juin - 2011

La lettre n° 210

" L'expérience cinéma " en danger > p. 5

▶ LES ENTRETIENS DE L'AFC :

Laurent Brunet AFC, *Pourquoi tu pleures ?* de Katia Lewkowicz > p. 18
Jeanne Lapoirie AFC, *My Little Princess* d'Eva Ionesco > p. 19
Darius Khondji AFC, ASC, *Midnight in Paris* de Woody Allen > p. 22
Gilles Porte AFC, *La Conquête* de de Xavier Durringer > p. 24
Alain Marcoen SBC, *Le Gamin au vélo* de Jean-Pierre et Luc Dardenne > p. 27

Fame d'Alan Parker © *DR*

Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique

Membre fondateur de la fédération européenne IMAGO

FILMS AFC SUR LES ÉCRANS > p.2 ACTIVITÉS AFC > p. 3
RETOUR DE CANNES > p.3 POINT DE VUE > p. 5
FESTIVALS > p. 9 ÇÀ ET LÀ > p. 9, 27 ICSC > p. 10 LE CNC > p. 25
NOS ASSOCIÉS > p.27 PRESSE ET LECTURE > p. 12, 30

SUR LES ÉCRANS :

- ***Belleville Tokyo*** de Elise Girard, photographié par Renato Berta AFC
  Avec Valérie Donzelli, Jérémie Elkaïm, Philippe Nahon
  Sortie le 1er juin 2011

- ***Un baiser papillon*** de Karine Silla, photographié par Thomas Hardmeier AFC
  Avec Vincent Perez, Valeria Golino, Elsa Zylberstein
  Sortie le 1

« Pour combattre l'obscurité, je ne brandis pas une épée, mais j'allume une bougie. »

activités AFC

Election du nouveau bureau de l'AFC

▶ **Réuni le 3 mai 2011, le conseil d'administration de l'AFC a procédé à l'élection du bureau de notre association pour l'année en cours. Sa composition est la suivante :**

Caroline Champetier, présidente

Richard Andry, Rémy Chevrin, Pierre-William Glenn, Mathieu Poirot-Delpech, vice-présidents

Laurent Chalet, secrétaire général

Eric Dumage, Vincent Jeannot, Philippe Piffeteau, secrétaires

Eric Guichard, trésorier

Michel Abramovicz, trésorier adjoint.

Les autres membres du CA élus lors de l'AG du 26 mars 2011 sont Robert Alazraki, Dominique Brenguier, Arthur Cloquet, Nathalie Durand, Claude Garnier, Jean-Michel Humeau, Armand Marco, Vincent Mathias, Pierre Novion, Gilles Porte, Manuel Teran et Philippe Van Leeuw. ■

retour de Cannes

L'AFC à Cannes par Jean-Noël Ferragut AFC

▶ Pour cette 64e édition du Festival de Cannes, figuraient au palmarès de l'AFC pas moins de quatorze longs métrages dans les différentes sélections et seize directeurs de la photographie venus, pour la plupart, accompagner et suivre de près réalisateurs, équipes et projections.

Sur notre site Internet, dont la page d'accueil, renouvelée exprès, suivait au quotidien et en images l'agenda des activités de nos membres actifs et associés présents, la publication de seize entretiens ou propos a permis à des directeurs de la photo, AFC ou pas, de présenter leur travail au gré du calendrier des projections des films qu'ils avaient photographiés. Une Lettre d'information, envoyée quotidiennement à plus de 6 550 abonnés, les a tenus informés de l'actualité cannoise de part et d'autre de la Croisette.

Au Village International Pantiero, le pavillon de la CST, haut lieu de rencontre pour les industries techniques et les directeurs de la photo à l'heure des Rendez-vous de midi – animés par un président et un délégué général fort occupés –, a été cette année le théâtre de nombre d'entretiens. Il avait été convenu que, d'une part, AFC et CST partagerions ensemble ce moment privilégié qu'est Cannes pour s'entretenir avec quelques-uns de nos partenaires communs et des membres de l'AFC et que, d'autre part, des étudiants de l'ENS Louis-Lumière profiteraient cette année de la présence de ces derniers pour réitérer l'expérience passée d'une série de " Petits entretiens filmés ". Leur publication croisée sur chacun de nos sites Internet fut de mise pendant la durée du Festival.

Enfin, l'AFC a été partie prenante d'un débat organisé par la SACD, en partenariat avec la CST et la FNCF, et intitulé " Le numérique respecte-t-il l'œuvre de cinéma ? " ainsi que de la parution du *Livre blanc du relief (3Ds) au cinéma et à la télévision* publié par la Ficam, la CST, UP3D et le HD-Forum.

Pour sa présence cannoise, l'AFC adresse ses plus vifs remerciements au CNC, à la CST et son équipe sur place, à Binocle, Broncolor-Kobold, Eclair Laboratoires, Fujifilm, HD Systems, Kodak, Mikros image, Thales Angénieux et TSF pour la parution de la page Internet quotidienne – grâce la complicité d'Oniris Productions – et des entretiens autour des films en sélection, à Brigitte Barbier et François Reumont qui les ont réalisés, à Fujifilm, une fois encore, pour les tirages des photomontages constitués de photogrammes et de photos de tournage, marquant ainsi le côté visuel de notre présence. ■

retour de Cannes

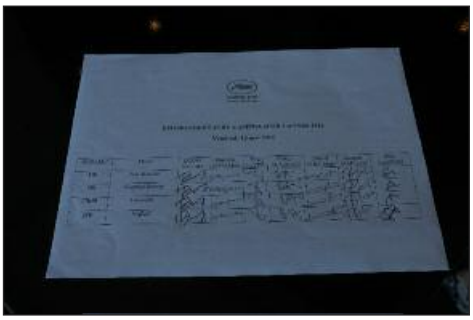
Caméra d'Or 2011 par Robert Alazraki AFC

Chaque année, un directeur de la photographie membre de l'AFC prend place au sein du jury de la Caméra d'Or. Cette année, notre confrère Robert Alazraki a relevé le défi et nous livre ses réflexions.

▶ Cette année, j'ai eu la joie d'être choisi pour représenter l'AFC au jury de la Caméra d'Or. Et malheureusement c'est fini. Quand on arrive à la fin, c'est comme un tournage, il y a forcément un moment de déprime. Passer dix jours dans une bulle brillante, être si bien traité, voir des films (jusqu'à cinq par jour), rencontrer des amis anciens et nouveaux, que du bonheur.
23 films à voir, dont plusieurs sont restés dans nos discussions jusqu'au dimanche matin, c'était une bonne année.

- ***Las Acacias*** de Pablo Giorgelli, notre choix pour cette Caméra d'Or 2011, et le mien depuis le début, est un très joli film, simple, émouvant, tendre. Une petite fille de 4 mois, une femme et un homme qui vont sans doute commencer une histoire d'amour grâce à elle, dans une cabine de camion pendant 1 500 km et même les champs contrechamps deviennent poétiques.
- ***Snowtown*** de Justin Kurzel, film terrible, dur et difficile à regarder, le contraire du précédent, mais très bien réalisé.
- ***Corpo Celeste*** de Alice Rohrwacher, film très attachant, des comédiens magnifiques, traitant de tas de sujets graves et en même temps souvent drôles.
- ***Atmen*** de Karl Markovics, de très belles scènes sur la mort, comment peut-on accepter de toucher un cadavre.
- ***Labrador*** de Frederikke Aspock, très beau film sur la paternité, la rivalité et la jalousie entre deux hommes…

Le choix a été difficile, mais les séances de délibérations toujours agréables, le jury étant composé de Bong Joon Ho (président), Danièle Heymann, Eva Vezer, Daniel Collant, Jacques Maillot, Alex Masson et votre Robert Alazraki. ■



Pas le droit de voter si l'on a pas vu les films

Pablo Giorgelli

Le Prix Vulcain de l'Artiste-Technicien 2011

Le prix Vulcain, décerné par la CST récompense un artiste technicien dont le travail est remarquable, dans un des films de la sélection officielle.

▶ Le Prix Vulcain de l'Artiste-Technicien 2011 est décerné au directeur de la photographie José Luis Alcaine AEC pour son « travail de la lumière qui sert spécifiquement la narration du film » *La Piel que habito* réalisé par Pedro Almodovar.
Une mention spéciale est attribuée à Joe Bini et Paul Davies pour la qualité du montage et de la bande sonore de *We Need to Talk about Kevin* de Lynne Ramsay (photographié par Seamus McGarvey BSC, ASC).
Cette année le jury du Prix Vulcain présidé par Françoise Kirkpatrick, présidente et fondatrice du Festival du Film Français de Richmond, était composé de Martine Baldacchino (cadreuse), Gérard Camy (président de l'association Cannes Cinéma), Gérard Cerf (projectionniste), Olivier Chiavassa (consultant, membre consultant AFC), Eponine Momenceau (étudiante à La fémis département Image). ■

Les directeurs de la photographie, membres actifs de l'AFC, présents à Cannes

▶ Pierre Aïm, Robert Alazraki, Yorgos Arvanitis, Caroline Champetier, Jean-Noël Ferragut, Claude Garnier, Pierre-William Glenn, Jean-Michel Humeau, Darius Khondji, Jeanne Lapoirie, Pierre Lhomme, Pierre Milon, Gilles Porte, Antoine Roch, Guillaume Schiffman, Jean-Louis Vialard.
Toutes les informations, les entretiens sur les films présentés à Cannes et les entretiens de la CST à Cannes sont sur le site de l'AFC aux adresses suivantes :

- ***http://www.afcinema.com/-AFC-films-in-festivals-.html***
- ***http://www.afcinema.com/@Les-Entretiens-de-la-CST-a-Cannes,211@.html*** ■

" L'expérience cinéma " en danger

par Caroline Champetier AFC

A l'heure où les films sont vus à Cannes dans les meilleures conditions techniques du monde, sous le contrôle exclusif de la CST, quand toutes les filières d'une profession partagent l'enthousiasme de " l'expérience cinéma ", nous souhaitons alerter les spectateurs que nous sommes tous.

Le passage à la projection numérique, énorme chantier, bouleversant l'ensemble de la chaîne de distribution et d'exploitation des films, devait s'accompagner d'une qualité de projection irréprochable : fini les rayures des copies maltraitées, la reproductibilité technique de l'image et du son devait être sans défaut, nous disait-on. Une technologie de pointe, très coûteuse, fiable et simple d'utilisation devait redonner aux spectateurs en salle l'expérience sensorielle de la projection " bigger than life ".

Derrière ce discours malheureusement simpliste, les spécificités absolument nécessaires à une bonne projection numérique ont trop rarement été évoquées et sont souvent ignorées même des exploitants. Si une belle projection numérique peut aujourd'hui rivaliser avec les meilleures projections 35 mm et apporter des avantages non négligeables (absence d'altération des copies, stabilité du support, etc.), de mauvais réglages de départ des projecteurs numériques ont des conséquences plus graves en termes de dégradation d'une image projetée qu'une mauvaise projection 35 mm. Ces projecteurs numériques doivent être calibrés et étalonnés avec des mesures de puissance lumineuse et de colorimétrie précises, sans ces réglages, spécifiques à chaque projecteur et chaque cabine, la matière de l'image projetée s'en trouve altérée : les couleurs sont modifiées (ce qui ne pouvaient pas arriver en 35 mm), la densité ne correspond pas à ce qu'elle devrait être, la répartition de la lumière est incohérente, en altérant l'image, c'est le film lui-même qui est gravement dégradé.

Les quatre principaux problèmes nuisant à la qualité de la projection numérique des images sont :

- L'absence ou la mauvaise qualité des réglages de base des projecteurs en termes d'intensité lumineuse (luminance) et de colorimétrie
- Les conséquences de choix d'exploitation hybride pour un écran 2D/3D préjudiciables aux réglages de luminance (puissance) et d'uniformité d'éclairement (répartition)
- Les réglages de macros (fichiers qui appellent tous les réglages physiques de l'image) souvent approximatifs
- Des soucis de maintenance et de connectique.

Luminance et colorimétrie

En effet, contrairement au 35 mm, les projecteurs numériques doivent être étalonnés : normalement il faudrait que dans chaque salle, chaque projecteur soit calibré pour la lumière et la colorimétrie dans chaque format (" macro ") c'est-à-dire 1,85 2D ; Scope 2D ; 1,85 3D ; et Scope 3D (ce qui est le minimum). Ces réglages ne peuvent se faire qu'une fois l'installation entièrement terminée et nécessitent des mesures très précises qui doivent être faites avec un luminancemètre - colorimètre. Malheureusement les colorimètres de haut niveau (comme le Minolta CS 200) sont chers (15 à 20 000 euros) et les installateurs en ont peu, voire pas du tout, par défaut, ils utilisent de petits colorimètres dont les mesures notamment sur le bleu ne sont pas précises. D'autre part, ces installations se font à marche forcée, donc à un rythme intenable pour les installateurs ; ce qui entraîne des réglages faits trop rapidement, parfois pas du tout ou encore par simple copier coller de valeurs qui ne sont pas adaptées à chaque cas.

La pression subie par les installateurs qui ne peuvent plus faire correctement leur travail a entraîné le départ d'un certain nombre de leurs meilleurs techniciens. Le manque de formation des opérateurs, et la décrédibilisation du rôle des projectionnistes, privent les salles d'un regard averti à même d'insister pour que ces réglages indispensables soient faits correctement.

Résultat : dans certaines grandes salles parisiennes, marseillaises, lyonnaises, les films sont totalement tronqués : lumière et couleurs déformées et incohérentes avec le projet artistique du film.

