organisons, et pas uniquement dans les catalogues réservés aux professionnels. Au minimum, nous indiquerons dans le programme s'il s'agit d'une projection photochimique quand c'est le cas, car il est illusoire de penser que le public apprenne à faire la différence et puisse développer le goût de la projection film si on ne lui indique pas quel type de projection on lui propose...

A travers ce site et au-delà, face aux difficultés qui peuvent entraver la volonté des uns et des autres, nous mènerons des actions communes qui favorisent la conservation des savoirs et des techniques, dont l'organisation de formations à la projection en pellicule, à la maintenance du matériel de projection et la facilitation de la mise en commun de matériel et de la circulation de copies, afin de perpétuer la possibilité de la projection cinématographique au XXI^e siècle. »

<http://www.filmprojection21.org>

<http://www.filmprojection21.org/signez-la-charte/> ■

ça et là

Van Gogh, de Maurice Pialat,

projeté au Ciné-club de l'Ecole Louis-Lumière



► Pour leur dernière séance de l'année 2016, le Ciné-club et les étudiants de l'ENS Louis-Lumière recevront le directeur de la photographie Gilles Henry AFC, et projeteront *Van Gogh*, le film de Maurice Pialat qu'il a photographié.

La projection sera suivie d'une rencontre avec Gilles Henry, occasion toujours renouvelée pour le public d'échanger avec lui à propos de son travail sur le film et sur bien d'autres projets auxquels il a participé.

Mardi 6 décembre 2016 à 19h30 précises
Cinéma Grand Action 5, rue des Ecoles - Paris 5^e
(Entrée au tarif en vigueur dans le cinéma)
Rappelons qu'Arri, Thales Angénieux et Transvideo soutiennent le Ciné-club de l'ENS Louis-Lumière ■

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
Michel BENJAMIN
Renato BERTA
Régis BLONDEAU
Patrick BLOSSIER
Jean-Jacques BOUHON
Dominique BOUILLERET
Céline BOZON
Dominique BRENGUIER
Laurent BRUNET
Sébastien BUCHMANN
Stéphane CAMI
Yves CAPE

Bernard CASSAN
François CATONNÉ
Benoît CHAMAILLARD
Olivier CHAMBON
Caroline CHAMPETIER
Renaud CHASSAING
Rémy CHEVRIN
David CHIZALLET
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 GANTELMi 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
Baptiste MAGNIEN
Pascal MARTI
Stephan MASSIS
Claire MATHON
Tariel MELIAVA
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
Arnaud POTIER
Pascal POUCKET
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 VINOUCOUR
Romain WINDING

• Membres fondateurs

Associés et partenaires : 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 • DIMATEC • DMG TECHNOLOGIES • DOLBY • ÉCLAIR • ÉCLALUX • EMIT • FIREFLY Cinéma • FUJIFILM • HD SYSTEMS • HIVENTY • K 5600 LIGHTING • KEY LITE • KGS DEVELOPMENT • KODAK • LCA • LEE FILTERS • LEICA • LOUMASYSTEMS • LUMEX • MALUNA LIGHTING • MARECHAL ELECTRIC • MICROFILMS • MIKROS IMAGE • NEXTSHOT • NIKON • PANAGRIP • PANALUX • PANASONIC France • PANAVISION ALGA • PAPA SIERRA • PHOTOCINERENT • PROPULSION • ROSCOLAB • RVZ CAMÉRA • RVZ LUMIÈRE • SCHNEIDER • SOFT LIGHTS • SONY France • TECHNICOLOR • THALES ANGÉNIEUX • TRANSPACAM • TRANSPAGRIP • TRANSPALUX • TRANSVIDEO • 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