Incidences de l'exploitation en 3D

Pour les salles qui font de la 2D et de la 3D, la question de la puissance de la lampe est un choix déterminant. Les réglages des macros permettent de jouer sur l'intensité de la lampe ce qui, si l'installation est correctement préparée (c'est encore loin d'être toujours le cas), autorise une variation de luminance d'un format à l'autre (la 3D nécessite deux fois plus de puissance lumineuse que la 2D), souvent insuffisante. Dans la plupart des installations un format est sacrifié, souvent la 2D, dont les films sont projetés avec une puissance lumineuse trop forte, on imagine ce qui reste de la photographie. Certaines salles comme le Max Linder, soucieuses de la qualité de l'image dans tous les formats, font le choix de changer de puissance de lampe, 6 500 W en 3D et 4 500 W en 2D. D'autre part, certains systèmes 3D entraînent l'installation d'écrans métallisés. Comme le disait récemment un représentant des laboratoires, « un écran métallisé est en soi un défaut de projection ». Ces écrans qui focalisent la lumière au centre, détruisent totalement l'uniformité d'éclairement, au point que dans certains pays le carré de places d'où l'on voit correctement l'image fait l'objet d'une tarification majorée. Que ces écrans soient installés dans des salles où n'est projetée que de la 3D peut éventuellement être étudié. Mais qu'ils servent à des projections 2D est absolument contradictoire avec le minimum de qualité qu'on puisse attendre d'une projection.

Le réglage des macros et le resizing

Une fois l'installation terminée, l'installateur doit régler les macros ; outre la lumière et la colorimétrie, il faut caler l'optique pour chaque format : zoom et focus puisqu'il n'y a plus de mollette dans la plupart des cas, mais une motorisation de l'optique qui doit venir se mettre dans la bonne position dès qu'une macro est appelée (d'où l'idée qu'il est inutile que quelqu'un vérifie le point puisque normalement l'optique se met seule dans la bonne position), puis il faut faire les masques, corriger la parallaxe, l'effet de trapèze est encore plus flagrant en numérique, on rattrape moins facilement que ne pouvait le faire en 35 mm un bon tailleur de cache.

Pour ne pas avoir à configurer trop de macros, soit par manque de temps, soit pour faciliter l'enchaînement des premières parties avec le film, et ne pas avoir à bouger l'optique ni à faire dif-

" L'expérience cinéma "en danger

férents réglages de lumière et de colorimétrie, certains peuvent être tentés de faire du " resizing ", lorsque c'est du 1,85 dans du Scope, l'image est réduite dans la matrice, autrement dit sa résolution première dégradée.

Les problèmes de maintenance et de connectique

Des problèmes de connectique peuvent apparaître soit entre les serveurs et le projecteur, ce qui peut entraîner l'impossibilité de projeter, ou des artefacts à l'écran de façon aléatoire au milieu d'un film, flashs blancs, traits blancs, points..., même de la neige...

Parfois le projecteur a des comportements étranges, pas d'image alors que tout est câblé correctement : ces bugs électroniques nécessitent l'extinction et le rallumage de la machine comme on le fait d'un ordinateur.

Les problèmes de connectique à l'intérieur des machines (les câbles sata défectueux) peuvent entraîner, par exemple, la descente ou la remontée de la lentille anamorphique au milieu du film ou l'apparition d'artefacts comme ceux décrits plus haut.

Comme les salles utilisent des SMS, Screen Manager System, automates d'où elles programment leur première partie FA, Pub, rallumage extinction des lumières salles, sélection des macros, l'automate peut bugger (parfois c'est une mauvaise programmation des projectionnistes), cela entraîne, par exemple, un changement de macro en cours de film..., le Scope devient du 1,85.

On a vendu le numérique comme une technologie où il n'y avait rien à faire et où la maintenance pouvait se faire à distance (quelle terrible négation du geste comme continuation de la pensée) les projectionnistes qui restent dans les salles sont complètement désarmés face aux dysfonctionnements de ces machines.

La décrédibilisation du projectionniste comme métier, le manque de formation sur le numérique et ses exigences nouvelles empêchent la remontée des problèmes par des gens ayant une vraie culture de l'image cinématographique.

Reste aux spectateurs à s'accommoder d'une dégradation galopante des conditions de projection qui les poussera, à plus ou moins courte échéance à rester devant leur home cinéma.

Des solutions existent-elles ?

Oui des solutions existent, en s'appuyant sur les normes déjà existantes : la norme AFNOR NF S 27-100 qui définit des mesures de luminance, de colorimétrie, de définition des formats et des pratiques de masquing, ainsi que d'uniformité d'éclairement (bien que sur ce point précis la norme AFNOR concède une tolérance anormalement élevée !).

Il est urgent de mettre en place un système d'homologation des salles (écran par écran) par le CNC, avant que toute culture de l'image ait été piétinée.

Cette homologation devrait être une condition nécessaire à l'exercice de l'exploitation, et à la perception par les salles des aides et fonds de soutien du CNC.

Elle devrait valider la conformité des mesures de luminance, de colorimétrie, d'uniformité d'éclairement et le respect de la résolution correspondant aux formats d'image. Des paramètres devraient être pris en compte pour la qualité de restitution du son, un travail similaire à ce texte devrait être fait par les ingénieurs du son, mixeurs, monteurs son.

Les acteurs techniques de toute la chaîne de fabrication des films devraient approuver ces normes et permettre l'expertise de la CST comme il en était des projections 35 mm.

Etant donné l'importance et la rapidité du déploiement numérique sur le territoire français, et grâce au décret d'ouverture à la concurrence des instances de contrôle, il serait nécessaire que des équipes à la compétence incontestable et à l'indépendance indéniable, puissent se mettre à ce travail d'homologation.

Il est incompréhensible que le déploiement d'une nouvelle technologie, de haut niveau, très onéreuse, mettant financièrement à contribution de manière directe ou indirecte (via les VPF) l'ensemble des acteurs économiques du cinéma, entraîne une forte dégradation de la qualité de projection qui, de fait, anéantit le travail de toute la filière de fabrication des films depuis le tournage, la postproduction, le savoir-faire des laboratoires jusqu'au travail d'édition des copies numériques à la charge des distributeurs. C'est à nous tous d'être vigilants pour que la véritable qualité des projections numériques décuple l'expérience des spectateurs en salle. ■

Nos associés à Cannes

Arri
associé AFC

Bien rentrées, fatiguées mais heureuses d'avoir vu beaucoup de beaux films de cette sélection cannoise réjouissante, nous tenons à remercier tous ceux qui sont venus boire un verre avec nous à nos Happy Hours avec la Quinzaine des réalisateurs.
Arri est fière aussi d'avoir contribué avec ses caméras à certains des films au Palmarès 2011 :

- Palme d'or : *Tree of Life* de Terence Malick, photographié par Emmanuel Lubezki AMC, ASC "Chivo"- Tourné en Arricam LT & ST & Master Primes
- Grand prix ex aequo : *Le Gamin au vélo* de Luc et Jean-Pierre Dardenne, photographié par Alain Marcoen SBC tourné en Arricam LT & ST & Master Primes
- Prix de la mise en scène : Nicolas Winding Refn pour *Drive*, photographié par Newton Thomas Sigel ASC tourné en Alexa
- Prix d'interprétation masculine : Jean Dujardin pour son rôle dans *The Artist* de Michel Hazanavicius, photographié par Guillaume Schifmann AFC, tourné en Arri 435
- Prix d'interprétation féminine : Kirsten Dunst pour son rôle dans *Melancholia* de Lars Von Trier, photographié par Manuel Alberto Claro DFF, tourné en Alexa. ■

Fujifilm
associé AFC

Tout juste rentrés du 64e Festival de Cannes, nous sommes une fois de plus enchantés par cette très belle édition.
Nous avons été très heureux de pouvoir vous accueillir de plus en plus nombreux sur la Terrasse Fujifilm.
Grâce à tous et plus particulièrement grâce à vous, membres de l'AFC, cet espace d'exception où il fait bon se retrouver pour parler cinéma et élaborer de futurs projets, est devenu en quelques années un lieu incontournable de La Croisette et nous vous remercions de votre soutien.
Points forts à retenir de cette édition, notre partenariat avec la Quinzaine des Réalisateurs que nous soutenons fidèlement chaque année, les cocktails organisés pour le SPI ou pour la Collection Canal + *5 fois Nathalie Baye* - production Barylevy, sans oublier nos séances photos quotidiennes qui ont permis aux plus chanceux d'entre vous de faire la " une " du *film français*.
Nous vous donnons dès à présent rendez-vous pour l'année prochaine. ■

Kodak
associé AFC

Pour commencer… un grand merci à tous !
De retour de Cannes, Nicolas Berard, directeur général et toute l'équipe de la division Cinéma et Télévision de Kodak France, tiennent à remercier les professionnels très nombreux qui ont cette année fréquenté notre stand du Short Film Corner ou nous ont régulièrement rendu visite sur le bateau Kodak à l'occasion des différents cocktails qui s'y sont déroulés : cocktail Angénieux, cocktail " Ecole " avec La fémis ou encore le cocktail " Laboratoire "… N'hésitez évidemment pas à nous faire part de vos remarques et suggestions pour l'année prochaine en vous rendant dès à présent à l'adresse que vous connaissez : ***cinematelevision@kodak.com !***

Kodak primé trois fois dans " l'officiel cannois " !
Le palmarès de la 64e édition du festival de Cannes 2011 a fait la part belle aux films Kodak qui se trouvaient associés cette année à quelques-unes des récompenses les plus prestigieuses décernées sur la Croisette.

- A commencer par la Palme d'or attribuée au film de Terrence Malick intitulé *The Tree of Life*, une œuvre à part entière photographiée par le directeur de la photographie Emmanuel Lubezki AMC, ASC sur films 35 mmet 65 mm Kodak Vision2 200T 5217 et Kodak Vision3 500T 5219 !
- Egalement consacré avec l'obtention du Grand Prix du jury, *Le Gamin au vélo* réalisé par les frères Dardenne et photographié par le directeur de la photographie Alain Marcoen SBC sur films 35 mm 4 perfs Kodak Vision3 500T 5219 et Kodak Vision3 250D 5207.
- Et avec un prix d'interprétation attribué à Jean Dujardin pour *The Artist*, à souligner une récompense méritée pour le véritable pari tenté ! Tourné en couleur 35 mm (Kodak Vision3 500T 5219) et postproduit en noir et blanc par le réalisateur Michel Hazanavicius et son directeur de la photographie Guillaume Schiffman AFC.

Pour Kodak, Emmanuel Lubezki AMC, ASC raconte… Terrence Malick.
Célébré à Cannes, *The Tree of Life* réalisé par Terrence Malick constitue l'un des événements cinématographiques majeurs de l'année. Après *Le Nouveau monde*, il marque aussi une nouvelle collaboration entre ce cinéaste hors du commun et son directeur de la photographie Emmanuel Lubezki déjà nommé quatre fois à l'Oscar de la meilleure photographie pour deux films d'Alfonso Cuaron (*La Petite princesse* et *Les Fils de l'homme*), *Sleepy Hollow* de Tim Burton en 2000 et… *Le Nouveau monde* en 2006.
Particulièrement discret sur son travail et absent de toutes les cérémonies officielles, il est difficile, voire impossible, de savoir comment travaille Terrence Malick.
Aussi, ne manquez sous aucun prétexte l'entretien exclusif qu'Emmanuel Lubezki a accordé à Kodak pour " raconter " Terrence Malick en vous rendant sans tarder sur la page du site Kodak :
http://motion.kodak.com/US/en/motion/Publications/In_Camera/Web_Exclusives/Archive/The_Tree_Of_Life.htm
Bonne lecture à tous ! ■

Thales Angénieux
associé AFC

Thales Angénieux confirme une nouvelle fois son rôle de leader mondial du zoom cinéma à l'occasion du 64e Festival de Cannes.
Parmi l'ensemble des films présentés à Cannes en ce moment, il est difficile de donner la liste exhaustive de ceux ayant utilisé un zoom Angénieux au tournage.

Pour n'en citer que quelques-uns :

- *L'Apollonide* de Bertrand Bonello, photographié par Josée Deshaies, Optimo 17-80
- *La Source des femmes* de Radu Mihaileanu, photographié par Glynn Speeckaert SBC– Optimo 28-76 et Optimo 24-290

- *L'Exercice de l'état* de Pierre Schoeller, photographié par Julien Hirsch AFC, Optimo 28-76
- *La Guerre est déclarée* de Valérie Donzelli, photographié par Sébastien Buchmann, Optimo 28-76
- *Minuit à Paris (Midnight in Paris)* de Woody Allen, photographié par Darius Khondji AFC, ASC, Optimo 17-80
- *Pirates of the Caribbean : On Stranger Tides* en 3D, deux Optimo 15-40 pour les vues aériennes et deux Optimo 28-76 pour les images au sol. Directeur de la photographie : Dariusz Wolski ASC.

Par ailleurs, l'équipe de Thales Angénieux s'est rendue à Cannes le 12 mai et a assuré deux démonstrations du nouvel objectif, l'Optimo 45-120, dévoilé il y a un mois au NAB de Las Vegas. L'Optimo 45-120 vient compléter l'offre des zooms " légers " Angénieux Optimo 15-40 et Optimo 28-76. Les directeurs de la photographie disposent désormais de trois objectifs exceptionnels pour couvrir la plage de focales 15-120 mm.

Nouveaux laboratoires de test
Une première démonstration à l'intention des directeurs de la photographie, loueurs de matériel, institutionnels du cinéma, a d'abord eu lieu sur le stand de la CST dont Thales Angénieux est partenaire (***Voir la rubrique associés page 33***).

Une première pour Thales Angénieux
Une deuxième présentation, en partenariat avec Kodak, s'est faite en fin d'après-midi sur le bateau Sunny Dream. Cette présentation, destinée plus particulièrement au monde des producteurs, représentait une première pour Thales Angénieux. En dehors des possibilités artistiques propres au zoom, cette présentation a mis en avant tout l'intérêt économique qu'il peut représenter sur un tournage. Plus d'informations sur ***http://www.angenieux.com*** ■

Le Sauvage de Jean-Paul Rappeneau, photographié par Pierre Lhomme AFC, projeté à " Cannes Classics " dans une version restaurée

La restauration du film, effectuée chez Digimage Cinéma, a été supervisée par Jean-Paul Rappeneau et Pierre Lhomme qui en a fait un nouvel étalonnage.

▶ Tourné en 1975, *Le Sauvage* a été nommé pour la meilleure photographie en 1976, la toute première année des César, en même temps que *La Chair de l'orchidée* de Patrice Chéreau, autre film que Pierre Lhomme photographiait. Deux nominations rendant impossible l'attribution d'un César. « A l'époque », se souvient-il, « cela ne m'a fait ni chaud ni froid mais rétrospectivement, je trouve cela dommage... » Une nouvelle sortie du film est prévue en octobre prochain. ■

Devant l'écran de projection
Thierry Frémaux, à gauche, en compagnie de Jean-Paul Rappeneau, Catherine Deneuve, Pierre Lhomme, Costa Gavras et Serge Toubiana (Capture d'écran)

Cannes 2011 : La fémis au palmarès de la Cinéfondation

Présidé par le réalisateur Michel Gondry, le jury de la Cinéfondation et des courts métrages a décerné les prix de la Cinéfondation lors d'une cérémonie salle Buñuel avant la projection des films primés

▶ Le programme comprenait cette année 16 films d'étudiants en cinéma venus d'Asie, d'Amérique et d'Europe.
Kamal Lazraq, étudiant de La fémis, promotion 2011, département réalisation, remporte le deuxième Prix de la Compétition Internationale de la Cinéfondation pour son film de fin d'études, *Drari*, photographié par Laurent Navarri. ■

Festival Plus Camerimage 2011

début des sélections

La direction du Festival de l'image de film Plus Camerimage fait savoir qu'elle a mis en ligne une nouvelle présentation de son site Internet http://www.pluscamerimage.pl et que le processus de sélection des films et clips vidéo pour la compétition de la 19e édition a débuté.

▶ Tout savoir sur le programme des compétitions et les fiches d'inscription...
Le Festival comprendra dix compétitions.
Les fiches d'inscription (en anglais) pour les compétitions :
● Compétition principale
http://www.pluscamerimage.pl/pc2010.php?dzial=2956&id=19382&lang=en
Inscriptions jusqu'au 5 septembre 2011
● Films d'étudiants
http://www.pluscamerimage.pl/pc2010.php?dzial=2956&id=22873&lang=en
Inscriptions jusqu'au 7 octobre 2011
● Films documentaires
http://www.pluscamerimage.pl/pc2010.php?dzial=2956&id=22871&lang=en
Inscriptions jusqu'au 30 septembre 2011
● Clips vidéo
http://www.pluscamerimage.pl/pc2010.php?dzial=2956&id=23433&lang=en
Inscriptions jusqu'au 12 septembre 2011
● Premiers films
http://www.pluscamerimage.pl/pc2010.php?dzial=2956&id=26733&lang=en
Inscriptions jusqu'au 5 septembre 2011.

Consulter le site Internet de Plus Camerimage
http://www.pluscamerimage.pl
avant de proposer un film (lire le règlement des compétitions) ou pour toute autre information sur le festival. ■

Le Lutin de la meilleure photo attribué à la directrice de la photographie Pénélope Pourriat, pour *Monsieur l'abbé*, court métrage de Blandine Lenoir

▶ La 14e Nuit des Lutins du court métrage s'est déroulée mercredi 1er juin 2011 au Gaumont Marignan à Paris. Lors de cette cérémonie de remise de prix, le Lutin de la meilleure photographie a été attribué à Pénélope Pourriat (11e promotion - 2000 - de La fémis) pour *Monsieur l'abbé* de Blandine Lenoir. Court métrage qui s'est également vu décerner le Lutin du meilleur film et pour lequel Théophile de Montalivet a reçu le Lutin des meilleurs décors et Claire Gérard-Hirne le Lutin des meilleurs costumes. Découvrez le palmarès complet des Lutins du court métrage à l'adresse :
http://www.nuitdeslutins.com/2011/Accueil.html ■

Le Ciné-club des étudiants de l'ENS Louis-Lumière

Sabine Lancelin et Michel Piccoli sur le tournage de* La Plage noire *© DR

Mardi 7 juin 2011 à 20 heures au cinéma Grand Action, 5 rue des Ecoles Paris 5e (entrée au tarif pratiqué par le cinéma)

▶ Pour cette séance du ciné-club de l'ENS Louis-Lumière, les étudiants ont fait le choix ce mois-ci de présenter *La Plage noire* de Michel Piccoli, photographié par Sabine Lancelin. La projection était suivie d'une rencontre qui fut l'occasion pour le public d'échanges avec la directrice de la photographie, accompagnée de Catherine Quesemand, monteuse, à propos de leur travail sur le film. ■

"Petits Entretiens Filmés" de l'ENS Louis-Lumière

Pour la deuxième année consécutive, cinq étudiants en première année de l'Ecole nationale supérieure Louis-Lumière se sont rendus au Festival de Cannes pour y réaliser des " Petits entretiens filmés " d'environ trois minutes avec des professionnels du cinéma.

▶ Cette année, en étroite collaboration avec l'AFC et la CST, ils ont pris contact avec une dizaine de directeurs de la photographie présents à Cannes afin de recueillir leurs propos. A découvrir donc des entretiens avec Caroline Champetier AFC, l'Autrichien Gerald Kerkletz, Jeanne Lapoirie AFC, Pierre Lhomme AFC, Claire Mathon, Pierre Milon AFC, Gilles Porte AFC, en compagnie de Xavier Durringer -, Guillaume Schiffman AFC, et Jean-Louis Vialard AFC.

A consulter à l'adresse
http://www.afcinema.com/Petits-Entretiens-Filmes-de-l-ENS-Louis-Lumiere.html ■

ICSC

International Cinematography Summit Conference

par **Richard Andry** AFC

Pendant quatre jours, du 2 au 5 mai 2011, les délégués d'associations de directeurs de la photographie, représentant 22 pays, ont participé à la Première Conference Internationale (International Cinematography Summit Conference) I.C.S.C organisée, à Los Angeles, par l'ASC, à l'initiative de son président Michaei Goi, secondé par Vilmos Zsigmond et Fred Goodich, membres directeurs du Comité International de l'ASC, et par notre confrère et ami Denis Lenoir AFC, ASC, qui ne ménagèrent pas leur énergie pour que cet événement exceptionnel se déroule dans les meilleures conditions.

▶ **Les associations européennes étaient majoritairement représentées par des délégués ayant fait le voyage et par d'autres, expatriés aux USA.** L'AFC était représentée par sa présidente Caroline Champetier, deux de nos confrères, résidents californiens, Denis Lenoir et Pascal Lebègue ainsi que Richard Andry sur le chemin de retour d'un tournage en Louisiane.
Dès son discours d'ouverture, Michael Goi a souligné que le but de cette " Conference " était d'ouvrir de nouvelles voies en vue d'améliorer et d'accroître la communication entre les différentes associations de directeurs de la photographie du monde entier, et ce dans les domaines tant techniques qu'esthétiques caractéristiques de notre métier et dans le but d'élever le niveau de respect et de reconnaissance de notre apport artistique spécifique, dans un monde de plus en plus focalisé sur l'évolution technologique et fasciné par les images générées ou améliorées par l'outil informatique.
L'agenda de cette conférence avait été patiemment préparé par l'ASC en étroite collaboration avec les autres associations invitées, appelées, au préalable à faire des suggestions, ce qui avait permis d'ajouter à un programme préalablement très technique, des thèmes plus " politiques ".

Les thèmes débattus ont été les suivants :

- Comment les associations de chefs op' peuvent–elles développer, entre elles, et ce au niveau mondial, un réseau permanent d'échanges d'informations concernant notre métier ?
- La prochaine génération d'opérateurs. Quel est notre rôle dans l'éducation de ceux qui vont nous succéder dans le métier ? Comment pouvons-nous intervenir auprès des studios, gouvernements, ministères de la culture pour faire entendre notre voix en ce qui concerne la formation des jeunes à notre métier ?
- La prévisualisation et le directeur de la photo. Dans ce domaine, qui a tendance à prendre de l'importance en phase de pré-production, comment imposer notre présence dans le pre-design d'un film ?
- Le rôle du directeur de la photo dans les nouvelles technologies. Comment pouvons-nous nous positionner pour y participer activement, ou être consultés lors de la production de films faisant largement appel à la création d'images générées par des ordinateurs. Des confrères ayant participé à ce genre de tournage témoigneront de leur expérience.
- Qui est l'auteur de l'image d'un film ? Les concepts du directeur de la photographie considéré en tant qu'auteur de l'image du film ou bien reconnu par l'industrie comme collaborateur principal de création sont-ils toujours valides ? Comment protéger notre contribution artistique face à l'intervention massive des moyens numériques de postproduction.
- Comment pouvons-nous promouvoir la valeur de notre apport artistique dans un monde qui y est de plus en plus indifférent. Comme un nombre croissant de directeurs de la photo sont tenus éloignés de la salle d'étalonnage et que notre apport artistique individuel est souvent sacrifié sur l'autel d'une " imagerie générique ", comment pouvons-nous encore transmettre la certitude intemporelle de notre vision ?

Vaste programme qui, n'en doutez pas une seule seconde, (et ce, malgré le " jet-lag " limitant les capacités réactives d'un certain nombre de participants et provoquant quelques brefs piquages de nez), fut le terrain d'échanges passionnants. Chaque délégation apportant de l'eau au moulin de la révolte. Car, oui, à la lecture de cet agenda, on aurait pu penser que nous allions débattre de la survie de notre espèce. Une vague odeur funèbre. Nul n'en fut le cas et la joyeuse mixité des anciens expérimentés et célèbres et des jeunes enthousiastes inconnus fit souffler un vent d'optimisme sur le presque centenaire Club-House de l'ASC qui hébergeait les débats. D'autant plus que Haskell Wexler, ASC, 85 ans aux prunes, donnait l'exemple, tenant fermement sa caméra HDV à la main, et sans prendre une minute de repos pendant les quatre jours, immortalisait ces rencontres. On le vit même sortir ses griffes à l'encontre de vieux confrères ASC dont il ne partageait pas (et n'avait sûrement jamais partagé) les idées. L'ASC, géant mythique, impressionnant et référentiel s'ouvrait devant nous, c'était jubilatoire, chaleureux et décomplexant.
Les débats théoriques ne suffisant pas à satisfaire les nombreux sponsors, il nous fallut accomplir quelques exercices pratiques qui alimentèrent nos débats enflammés.

Le premier jour dans les Studios Sony à Culver City, nous eûmes droit à une démonstration de matériel de tournage 3D et à un petit exposé sur le thème : " Comment la 3D agit-elle sur notre aptitude à raconter une histoire par l'intermédiaire de l'éclairage et du cadrage ? " L'utilisation de la 3D dans les séries B ayant une forte tendance à augmenter aux USA, elle ouvrirait, selon certains, un marché important pour les chefs opérateurs et nombre de confrères US et résidents avaient déjà suivi un stage dans ce studio. Pour les adeptes de la 3D, le matériel présenté semblait très efficace, et la technique très au point. Chez les autres, on pouvait détecter un petit vent de doute et même de lassitude, concrétisé par un haussement d'épaules plus ou moins marqué. Eternel débat qu'on s'épargnera dans ces lignes.
L'après-midi, la projection 4K d'images tournées par Curtis Clark ASC avec la F65, nouvelle caméra Sony 4K, impressionna certains participants (dont Dante Spinotti ASC, AIC plutôt enthousiaste) par sa latitude d'exposition, sa granulation sans

artefact (même sous le grossissement de 900 % d'une séquence tournée de nuit).
De retour au Club-House, on eut à débattre de la communication entre les diverses associations. Nigel Walters, BSC rappela qu'il existait une organisation : Imago, qui remplissait ce rôle au niveau européen en liaison, au niveau international avec des membres associés représentant les quatre autres continents et que 20 des 22 sociétés présentes ce jour à la conférence de Los Angeles étaient rattachées d'une manière ou d'une autre, à Imago. On convaint d'une organisation internationale à construire, certains proposant de s'appuyer sur des réseaux sociaux du type Facebook, d'autres sur l'exemple de la CML (ASC) ou du dialogue-actif (AFC) d'une extension ou d'une intégration d'Imago et même de la création d'une Académie Internationale (Joe Dunton BSC). Le chantier est ouvert et certains vont se pencher sur le développement du prototype d'un réseau spécifique de liaison. Affaire à suivre. (On espère, très vite) Ensuite, chacun a exposé l'état de la formation au métier de chef opérateur dans son propre pays. Il y avait sur ce sujet une grande ressemblance entre la France et les USA, avec pléthore d'écoles privées dispensant un sous-enseignement au faible rapport prix/performances. Il fut décidé de développer les échanges avec les jeunes (et ce, en corrélation avec les solutions aux questions posées au chapitre précédent en ce qui concerne la diffusion des contenus) mais aussi avec le grand public. Intervention de professionnels auprès des étudiants à l'occasion de leurs passages dans des pays amis. Master-classes, etc.

La deuxième journée commença par une visite du département de cinéma virtuel des studios Universal où l'on eu à admirer la maîtrise technologique des capteurs de mouvement d'acteurs en connexion avec des images générées par ordinateur. Synthèse impressionnante sur l'écran mais présence quasi insignifiante si ce n'est absence totale du directeur de la photographie dans le " process " et la mainmise quasi totale du " set-designer " (d'après le témoignage de l'actrice expérimentée dans cette technique (*Avatar*, etc.) présente sur le plateau). Le chemin de croix continua l'après-midi lors d'un exposé sur la pré-visualisation, avec un débat au cours duquel, heureusement, Caroline Champetier AFC remit les pendules à l'heure. Le cinéma, ce sont des acteurs que l'on filme et éclaire, dans un décor, pas des robots. Et c'est sur le plateau que cela se passe. Le débat sur le droit d'auteur du directeur de la photographie fut modéré par Caroline et Denis. Chaque pays exposa son état des lieux. Dans une quinzaine de pays européens, les directeurs de la photographie bénéficient du paiement des droits dits " résiduels " engendrés par les diffusions TV, le câble et la copie privée. Chacun d'entre eux ayant son propre régime. Les représentants de la Pologne semblant, selon leurs dires, vivre au " paradis " des opérateurs en étant considérés comme co-auteurs de l'image d'un film. Pour tous les participants, avant de parler de droit d'auteur, le problème principal sous-jacent à toute question dans ce domaine semble être celui de la reconnaissance de notre apport artistique dans la création cinématographique. En cela il semble y avoir un rapport inversé entre la situation de l'industrie cinématographique d'un pays et la reconnaissance du travail de DP, et les Américains nous ont clairement fait comprendre qu'ils n'avaient aucun droit et que leur présence à l'étalonnage était de plus en plus fréquemment remise en cause !

La troisième journée se déroula presqu'entièrement à l'Académie des Sciences et Techniques du Cinéma. Tout d'abord sur le thème des nouvelles technologies développées dans le domaine de l'éclairage : les lampes à basse consommation et à faible émission de chaleur, les LEDs qui s'installent petit à petit dans nos " gamelles ". Après un brillant exposé sur la nature de la couleur suivie d'un survol technique du problème par William Taylor ASC, nous pûmes nous rendre compte de l'instabilité colorimétrique des lampes LED grâce à un petit film test réalisé par Daryn Osaka ASC, qui mettait en scène un bon nombre de lampes LED dont on mesurait la température de couleur de leur lumière réfléchie sur un écran blanc. Le désastre est visible à l'œil nu et la lumière tungstène a encore de beaux jours devant elle en tant que référence. L'annonce que la BBC n'acceptait plus que la pellicule lumière du jour de sensibilité inférieure à

ISCS - International Cinematography Summit Conference

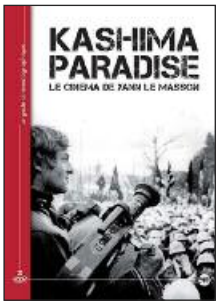
250 ISO pour ses prochains tournages HD sema incrédulité et consternation dans l'assemblée.
Les workflows " propriétaires " sont une réalité dans notre industrie et beaucoup ne fonctionnent que couplés avec un ensemble de prise de vues (caméra) bien spécifique. Tout cela limite les possibilités des directeurs photo et des producteurs dans le choix du matériel le mieux adapté à chaque tournage.
L'Académie nous a présenté le nouveau workflow IIF-ACES (Image Interchange Framework-Academy Colour Encoding Specification) permettant d'optimiser la qualité des prises de vues numériques, quel que soit le système utilisé, et de les transmettre, en l'état, à l'étalonnage. Démonstration faite par la projection d'images tournées par Francis Kenny ASC et Richard Crudo ASC, pour la série TV *Justified*.
Enfin notre journée académique se termina par une discussion sur le thème de la conservation et l'archivage des images numériques autour d'un panel de grande qualité réunissant autour de John Bailey ASC des spécialistes des grands studios et Milt Shefter de l'AMPAS.
Aucun progrès ni aucune solution nouvelle ne sont venus rassurer les participants quant au devenir et à la pérennité de leurs images numériques. Au passage, il fut rappeler que l'utilisation de la charte couleurs Macbeth était déconseillée en vue d'un tirage positif, parce que restreinte à trois couleurs, ce que l'Académie considère comme insuffisant à l'obtention d'un résultat de la meilleure qualité.
Il a été, par ailleurs, (et ce surtout par les associations européennes telles AFC, BSC, Scandinavie) réaffirmé notre devoir d'extrême vigilance envers la tendance à l'utilisation généralisée des écrans métallisés (silver-screen) malgré l'évidence, maintes et maintes fois démontrée, de leurs défauts rédhibitoires. Et, en corollaire, nous avons affirmé notre devoir d'agir pour faire en sorte que la diffusion, quelle que soit la technique utilisée, de l'œuvre cinématographique, soit toujours opérée dans le respect de l'intégrité esthétique de sa forme originale.
En souhaitant, au passage, que la définition des standards ne reste pas de l'unique chef de l'industrie américaine mais soit dorénavant le fruit d'une collaboration internationale étendue.

Le dernier jour fut celui des visites " technico-touristiques " ! de Panavision et de Mole-Richardson, visites qui avaient un air de balade dans l'Ancien Temps avec de belles machines-outils maniées encore par des êtres humains.

En conclusion, que retenir de ce " Sommet " ?
Que l'on n'a pas trouvé de solutions miracles aux nouveaux défis que nous devons relever aujourd'hui et dans les (si proches) temps futurs. L'important est que maintenant nous nous sentons moins seuls et qu'une certaine solidarité a commencé à se développer entre les diverses associations de directeurs de la photo, comme si la cinématographie se jouait des frontières.
Chacune des associations présentes a pu s'ouvrir de ses interrogations devant les autres et partager son expérience. L'ASC, association phare qui a éclairé notre métier depuis des lustres nous a formidablement accueillis avec intelligence, chaleur et générosité.
Ce n'est qu'un début. C'est à nous tous, donc, à chacun de nous, qu'il convient d'agir pour que ce rêve universel devienne réalité.

PS : Merci encore à Patty et Delphine et à toute l'équipe de coordination de l'ASC, pour la formidable organisation de cet événement. Merci à Gilles Galerne, K5600, un des principaux sponsors de l'événement et digne Marc's brother, pour son amical repas de clôture. ■

lecture



▶ ***Pierre Lhomme AFC nous signale la parution aux éditions Montparnasse, collection* Le Geste cinématographique, *d'un coffret passionnant* (Kashima Paradise, J'ai huit ans, Sucre amer, Regarde, elle a les yeux grands ouverts, Heligonka) *de l'œuvre de Yann Lemasson, opérateur-réalisateur, (25e promo, Vaugirard – Louis-Lumière).***
« Geste cinématographique exceptionnel. Un vrai rendez-vous avec l'Histoire. » ■

CINÉMA CULTURE TECHNO
TROIS
COULEURS

▶ **A lire dans le magazine des cinémas MK2, *Trois Couleurs*, spécial Cannes de mai 2011, un entretien accordé par Eric Gautier AFC, dans lequel il revient sur son travail, ses influences et le tournage du film de Walter Salles *Sur la route*.** ■

Publication du
Livre blanc du relief (3Ds) au cinéma et à la télévision

▶ A l'occasion du 64e Festival de Cannes, la Ficam à présenté sur le pavillon du CNC un document, réalisé en collaboration avec la CST, UP3D, le HD Forum et l'AFC, qui dresse l'état des lieux de la 3D stéréoscopique. Cet ouvrage de moins d'une cinquantaine de pages a pour ambition « de pointer du doigt les différentes problématiques techniques et narratives liées au tournage, à la postproduction, au confort visuel, à la conversion 2D/3D et à l'affichage sur un écran de cinéma et/ou de télévision ».
Dans le n° 1 600 d'*Ecran total* (19 mai 2011), Pascal Buron, président délégué de la Ficam, en charge de la commission technique, recherche et innovation, et coordinateur du projet s'explique : « La plupart des problèmes perçus sur le relief sont liés à des incompréhensions. Nous avons passé toutes les questions en revue, y compris celles du confort visuel. Ce livre est un état de l'art, à la date d'aujourd'hui, du relief de la production à la projection. » ■

Un baiser papillon

de Karine Silla, photographié par Thomas Hardmeier AFC
Avec Vincent Perez, Valeria Golino, Elsa Zylberstein
Sortie le 1er juin 2011

Valeria Golina

Elsa Zylberstein

Jalil Lespert

Valeria Golina et Cécile de France. Photos Thomas Hardmeier

▶ **C'est le premier long métrage de Karine Silla.** Elle a écrit un scénario sur l'amour, les enfants, les rêves, le couple, l'amitié, l'ambition, la création, la maladie, la mort. Les grands sujets de la vie… C'est ce qui m'a touché à la lecture du scénario… et j'espère que ça touchera également le spectateur.
Karine voulait un réalisme poétique pour le style du film.
Elle avait cette envie absolue que son film soit beau, sensuel, presque féerique et irréel par moment. Que les actrices et les acteurs soient bien éclairés, des images colorées, contrastées et denses. A part Karine et tous les acteurs, avec qui j'avais une belle complicité, j'avais un complice extraordinaire et précieux à côté de moi, qui est le fabuleux Jean Vincent Puzos (chef déco + ancien joueur de rugby), sans lui les images de ce film n'auraient pas été les mêmes du tout !
Merci à mon équipe : Laurent Héritier, Pierre Garnier avec leurs équipes. Et une première collaboration avec Valentin Monge (Steadicam) et Maud Lemaistre (1ère assistante caméra), tous les deux excellents. Un grand merci à Didier Diaz et également à Marjolaine Mispelaere au Lustre. Avec elle j'ai pu aller jusqu'au bout de cet univers très coloré. ■

Chef déco *Jean-Vincent Puzos*
Assistants opérateur
Maud Lemaistre avec Vincent Doignon et Alexandre Ferrini
Chef électricien *Laurent Héritier*
Chef machiniste *Pierre Garnier*
Opérateur Steadicam *Valentin Monge*

Caméra
Arricam Lite de chez Transpacam
Objectifs Masterprime+zoom
Angénieux Optimo 28-76mm T2.6
Arri Shift+Tilt
Pellicules *Kodak 5207+5219*
Pellicule positive *Agfa*

Laboratoire *LTC*, *rushes vidéo Reginald Galienne, étalonnage numérique sur Lustre Marjolaine Mispelaere,étalonnage argentique Christian Dutac*
VFX *Duboi, Alain Carsoux*
Eclairage *Transpalux*
Machinerie *Next Shot*

Pourquoi tu pleures ?

de Katia Lewkowicz, photographié par Laurent Brunet AFC
Avec Benjamin Biolay, Emmanuelle Devos, Nicole Garcia
Sortie le 8 juin 2011

Laurent Brunet AFC a souvent tourné en Israël (*Avanim* de Raphael Najari, *Mon trésor* de Keren Yedaya ou *Free Zone* d'Amos Gitaï). En France, il a récemment signé l'image de films de Christophe Honoré, Lodge Kerrigan ou Martin Provost (*Séraphine*, César de la meilleure image en 2009). L'année passée à Cannes, c'est aussi lui qui avait signé l'image du Prix du jury (*Un homme qui crie* de Mahamat Saleh Haroun).

Emmanuelle Devos et Benjamin Biolay - Photo © DR

▶ ***Quelle est la genèse de* Pourquoi tu pleures *?***

Laurent Brunet : Katia Lewkowicz avait fait un court métrage dans la série Canal+*Ecrire pour un chanteur* et elle avait choisi Benjamin Biolay. *Pourquoi tu pleures* s'est donc monté dans la foulée de ce projet, comme une prolongation de collaboration entre eux. En ce qui me concerne, c'est ma première expérience dans le domaine de la comédie, et j'avoue que c'était un truc que j'avais envie d'essayer… Dès nos premières discussions au sujet du film, j'ai senti Katia dans une énergie plutôt libre, avec une caméra vivante, en évitant tout côté statique dans la mise en scène.

Dans quelles conditions le film s'est-il tourné ?

LB : Le film a été fait avec deux millions d'euros ce qui, vu le casting et les besoins assez conséquents en figuration, n'était vraiment pas du luxe… On a tourné 38 jours, principalement dans un immeuble parisien qui nous a servi pour regrouper une bonne partie des décors du film. François Renaud Labarthe (le chef déco) a donné un ton assez neutre aux différents appartements, car on ne voulait pas d'une image trop acidulée. Comme je ne pouvais pas éclairer de l'extérieur, j'ai décidé de jouer la carte de la simplicité en accrochant toutes mes sources au plafond, afin de gêner le moins possible la mise en scène. Les premiers films sont souvent des choses un peu fragiles, et il faut savoir ne pas être trop technicien.
Katia avait le désir de faire le moins possible de répétitions et laisser libre cours à l'improvisation acteurs et caméra compris… Par exemple, quand la famille de la mariée débarque, l'enjeu était littéralement d'organiser un certain chaos à l'image, au milieu d'une trentaine de comédiens dans l'espace réel d'un appartement parisien. La caméra à l'épaule, parfois accidentée, pouvant se lire comme l'instabilité du personnage principal, qui ne sait pas vraiment se décider pendant tout le film.

Comment avez-vous géré les découvertes ?

LB : Une des conséquences de ce dispositif était bien sûr le manque de contrôle sur les entrées de lumière du jour. Parfois, je me suis retrouvé avec des positions caméras en contre jour assez marqué, ou avec des fenêtres qui partaient dans la surexposition quand la lumière variait dehors… sans parler de la main libre posée sur le diaph pour compenser en live… Mais ça fait partie de cette liberté et de cette énergie que communiquait Katia à son projet.
Face au choix de support, on a tout de suite choisi le film, en optant pour une solution économique en 35 2P. Cette solution nous a permis d'obtenir une image assez organique, avec du grain, et surtout de conserver une latitude maximale dans les hautes lumières.

Les entretiens de l'AFC au Festival de Cannes 2011
Nous vous proposons de lire ou relire les entretiens accordés par des directeurs de la photographie ayant eu un film sélectionné au Festival de Cannes 2011. Ces entretiens ont été réalisés par Brigitte Barbier et François Reumont grâce au soutien de nos partenaires, le CNC, Binocle, Broncolor-Kobold, Eclair Laboratoires, Fujifilm, HD Systems, Kodak, Mikros image, Thales Angénieux, TSF, avec la complicité de la CST et d'Oniris Productions.
http://www.afcinema.com/Les-entretiens-de-l-AFC-au-festival-de-Cannes-2011.html

Quel est votre bilan sur le 35 2P ?
LB : C'est ma première expérience en 2P, et je suis frappé par la liberté et la souplesse que ça donne. J'ai aussi pu tourner, depuis, avec l'Alexa qui représente une vraie avancée dans le domaine des caméras numériques. Mais néanmoins, je trouve que le film reste supérieur dans le domaine du rendu des couleurs et la flexibilité que l'on peut avoir à l'étalonnage.
En revanche, je parle de 35 mm 2P au format 2,35 ; tourner au format 1,85 serait une autre alternative, mais se rapprochant plus encore du Super 16 mm. Sur *Pourquoi tu pleures ?*, j'ai donc préféré économiser sur la liste lumière pour pouvoir tourner en film, sans imposer à la mise en scène des restrictions sur le métrage.
Aujourd'hui, le 35 2P représente une vraie alternative au numérique dans les conditions serrées de budget, mais cela peut être aussi un vrai choix artistique.

Un petit point sur le matériel ?
LB : La caméra était une Aaton Penelope de chez TSF. J'ai choisi des Zeiss Ultra Prime pour leur définition et leur précision comparées à une série classique T2.1. Pour la pellicule, j'ai pris de la Fuji Eterna 500 sur l'intégralité du film. C'est une émulsion que je préfère aux plus récentes versions saturées et contrastes que Fuji et Kodak tentent de lancer depuis deux ans.
Vu qu'on peut désormais facilement doser ce paramètre à l'étalonnage numérique, il n'y a, selon moi, plus trop d'intérêt à continuer à tourner avec des émulsions contrastées. La postproduction s'est faite chez Eclair, en utilisant une chaîne 100 % Fuji (avec shoot sur la nouvelle intermédiaire 8514) que je trouve plus nuancée dans les noirs comparé à la 83. La version DCP est un peu plus brillante et contrastée, d'une certaine manière plus flatteuse…
Sur ce film j'aurais aimé aller vers quelque chose de plus doux, je préfère donc la sortie film. Mais ce choix, dans les années à venir se fera de plus en plus rare, le tout numérique se mettant en place à grands pas ! ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

My Little Princess

d'Eva Ionesco, photographié par Jeanne Lapoirie AFC
Avec Isabelle Huppert, Anamaria Vartolomei, Denis Lavant
Sortie le 29 juin 2011

C'est pour éclairer un récit autobiographique et pour son premier long métrage que la comédienne Eva Ionesco a fait appel à Jeanne Lapoirie AFC. Un film de lumière, de photographie, un univers fantasque pour une réalité que la réalisatrice a voulu transcender en magnifiant la fiction. « La difficulté », dit-elle, « était de savoir comment filmer la photographie ». Jeanne nous confie comment elle a tenté de répondre à ce défi visuel et comment elle a collaboré avec Eva Ionesco pour *My Little Princess*, sélectionné à la Semaine de la critique.

Photo Thierry Fievre

▶ Eva Ionesco, qui est surtout comédienne, avait déjà essayé de monter ce film il y a plus de dix ans et ça n'avait pas abouti. C'est un récit autobiographique, sur ses relations avec sa mère photographe, qui a eu son heure de gloire dans les années 1980, particulièrement grâce aux photos, mi-érotiques mi-artistiques qu'elle prenait de sa fille, très jeune. C'était un sujet important pour Eva, elle tenta donc de remonter le projet, cette fois avec succès.
Le film se situe à cette époque des années 1980, le rôle de Violetta est tenu par Anamaria Vartolomei, petite fille de 10 ans, originaire, comme Eva, de Roumanie et qui n'avait jamais joué auparavant. Isabelle Huppert interprète Hanna, la mère.
Vu la difficulté du sujet, Eva ne voulait pas traiter ce film de façon trop réaliste pour ne pas basculer dans le trop sombre, ou trop douloureux, elle voulait mettre une distance avec la réalité, le traiter un peu à la manière d'un conte avec ses aspects à la fois merveilleux et terrifiants. Elle voulait et avait elle-même un univers visuel très fort. Il y avait le problème de comment filmer ces séances photos. On devait, quand on entrait dans l'univers d'Hanna, se retrouver dans un lieu fait de bric et de broc, mais qui, quand on l'éclaire, change d'aspect et devient tout d'un coup fantastique, une sorte de sanctuaire comme dans les films de vampires.
Le rapport à la série B intéresse beaucoup Eva (Mario Bava, les films muets de vampire) mais aussi le cinéma hollywoodien des années 1950. Toutes ces sources d'inspiration sont donc très présentes dans les décors (murs noirs dans la pièce d'Hanna), dans les costumes, et bien sûr dans la lumière aussi. On oscillait du réalisme chez la grand-mère (avec qui vivait la petite Violetta), à l'école ou dans les rues, au magique des séances photos (traitées

Les entretiens de l'AFC au Festival de Cannes 2011 - *My Little Princess*

plus Technicolor), des lieux où Hanna emmenait sa fille, au film d'horreur dans l'appartement de la mère.
Eva n'étant pas à court d'idée, on a plutôt essayé de se limiter et de ne pas avoir à faire une sorte de catalogue de tous les styles et effets possibles. La préparation a été très agréable, une discussion permanente avec moult références cinématographiques passionnantes !
Quelques essais pour mettre au point tout ça…
Nous avons tourné bien sûr en argentique, il était hors de question de faire ce film qui parle d'une photographe en numérique. En plus, elle poussait très souvent ses films, et si l'on regarde les tirages d'origine, il y a beaucoup de grain.
Eva voulait aussi filmer plusieurs scènes en caméra portée, mélanger à l'intérieur d'une même scène plan large sur pied et plans rapprochés à l'épaule. Nous sommes donc partis sur une Pénélope, avec des objectifs légers ; j'ai choisi les Cooke S3 qui, un peu plus soft, m'on permis de ne presque pas filtrer Isabelle.
Nous avons choisi le 2perf, un peu poussés par les soucis budgétaires mais aussi pour les questions de grain. Le résultat est d'ailleurs très intéressant et me plaît beaucoup. J'ai une fois de plus le sentiment que c'est l'un des derniers films que je fais avec du grain…
Le format Scope s'est aussi presque imposé à cause du 2perf, on n'y avait pas pensé au début, et c'est devenu un vrai choix ensuite.

Photogrammes

L'appartement de la mère est tourné dans une sorte de faux studio, c'est-à-dire avec le plafond à 3,5 m donc très peu au-dessus des feuilles, pas de recul ou presque derrière les fenêtres, le reste est du décor naturel. Pour les séquences où l'on voit les clichés photographiques de Violeta, il a fallu les faire, bien évidemment, on ne pouvait pas utiliser les originaux. On a dû recréer toutes les photos, correspondant plus ou moins aux originaux de l'époque. C'était assez amusant de devoir refaire une très grande série de photos dans le style de quelqu'un d'autre… Il y en a de très belles. ■

Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC

Pierre Bonnet, chef electro, avec Jeanne Lapoirie - Photo Thierry Fievre

Equipe image
Assistante caméra : *Emilie Monier*
Chef électricien : *Pierre Bonnet*
Chef machiniste : *Eric Fontenelle*
Post-Scriptum
Pellicules : *Kodak 50D 5201, 250D 5207, 500T 5219*
Matériel caméra :
Panavison, Aaton Penelope 2 perfos au format Scope
Matériel lumière et machinerie :
Papaye
Postproduction :
Digimage, étalonneur Serge Antony
Développement rushes :
Eclair Laboratoires
Développement copies :
Digimage Le LAB

Escalade

de Charlotte Silvera, photographié par Yves Cape AFC, SBC
Avec Carmen Maura, Renaud Cestre, Julie Durand
Sortie le 15 juin 2011

▶ ***Escalade* ne doit la vie qu'à l'obstination magnifique de sa réalisatrice Charlotte Silvera.**

Le film a été tourné en Thomson Viper avec des objectifs Zeiss HD, en 4:4:4 non compressé, enregistré sur Stow et archivé sur double copie LTO2 ! Bien que cela ne date que de cinq ans, cela ressemble à la préhistoire, de la vidéo HD dans la course de sa copie du 35 mm. Les progrès accomplis en ergonomie, en poids et en enregistrement sont énormes, mais pas encore suffisants à mon avis. Même si l'Alexa, de par la spécificité de sa texture, ouvre de nouvelles portes.
TSF nous avait fourni, en plus de la caméra, le matériel électrique.
Emilie Colin était première assistante caméra, Xavier Lesage 2e assistant caméra et Stow recorder, Eric Alirol chef électricien et Mathieu Straub gérait la Viper et ses fichiers.
Marine Lepoutre, chez Eclair, s'est occupée de l'étalonnage. ■

François Berléand - Photo © DR

Ni à vendre, ni à louer

de Pascal Rabaté, photographié par Benoît Chamaillard AFC
Avec Jacques Gamblin, Maria de Medeiros, François Morel
Sortie le 29 juin 2011

Jacques Gamblin et Maria de Medeiros - Photo © DR

▶ ***Ni à vendre, ni à louer* est le deuxième film de Pascal Rabaté (après *Les Petits ruisseaux*) et notre deuxième collaboration.**
Le travail sur le cadre et la couleur avec un réalisateur qui vient de la bande dessinée était vraiment intéressant. C'est un film " chorale " qui décrit les destins croisés d'une ribambelle d'individus venus passer un " week-end à la mer ". Les personnages évoluent dans un univers burlesque et décalé et font face à des situations surprenantes mais empreintes d'un certain réalisme. La poésie, l'humour et la tendresse, par petites touches suivant les scènes, donnent au film un joli parfum de légèreté.
Un film très étonnant, sans dialogues ! ■

Caméra et machinerie : *Panavision. RED MX*
Matériel électrique : *Cininter*
Laboratoire photochimique : *LTC*
Laboratoire numérique: *Duboi-Duran*
Etalonnage : *Gilles Granier*

Midnight in Paris

de Woody Allen, photographié par Darius Khondji AFC, ASC
Avec Marion Cotillard, Owen Wilson, Rachel McAdams
En salles depuis le 11 mai 2011

Après avoir éclairé les films de Caro et Jeunet – *Delicatessen, La Cité des enfants perdus* – Darius Khondji AFC, ASC se fait remarquer aux Etats-Unis et travaille à New York avec plusieurs réalisateurs : David Fincher, Roman Polanski, Sydney Pollack, Wong Kar-Wai. A partir de 2009, il travaille de nouveau à Paris avec Stephen Frears pour *Chéri*, avec Michael Haneke, pour *Amour*, – des titres qui prouvent qu'il fait bien de revenir en France ! – et Woody Allen pour *Midnight in Paris*.
Darius Khondji n'avait pas tourné avec Woody Allen depuis *Anything Else*, en 2003. Son agenda très serré ne lui avait pas permis de retravailler avec le cinéaste qu'il qualifie de « véritable artiste américain qui se fiche du box-office ! ».

Woody Allen et Darius Khondji, sur le tournage de Midnight in Paris
Photo Roger Arpajou

▶ ***Woody Allen avait-il une demande particulière pour cet opus parisien ?***
Darius Khondji : Plutôt une interrogation. Il y a plusieurs époques dans le film : l'époque contemporaine, les années 1920, une petite partie en 1900 et une encore plus petite partie au XVII^e siècle. On s'était rencontré quelques mois plus tôt à New York et il se demandait comment traiter ces différentes époques.
Il voulait au départ du noir et blanc. Je n'aimais pas beaucoup cette idée, je trouvais que de passer de la couleur au noir et blanc était un peu raide, pas très nuancé... Donc, on est resté en couleur et c'est ma façon d'éclairer qui a permis les transitions entre les époques.
La lumière est un peu plus directionnelle, beaucoup plus colorée et beaucoup plus chaude pour les époques passées.
En fait, Woody Allen aime l'image colorée chaude. On ne peut pas lui proposer quelque chose de neutre, sinon, ça lui paraît froid ! La période contemporaine est donc déjà chaude !
J'ai différencié les époques en utilisant de vieux objectifs Cooke et des focales plus longues pour la période 1920. A cette époque, il n'y avait pas de grand angle, on a donc tourné avec des objectifs à partir du 50 mm. J'ai réduit la profondeur de champ, et comme les vieux Cooke ne sont pas trop piqués, je n'ai pas voulu rajouter de diffusion dans l'image. Je ne voulais pas abuser ! L'image est légèrement altérée sur les bords, comme si ce n'était pas exposé parfaitement et uniformément.

Votre collaboration avec le département décor a-t-elle été importante ?
DK : La créatrice des décors, Anne Siebel, a vraiment un œil pour l'image. Je ne la connaissais pas, je n'étais pas très rassuré au début, mais l'expérience a été très satisfaisante.
On a travaillé ensemble pour placer les lumières dans le décor. Comme Woody Allen vient très tard pour la préparation, il était très content qu'on lui propose des choses et nous n'avions pas de discussions compliquées, tout était facile.

C'est un peu particulier de tourner avec un réalisateur aussi connu et très apprécié des Français ?
DK : Oui, c'est comme avoir Michaël Jackson ou Brad Pitt à côté de la caméra ! Il y avait constamment une foule avec nous... Pour une scène de nuit, il voulait tourner caméra à l'épaule, comme un documentaire, sans lumière, discrètement, près du Flore, boulevard Saint-Germain. On se place entre deux voitures, il arrive pour être à côté de la caméra et à partir de ce moment-là, une foule incroyable nous a entourés...
On lui a demandé d'aller dans la voiture et on lui a dit qu'on lui montrerait la prise ensuite ! Et c'était tout le temps comme ça. Alors qu'il est très discret mais il est tellement reconnaissable, avec sa façon de se tenir, son bob...
Il est comme une icône !

A part les " vieux " Cooke pour les séquences d'époque, qu'avez-vous utilisé comme optiques ?
DK : J'avais des Cooke S3, S4, S5. C'était la première fois que j'avais des S5.

Qu'ont-ils de différents ?
DK : Ils sont un peu plus gros, un peu plus lumineux, quelque chose de plus pur dans le rendu des peaux. Peut-être parce qu'ils ont une plus grande ouverture, il y a une présence, une proximité sur les premiers plans. Je les préfère aux S4. Le problème est qu'il n'y a pas encore toutes les focales, il manque celles que j'aime utiliser, le 21, le 27, le 35 mm...

Vous les avez utilisés surtout pour les nuits ?
DK : Non, pas seulement, pour les intérieurs jour aussi.

Pouvez-vous nous confier ce qui vous a le plus attiré dans ce tournage avec Woody Allen, à Paris ?
DK : J'étais intrigué par la vision que Woody Allen pouvait avoir de Paris. Il est, depuis quelque temps, dans un processus " une ville, un film ". Nous allons d'ailleurs tourner prochainement à Rome. Comment faire pour que cette vision ne soit pas celle du touriste, ne pas être dans la tentation de la carte postale... Alors que ces endroits sont magnifiques, au coucher du soleil ! Woody ne voulait pas de soleil ; il souhaitait donner une image de Paris par temps gris, pluvieuse, pas une image glorifiée, embellie ; pas du tout la carte postale !
Il ouvre le film avec un Paris pas très joli, dans des lieux pas très caractéristiques. Le film est un mélange d'images que le héros, un scénariste, suggère et qui glorifient le Paris de la génération perdue et la vision des Américains conservateurs et républicains que sont ses futurs beaux-parents, qui ont une vision très noire de Paris, qui n'aiment pas les Français. L'idée que Woody Allen a de Paris est plus ambiguë que ce que l'on peut imaginer. C'est une image pas si conventionnelle que ça, un peu " off beat ". Et c'est donc une image par moments un peu plate ! ■

Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC

Darius Khondji, au centre

Quelques détails techniques et un coup de chapeau à l'équipe !

LTC a développé le négatif, de la Kodak 500 ISO 5219 et la 200 ISO 5213. L'étalonnage des rushes a été assuré par Fabien Napoli chez Duboi, qui a fait un très bon travail. Etalonnage numérique chez Deluxe à New York par Joe Gawler, qui est une vraie découverte.
A peine deux semaines d'étalonnage. Le réalisateur est venu trois fois, à trois stades différents. Il était vraiment content.
Yan Rubens cadrait une Arricam et le Steadicam d'un bras de fer. L'assistante caméra, Fabienne Octobre, et le 2e assistant, Julien Andreeti, ont très bien entouré cette caméra. Thierry Baucheron, le " gaffer ", a fait un excellent travail de lumière car on changeait de décor trois fois dans la journée, et son équipe et lui travaillaient toujours avec le sourire. Cyril Kuhnholtz, également extraordinaire chef machiniste, et son équipe.
Les assistants caméras ont donc aussi beaucoup travaillé, bien et très rapidement avec tellement de plaisir et de concentration dans le travail. La directrice photo 2e équipe, la très douée Johanne Debas, a tourné les images parisiennes comme le souhaitait Woody Allen !
Encore une fois, et je ne dis pas cela juste pour que cela sonne bien pour tous, mais je suis tout le temps étonné par la qualité du travail de nos techniciens français.
Ici, j'ai vraiment la sensation de faire un cinéma d'art fait par des artisans du spectacle. Cette équipe m'a toujours encouragé à faire mieux en travaillant vite et si bien.

La Conquête

de Xavier Durringer, photographié par Gilles Porte AFC
Avec Denis Podalydès, Florence Pernel
En salles depuis le 18 mai 2011

***La Conquête*, considéré comme le film événement français de la Croisette, met en scène pour la première fois un président français encore en fonction. C'est Gilles Porte qui a éclairé et cadré ce long métrage réalisé par Xavier Durringer et produit par Mandarin Films et Gaumont.**
Gilles est également à l'origine d'une démarche intitulée *Portraits - Autoportraits* (1) réalisée dans 37 pays, sur les cinq continents où plus de 4000 enfants qui ne savaient ni lire ni écrire se sont dessinés sur un papier noir et/ou sur une vitre sans jamais qu'un adulte n'intervienne.
Pour mémoire, Gilles a co-réalisé, avec Yolande, Moreau *Quand la mer monte* (2) dont il a aussi signé les images. Actuellement en préparation de son prochain long métrage *" S "* qu'il réalisera en Asie du Sud Est avec... Denis Podalydès, Gilles revient sur le tournage de *La Conquête*.

▶ ***Abordons, Gilles, puisque la presse en parle tant, l'aspect médiatique de* La Conquête...**
Gilles Porte : Il est intéressant de noter qu'à ce jour, l'histoire autour de *La Conquête* est plus importante que le film lui-même puisque celles et ceux qui en parlent n'ont vu jusqu'à présent qu'une bande-annonce de deux minutes. Sans doute cet intérêt vient du fait que *La Conquête* met en scène, pour la première fois dans toute l'histoire du cinéma français, un président de la République encore dans l'exercice de ses fonctions, et prend soin de conserver le nom des personnages impliqués.
Notons au passage qu'aux Etats-Unis et en Angleterre, cela se pratique depuis plusieurs années déjà.
Amusant également de voir comment un des thèmes principaux de *La Conquête* – dénoncer la façon dont le système politique se néantise – prend tout son sens au milieu d'un événement comme le festival de Cannes où la première dame de France a failli faire l'ouverture du film de Woody Allen.
Peut-être que les risques qu'ont pris deux producteurs(*3) et une major(*4) permettront d'ouvrir une brèche dans le cinéma français. Peut-être la prochaine fois une chaîne hertzienne participera au montage financier d'un film du genre. En tous les cas, pour ce qui concerne *La Conquête*, aucun " décideur " d'une grande chaîne (à part Canal+) n'a pris le risque de " se mouiller ".
Alors le coût de *La Conquête* a plafonné aux alentours de 5 millions d'euros et la logique qui aurait voulu que ce film, vu le secret qu'il y avait autour de sa fabrication, soit tourné en studio, n'a pu être respectée. C'est donc finalement quelque part " la réalité du marché " qui nous a amenés à reconstituer l'Elysée, Matignon et une partie de Beauvau tout près du musée Rodin, rue de Varennes, chez Berlusconi puisque nous avons tourné trois semaines à l'ambassade d'Italie !

Parle-nous de tes choix de lumières, justement, pour ces décors un peu mythiques et ces hommes politiques...
GP : L'ambassade d'Italie était donc le décor principal du film. Il y avait une difficulté inhérente à ces lieux classés monuments historiques qui me concernait directement puisque les machinistes et les électriciens n'avaient pas le droit de poser des barres pour suspendre de la lumière ou autres installations.
Xavier Durringer et moi-même voulions donner une véritable direction de lumière, avec du contraste sur les visages de ceux qu'on nous montre trop souvent avec une " lumière face " sur des images retouchées. Il était hors de question de filmer ces hommes politiques comme ils sont photographiés dans *Paris Match*.
Après avoir éliminé très vite l'idée d'éclairer avec des boules à hélium, même si la hauteur sous plafond me

De gauche à droite : Construction du travelling, Carole Fèvre (scripte) et Gilles Porte, Gilles Porte et Rodolphe Soucaret (1er assistant caméra)
Photos Jean-Baptiste Pouilloux

l'autorisait, j'ai fait le choix de faire passer les sources de lumières par les grandes fenêtres, situées à 9 mètres de hauteur, puisque que contrairement au véritable Elysée, le bureau et le salon du président sont à l'étage.…
J'ai donc fait construire un échafaudage afin de placer des projecteurs qui rentrent par les fenêtres. Et comme j'ai souvent choisi d'être à contre jour j'ai fait descendre les pieds de projecteurs par le haut de la structure.

Pourquoi avoir choisit le Scope comme format ?
GP : Très vite Xavier et moi sommes tombés d'accord pour dire que l'univers de *La Conquête* ressemblait étrangement à celui du western. Certaines répliques ne sonnent-elles d'ailleurs parfois pas comme des coups de flingues ? Notons aussi que le format 2,37 permet de jouer d'avantage avec les amorces et donc d'inclure au sein d'une même image des détails qui complètent le tableau.
J'ajoute que j'ai choisi d'utiliser les Cooke S4 car Xavier ne souhaitait pas faire un film froid mais, au contraire, mettre en évidence les dorures qui caractérisent des lieux qui ne ressemblent pas vraiment à une salle des fêtes de province, les couverts en argent, le teint hâlé de Dominique de Villepin, etc.

Comment as-tu abordé la question de l'univers artistique de ce film avec Xavier Durringer ?
GP : Xavier m'a tout d'abord montré un nombre incroyable de photos… C'était énorme ! J'ai découvert Nicolas Sarkozy sous toutes les coutures. Il a fallu ensuite les digérer, puis faire une sélection pour en garder finalement quelques-unes comme références.
Ces images nous servaient à la fois de base de lumière, mais nous donnaient aussi des idées de découpage.
Prenons par exemple l'image de Sarkozy qui prend son café tout seul, à La Baule, sur une terrasse, alors qu'il vient d'apprendre le départ de Cécilia. Exactement au même moment et au même endroit une autre image nous montre Villepin sortir de la mer tel Apollon.
Lorsque nous avons découpé cette séquence, nous avons décidé de réunir ces deux images lors d'un même plan. Décision qui a valu aux machinistes de creuser à l'aide d'un bulldozer une tranchée de 40 mètres sur la plage pour installer un long travelling malgré la marée qui montait car le plan de travail nous conduisait à La Baule en pleine semaine des marées d'équinoxe !
Beaucoup d'images nous ont servi de référence également pour les costumes, les décors, parfois même pour les cadres de certains plans. Xavier souhaitait un film dense, contraste, plutôt sombre, entre deux portes…
Le scénario dévoile les coulisses du pouvoir et donc il est logique que la part de l'ombre soit aussi importante que celle de la lumière. C'est également pourquoi certaines séquences se déroulent de nuit comme le retour de Cécilia de New York, quelque part, sur un aérodrome d'une banlieue parisienne.
Il ne s'agissait jamais de " tout voir ", comme dans certaines comédies, mais au contraire de laisser des zones d'ombre, notamment sur le premier plan du film où Nicolas Sarkozy joue avec son alliance…
La Conquête étant construit selon le principe d'un montage parallèle entre la journée du 6 mai 2007 où Nicolas Sarkozy est élu et son ascension de 2002 à 2007, j'ai décidé d'opter pour un étalonnage différent pour ce qui concerne cette journée du 6 mai où finalement Cécilia n'ira jamais voter. Une image plus froide, plus métallique sauf quand Nicolas Sarkozy se rend au Fouquet's où le rouge prédomine.

Le mimétisme des comédiens avec les politiques qu'ils interprètent est parfois incroyable…
GP : A ce propos, Xavier s'est demandé si Denis allait jouer avec un faux nez pour ressembler d'avantage à Nicolas Sarkozy. Nous avons fait des essais avec une prothèse qui étaient très réussie mais finalement nous avons opté pour que Denis incarne Nicolas Sarkozy sans prothèse pour le nez… Plusieurs facteurs nous ont aidés à faire ce choix…
1 - Denis devait plus " incarner " qu'" imiter " Nicolas Sarkozy
2 - Le temps de maquillage (Denis jouait le soir à la Comédie française) serait beaucoup moins long…

Les entretiens de l'AFC au Festival de Cannes 2011 - *La Conquête*

3 – Et enfin je leur ai raconté une anecdote qu'un ami directeur de la photographie (*5) a vécu sur un autre film : l'acteur principal avait joué avec une prothèse et un faux nez et chaque fois qu'il s'énervait, tout le visage rougissait sauf le faux nez, ce qui a posé un certain nombre de problèmes à l'étalonnage. Or comme Denis Podalydès - Nicolas Sarkozy devait parfois changer de ton au cours d'une campagne mouvementée...

On a l'impression parfois que La Conquête est un film d'actualité, ça pourrait être un reportage, mais la manière dont il est tourné fait complètement fiction...

GP : Après s'être posé la question de tourner " à l'épaule ", très rapidement Xavier et moi avons choisi, au contraire, d'éviter cette écriture pour sortir de l'aspect " reportage " qu'on nous déverse tous les jours à la télévision.
Si je partage avec Xavier l'amour de " l'épaule ", largement utilisé dans une précédente collaboration au Venezuela(*6), il s'agissait cette fois-ci de faire un film " plus cadré " comme un jardin " à la française " d'où rien ne dépasse si ce n'est des petits arbustes qui occupent ce jardin le temps d'un mandat.

Tu m'as montré un énorme carnet dans lequel tu as collé des photos que tu as faites, par séquence. Elles te servaient de référence ?

GP : Même à l'heure du " tout numérique ", je travaille toujours avec des carnets... Cela me permet de noter, de dessiner, de conserver des croquis de Xavier, d'y inclure des photos de repérages, des photos de référence, des photos de tournage également et de pouvoir " parler lumière " avec celle ou celui qui réalise le film sans que cela soit trop abstrait. Pour le cadre, j'avais un viseur de champ sur lequel je mettais les optiques du film afin que Xavier puisse avoir une idée très précise de ce que nous filmerions ou pas.
Si on peut parler très vite concrètement

Essais maquillage : Denis Podalydès et le faux nez... Photo Gilles Porte

du cadre avec le réalisateur, c'est plus abstrait de définir la lumière d'une séquence. C'est pour ça que je fais des photos numériques pendant le tournage avec mes assistants Rodolphe, Samuel et Simon. À la fin de la journée de tournage, on fait rapidement un tirage avec une imprimante sur place et ainsi Xavier a une véritable base pour parler. Une base que je colle ensuite dans mon carnet.

Pour la séquence qui se passe dans l'avion, vous étiez en studio ?

GP : Ce décor nous a longtemps préoccupés. Au début cette séquence devait se passer dans un restaurant asiatique ! Xavier voulait montrer Nicolas Sarkozy à l'étranger mais plutôt que d'aller faire un tour en Chine, nous avons fait un tour du côté de... Cergy Pontoise où une carlingue d'avion nous attendait sur un terrain vague. Elle venait de servir pour un autre film (*7).
De jour, l'intérieur de l'avion paraissait un peu " cheap " pour des hommes d'état que nous filmions la plupart du temps au milieu de dorures, alors nous avons décidé de tourner cette séquence de nuit. Comme je ne voulais pas que les hublots soient totalement noirs, j'ai fait construire des sas et j'ai simulé l'ambiance extérieur nuit avec des projecteurs HMI sur lesquels je rajoutais de l'Aquablue.

Pour conclure, un avis personnel sur ce film ?

GP : J'ai aimé tourner *La Conquête* et voir le plaisir qu'avaient les acteurs à incarner nos hommes d'état.
J'étais stupéfait chaque fois que je voyais repartir Denis avec son scooter en fin de journée après avoir incarné notre président. Aujourd'hui, lorsque je découvre Nicolas Sarkozy dans un reportage, difficile de ne pas repenser à *La Conquête* !
J'apprécie le montage de Catherine Schwartz et les compositions musicales de Nicolas Piovanni qui induisent parfois une idée de farce à l'italienne à ce film... Farce qui prend tout son sens avec le dernier plan du film qui répond comme un écho à l'annonce de Carla Bruni qu'on nous dit enceinte de quatre mois, un an avant les prochaines élections présidentielles ! ■

Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC

*(*1) 80 courts métrages Portraits/Autoportraits (Gédéon programmes), un livre (Ed. du Seuil), des expositions de photos et de dessins, le long métrage* **Dessine-toi** *(www.dessinetoi.com)*

*(*2) César 2005 du 1er film et prix Louis Delluc 2005*

*(*3) Eric et Nicolas Artmayer*

*(*4) Gaumont*

*(*5) Jérôme Alméras* AFC
Omar m'a tuer - *3B Productions*

*(*6)* **Les Oreilles sur le dos**
Pierre Javaux Productions

*(*7)* **L'Assaut** - *Julien Leclercq*

Equipe image
Assistants opérateurs : *Rodolphe Soucaret, Samuel Lahu, Simon Roche*
Chefs électriciens :
Philippe Porte, François Berroir
Chef machiniste :
Simon Magiolo
Pellicules :
Kodak 5201, 5207, 5219
Matériel lumière, machinerie, caméra :
TSF, caméra Moviecam, 3perf, zoom Angénieux Optimo 25-290 mm et série Cooke S4
Postproduction numérique :
Eclair Laboratoires
Etalonnage numérique et chimique :
Mathilde Delacroix

Le Gamin au vélo

de Jean-Pierre et Luc Dardenne, photographié par Alain Marcoen SBC
Avec Cécile de France, Thomas Doret, Jérémie Renier
En salles depuis le 18 mai 2011

Alain Marcoen a fait ses études au sein de l'Institut des arts de diffusion à Bruxelles. Peu attiré par la précision et la rigueur du poste de pointeur, il préfère démarrer en tant qu'électro. Travaillant peu à peu en documentaire et en fiction, il rencontre Jean-Claude Riga avec qui il commence à travailler en tant qu'opérateur.
Issu de la région de Liège, il est rapidement habitué à tourner des films traitant des problèmes sociaux de cette grande ville sidérurgique.
En collaboration avec le cadreur Benoît Dervaux, autre fidèle des frères Dardenne, ils ont signé la mise en image de tous leurs films depuis *La Promesse.*

▶ ***Comment s'inscrit ce nouveau film dans votre collaboration avec les frères Dardenne ?***
Alain Marcoen : Mon travail reste dans la même veine, à savoir le naturalisme avant tout. Une photographie qui s'inscrit dans la véracité des décors, et surtout qui ne gêne en rien les mouvements de caméras orchestrés par les frères et exécutés par Benoît Dervaux, leur cadreur depuis des années. Une des particularités justement en ce qui le concerne, est qu'il a dû cadrer la plus grande partie du film non pas caméra posée sur l'épaule, mais posée sur la poitrine, avec un moniteur LCD, de manière à se placer à hauteur de notre jeune protagoniste de 14 ans… Un tour de force physique et artistique !

Néanmoins, le film semble bien plus chaleureux, plus riche en couleurs que les précédents…
AM : La grande différence au niveau photographique, c'est que ce film a été tourné en été, et on a recherché la présence du soleil dans pas mal de séquences. Ça change pas mal des conditions habituelles avec les frères, qui ont plutôt tourné leurs films soit en hiver, soit dans des conditions de lumière peu contrastée… Comme dans *Rosetta*, où je me souviens qu'on attendait que le soleil s'en aille pour tourner les plans… Pour autant, le ton ou le sujet abordé par ce film n'est pas spécialement moins grave que les autres. Cet enfant traverse une véritable épreuve, avec certains moments violents… Mais comme on est littéralement emporté par la spontanéité du jeune comédien, son enthousiasme ne permet pas de qualifier ce film de triste.

Comment s'organise l'image des différents décors ?
AM : Il y a une unité de lieu très grande dans le film. Tout se passe dans un périmètre très restreint… Parmi ces décors " récurrents ", il y a le salon de coiffure de Cécile de France, sur lequel j'ai dû effectuer un gros travail de préparation, en association avec le chef décorateur Igor Gabriel. Que ce soit sur les couleurs, les accessoires ou la topographie, rien ne doit être signifiant. Il faut toujours rester dans le réalisme et le naturel… C'est pareil pour les emplacements de caméra qui ne sont subordonnés qu'à l'action des comédiens. C'est pour cette raison qu'on ne sait jamais à l'avance dans quel axe ou avec quel mouvement les séquences vont être filmées. Du coup on a dû travailler avec une batterie de tubes fluorescents intégrés dans le plafond. Ces projecteurs (des Twins Avolon) placés sur jeux d'orgues nous permettaient de nous adapter très vite en fonction des ambiances jour ou nuit, et surtout du niveau de lumière extérieur des découvertes qui pouvait varier. En plus j'avais fait placer une série de soft HMI, en déport depuis le 1er étage, ce qui permettait d'éclairer à travers les vitrines pour conserver une certaine continuité sur cette entrée de lumière du jour.

Les entretiens de l'AFC au Festival de Cannes 2011 - *Le Gamin au vélo*

Et les quelques séquences d'extérieurs nuit ?
AM : Connaissant l'aversion des frères pour les grosses installations techniques, je dois avouer que je craignais un peu ces séquences de nuit… J'ai eu d'ailleurs un peu de mal au début à les convaincre que ça ne pourrait pas se faire sans éclairage. Mais après quelques tests, ils ont rapidement admis que c'était un peu incontournable… Il faut dire que la petite ville de Seraing où on a tourné est très sombre la nuit. Pour la séquence comme celle durant laquelle Cécile de France rentre et sermonne les deux garçons, ça représente un travail assez considérable de prélight pour éclairer suffisamment loin dans la profondeur de champ, tout en anticipant sur les mouvements de caméra et les panoramiques… La majeure partie de la lumière provient d'ambiances 1 kW sodium placées sur des nacelles en plus de tubes visibles accrochés sur le décor pour créer la profondeur.

La présence d'une star comme Cécile de France dans un des rôles principaux peut surprendre de la part des frères, habitués d'habitude à la recherche de visages inconnus…
AM : Les frères Dardenne ont mis en elle une très grande confiance. Bien que je ne connaisse pas la nature des discussions qu'ils ont pu avoir avec elle en préparation, il est certain que sa présence sur le film était pour eux un moyen de se soulager face à la direction d'acteur très exigeante d'un jeune comédien principal de 14 ans. Et je dois dire que même si il est époustouflant tout au long du film, il y avait une très grande pression lors du tournage. La présence de Cécile, sa gentillesse et sa grande complicité avec Thomas a été déterminante. Son aide et ses remarques, toujours extrêmement pertinentes, sont aussi un des éléments dans la réussite de séquences comme celles du pique-nique ou du repas chez elle… C'est la marque des grands comédiens, comme Olivier Gourmet par exemple, qui lorsqu'ils viennent, même pour une seule scène cette fois-ci, ne joue pas pour eux, mais bien pour le film.

Thomas Doret et Cécile de France
Photo Christine Plenus

Quels ont été vos choix techniques ?
AM : En matière de caméra, nous avons tourné en 35 mm, avec une Arricam Lite équipée de Master Prime. La pellicule était principalement de la Kodak 5207 (250D) pour les jours et 5219 (500D) pour le reste. Certains extérieurs nuit ont parfois été poussés à 1000 ISO, mais honnêtement j'aurais pu me passer de ce diaph supplémentaire car nous avions bien préparé les choses en prélight. Lors de la préparation du film, nous avions aussi fait quelques tests préalables avec l'une des premières Arri Alexa et un Canon 7D monture PL équipés des mêmes Master Prime… Mais le manque de richesse dans les tons de couleurs nous a fait rebrousser chemin, et préférer la pellicule. Il faut dire qu'en cet été 2010, l'Alexa n'était encore qu'une sorte de prototype, et il semblerait que les choses aient évolué depuis… Néanmoins, j'étais très attaché à tourner ce film en 35 mm, ne serait-ce que pour le rendu des mouvements de caméra, et aussi des objets (ou du vélo) en mouvement dans le cadre… De ce point de vue, rien ne remplace selon moi la sensation de persistance rétinienne et le fait qu'un nouveau photogramme se place dans la fenêtre de prise de vues à chaque 50e de seconde… ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

le CNC - Bilan 2010 : synthèse

961 millions d'entrées dans l'Union européenne

▶ En 2010, les entrées dans les salles de cinéma de l'Union européenne diminuent de 2 %, à 961 millions d'entrées. La fréquentation progresse en Italie (+11 %) et en France (+2,7 %), en revanche elle diminue en Allemagne (-13,5 %), en Espagne (-7,6 %) et au Royaume-Uni (-2,4 %). Les parts de marché du cinéma national demeurent très hétérogènes avec en Espagne 12,7 %, en Allemagne 16,8 %, au Royaume-Uni 22,6 % et en Italie 29,3 %. ■

206 millions d'entrées en 2010

▶ En 2010, la fréquentation des salles de cinéma franchit, pour la deuxième année consécutive, le seuil de 200 millions d'entrées à 206,33 millions d'entrées (+2,4%) soit le plus haut niveau depuis 1967. Les recettes des salles augmentent de 5,6 % pour atteindre 1 304,79 millions d'euros et le prix moyen du billet est de 6,32 euros (+3,1 %).
Les films sortis en 2010 réalisent 90 % des entrées de l'année. Parmi les 10 premiers films de l'année, 4 films ont été exploités partiellement en 3D. En 2010, les films français réalisent 73,71 millions d'entrées (- 0,6 %). Ce résultat est supérieur à la moyenne des dix dernières années (72,52 millions). La part de marché des films français est de 35,7 % contre 36,8 % en 2009. Les entrées des films américains diminuent de 1,9 % en 2010 (98,09 millions). Les films américains réalisent une part de marché de 47,5 % en 2010.
En 2010, 94 films réalisent plus de 500 000 entrées (101 en 2009) et 51 films plus d'un million d'entrées (53 en 2009). 26 films réalisent plus de 2 millions d'entrées, soit le niveau le plus élevé sur la période récente. ■

38,62 millions de spectateurs en 2010

▶ En 2010, 38,62 millions de spectateurs sont allés en moyenne 5,3 fois au cinéma, soit 66,9 % des Français âgés de 6 ans et plus. Les Français demeurent les plus gros consommateurs de cinéma en Europe avec 3,4 entrées en moyenne par habitant et par an, contre 2,2 pour les Espagnols, 2,8 pour les Britanniques, 2 pour les Italiens et 1,6 pour les Allemands. ■

58,7 millions d'entrées pour les films français à l'étranger

▶ Selon les données recueillies par Unifrance, les films français réalisent 58,7 millions d'entrées en 2010 en baisse de 12,8 % par rapport à 2009. En 2010, les films français génèrent au total dans le monde 132 millions d'entrées. En dépit de la baisse des résultats en salles, les films français continuent de circuler dans le monde entier. Ainsi, 409 films français ont été programmés hors de France en 2010. ■

575 films inédits en salles

▶ En 2010, 575 films inédits ont été distribués en salles soit 2,2 % de moins qu'en 2009. La diminution du nombre de films observée en 2010 (+13 films) résulte de la baisse du nombre de films américains (-19 films) et des films non américains et non européens (-19 films). Le nombre de films européens progresse sensiblement (+23 films) et atteint son plus haut niveau de la décennie à 120 films.
De même, le nombre de films français n'a jamais été aussi élevé de la décennie (270 films).
Un film français est distribué en moyenne sur 114 copies, un film américain sur 239 copies, un film européen sur 96 copies et un film d'autre nationalité sur 22 copies. 58,1 % des films en première exclusivité sont recommandés Art et Essai et sont en moyenne distribués sur 60 copies. En 2010, 20 % des films inédits sortent en salles sur moins de 10 copies et 25,2 % sortent sur plus de 200 copies. ■

Une production cinématographique à un niveau record

▶ La production cinématographique française atteint un record historique en 2010. 261 films sont agréés, soit 31 films de plus qu'en 2009, dont 203 films d'initiative française (FIF). Cette progression concerne surtout les FIF (+21 films). Les investissements dans la production cinématographique progressent de 31 % pour atteindre 1 439,01 millions d'euros. En 2010, 45,2 % des films agréés sont des coproductions avec un ou plusieurs partenaires étrangers de 36 pays différents. La production cinématographique est marquée en 2010 par une réduction de la bipolarisation des devis. Cette évolution est essentiellement due à la progression du nombre de films dont le devis est compris entre 4 et 7 millions d'euros

(+19 films) et à la stabilité du nombre de films à moins de 4 millions d'euros. Les films à plus de 7 millions d'euros captent 60 % des financements alors qu'ils ne représentent que 25,6 % des films. Le devis moyen des films en 2010 progresse de 7,5 % pour atteindre 5,48 millions d'euros et le devis médian est de 3,99 millions d'euros. L'ensemble des sources de financement est en progression à l'exception toutefois des à-valoir des distributeurs français. Les investissements des chaînes de télévision dans les films agréés progressent globalement de 19,9 % à 360,83 millions d'euros. Ceux des chaînes à péage augmentent de 24,4 % à 253,65 millions d'euros. Les investissements des chaînes en clair enregistrent une hausse de 21,9 % en 2010 pour atteindre 132,5 millions d'euros. De même, les apports sous forme de mandats augmentent de 27,8 %. ■

Parc de salles : 5 478 écrans actifs

▶ En 2010, le parc de salles est stable. Ainsi, 5 478 salles regroupées dans 2 050 établissements ont été actives, soit 4 salles de moins et 20 établissements de moins. Les 178 multiplexes en exploitation en 2009 réalisent 58,6 % des entrées. Ils représentent 36,4 % des fauteuils et 8,4 % des établissements. En 2010, les établissements de la petite exploitation voient leur fréquentation progresser de 1,9 %, ceux de la grande de 3,4 %, ceux de la moyenne diminue de 0,6 %. ■

33,2 % des salles de cinéma équipées en numérique

▶ Le déploiement de la projection numérique en salles s'accélère en 2010. Début 2011, 521 établissements disposent au moins d'un projecteur numérique soit 25,4 % des établissements. 1 821 salles sont équipées. 70,7 % des établissements de la grande exploitation sont équipés, 60 % des établissements de la moyenne et 11,8 % de ceux de la petite exploitation. En 2011, 121 films ont fait l'objet d'une distribution partielle ou totale en numérique contre 83 en 2009. En 2010, 23 films ont fait l'objet d'une diffusion numérique en 3D contre 16 en 2009. ■

1 447 films sur les chaînes hertziennes (historiques)

▶ Le déploiement de la projection numérique en salles s'accélère en 2010. Début 2011, 521 établissements disposent au moins d'un projecteur numérique soit 25,4 % des établissements. 1 821 salles sont équipées. 70,7 % des établissements de la grande exploitation sont équipés, 60 % des établissements de la moyenne et 11,8 % de ceux de la petite exploitation. En 2011, 121 films ont fait l'objet d'une distribution partielle ou totale en numérique contre 83 en 2009. En 2010, 23 films ont fait l'objet d'une diffusion numérique en 3D contre 16 en 2009. ■

La production audiovisuelle : 4 413 heures

▶ Le CNC a aidé 4 413 heures de programmes en 2010, soit 168 heures de plus qu'en 2009 (+4%). Cette situation traduit des évolutions contrastées selon les genres de programmes.
Les devis des œuvres aidées augmentent de 3,5 % à 1 365,3 millions d'euros.
Les apports des chaînes de télévision progressent de 4,2 % à 793,5 millions d'euros.
L'ensemble des soutiens financiers du CNC s'élève à 203,8 millions d'euros en 2010 (-0,8 %).
En moyenne, les devis sont principalement financés par les diffuseurs (58,2 %), le CNC couvrant 14,9 % des coûts de production.
La fiction représente 49,9 % des devis, le documentaire 25,9 %, l'animation 15,9 %, le spectacle vivant 5,7 %. Le volume de production de fiction diminue de 2,6 % à 732 heures et les devis progressent de 2 % à 677,7 millions d'euros. Cette évolution s'explique par l'arrêt de la production de plusieurs séries de 26 minutes et de formats courts ainsi que par la quasi-disparition des mini-séries de 90 minutes. Malgré ce recul, les formats de 26 minutes demeurent le premier format de fiction avec 29,7 % des heures. Le volume de documentaires progresse de 10,3 % à 2 454 heures, celui des spectacles vivants de 9 % à 529 heures. En revanche, le volume de production d'animation diminue de 7,8 % à 320 heures correspondant à l'entrée dans la phase basse du cycle de production du genre. ■

Les industries techniques : un chiffre d'affaires de 1,15 milliard d'euros en 2009 (-6,6 %)

▶ Pour la cinquième année, le CNC publie dans son bilan une évaluation économique du secteur des industries techniques du cinéma, de l'audiovisuel et du multimédia. Cette analyse s'appuie sur une étude réalisée par la FICAM. Les industries techniques couvrent un tissu de près de 500 entreprises dont 80 % réalisent un chiffre d'affaires inférieur à 10 millions d'euros. Ce secteur a réalisé en 2009 un chiffre d'affaires de 1,15 milliard d'euros, en recul de 6,6 % par rapport à 2008. L'activité au profit des chaînes de télévision représente 49 % du chiffre d'affaires des prestataires techniques, le cinéma représente 32,6 % de l'activité, la publicité 10 % et l'animation 3,7 %. ■

çà et là

Forgotten Theaters of America 2006/2010

Yves Marchand et Romain Meffre

▶ Après avoir vu « quelques grands et superbes tirages photo » au Grand Palais en avril dernier, Patrick Duroux AFC nous renvoie vers deux liens concernant les photographes Yves Marchand et Romain Meffre :

● ***http://www.google.fr/images?hl=fr&source=hp&biw=1113&bih=651&q=Yves+Marchand%2Bromain+MEFFRE&btnG=Recherche+d%27images&gbv=2&aq=f&aqi=&aql=&oq=***
● ***http://www.artistikrezo.com/actualites/Art/polka-galerie-action.html***

« Prendre des images de ruines est toujours une course contre la montre. »
Yves Marchand et Romain Meffre ont commencé en 2001 à photographier des ruines, chacun de leur côté, avant de se rencontrer en 2002 pour former un duo d'artistes. Ils ont grandi dans la banlieue parisienne ; leurs premières ruines furent parisiennes, puis belges, espagnoles, allemandes et américaines. En 2005, le duo partait à l'assaut des vestiges de Detroit ou " Motor City ", l'ex-capitale de l'automobile. Et c'est au cours de ce périple qu'ils photographient leurs premiers " Movie Theater ", les palaces de l'âge d'or d'Hollywood. ■

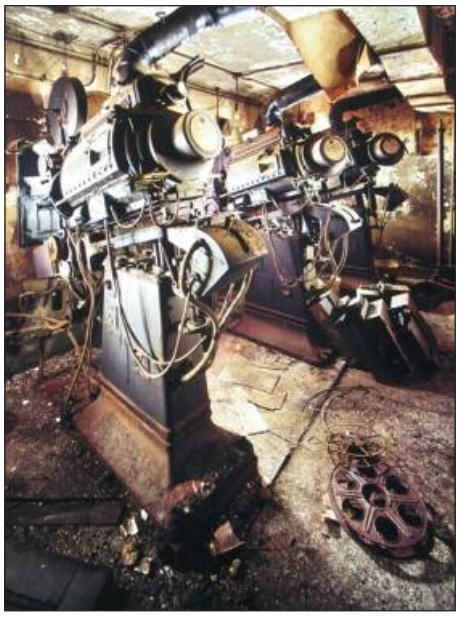


Photo © Yves Marchand & Romain Meffre
Projecteurs, RKO Keith's Richmond Hill Theater, Queens, NY, 2006

Fujifilm

associé AFC

▶ **Les " Fuji Awards " – Le mardi 14 juin**
Séance finale des Fuji Tous Courts, la quatrième édition des Fuji Awards aura lieu le mardi 14 juin à 19 heures au Cinéma des Cinéastes – 7 avenue de Clichy Paris 17e.
Cette grande soirée organisée en l'honneur du format court permettra de distinguer le court métrage vainqueur de la saison 2010 - 2011. A cette occasion, les cinq lauréats Fuji Tous Courts de l'année seront projetés à nouveau et c'est le public qui sera une fois encore sollicité pour élire " Le " grand gagnant. Fujifilm aura le plaisir d'offrir un prix en pellicules de 5 000 euros au réalisateur et un appareil numérique de type bridge au directeur de la photographie. La projection sera suivie d'un buffet qui nous permettra de fêter ensemble le gagnant et la fin d'une belle année Fuji Tous Courts.

Les 5 films en compétition pour les Fuji Awards :

● *Forcené* de Valérie Moncorgé, photographié par Philippe Bovar – Production De l'Equipage
● *Je pourrais être votre grand-mère* de Bernard Tanguy, photographié par David Kremer, produit par Rezina Production
● *Leçon de ténèbres* de Sarah Arnold, photographié par Gilles Piquard, produit par Utopie films & Helen Olive
● *Paris Shanghai* de Thomas Cailley, photographié par David Cailley, produit par Little Cinéma production
● *La Place du cœur* de Frédéric Dubreuil, photographié par Laurent Dhainaut, produit par Envie de Tempête Productions.

Nous vous attendons tous très nombreux à nos côtés pour soutenir le format court et pour fêter la fin d'une belle saison de courts métrages.
Pour plus de renseignements, consultez notre site ***www.fujifilm.fr*** ou contactez Bernadette Trussardi au 01 30 14 35 58 ***bernadette.trussardi@fujifilm.fr***

Festival de Vernon –
du 30 juin au 3 juillet 2011
Fujifilm est heureux de soutenir " La Normandie et le Monde " Festival international de Cinéma de Vernon dont la 3e édition se tiendra du 30 juin au 3 juillet.
Des rencontres professionnelles avec les institutions partenaires en Haute-Normandie et les intermittents du cinéma de la région seront organisées autour d'ateliers de réalisation, de la pratique de l'image et du son et de repas conviviaux.
La volonté du festival est de s'insérer activement à la vie locale en collaborant avec les différentes associations d'actions sociales et structures culturelles.

Pour plus de renseignements sur ce Festival vous pouvez contacter directement Isabelle Piedoue au 06 80 35 00 57
isabelle.piedoue@fujifilm.fr ■

Kodak associé AFC

▶ Du nouveau chez Kodak

Une nouvelle pellicule Kodak vient de faire son apparition sur le marché, la Kodak 500T 5230/7230. Découvrez son rendu authentique : son grain plus marqué que l'émulsion référence la Kodak Vision3 5219, et son contraste et sa saturation plus douces ! Les détails techniques sur notre site internet : ***http://motion.kodak.com/US/en/motion/Products/Production/Color_Negative_Films/5230.htm***
N'hésitez pas à vous rapprocher dès maintenant de vos contacts habituels pour obtenir davantage d'informations sur les caractéristiques de cette nouvelle émulsion et la tester !
Valérie Lacoste (longs métrages) – 01 40 01 32 79
Olivier Quadrini (courts métrages) – 01 40 01 30 28
Marie-Pierre Moreuil (directrice technique) – 01 40 01 31 31
Gwénolé Bruneau (ingénieur conseil) – 01 40 01 32 77

Voir… et revoir !
Au rendez-vous du ciné-club de l'ENS Louis-Lumière que soutient Kodak, c'est le film de Michel Piccoli intitulé *La Plage noire* qui est présenté au cinéma Grand Action (Paris 5e),le 7 juin à 20 heures. L'occasion pour tous les cinéphiles de rencontrer sa directrice de la photographie Sabine Lancelin accompagnée de Catherine Quesemand, la monteuse du film.
Evidemment, à ne pas manquer !

La " longue " histoire de Kodak avec le film " court "… se prolonge à Pantin
Soutenu par Kodak, le festival *Côté court ou Festival du film court en Seine Saint-Denis/Pantin* se tiendra du 15 au 26 juin 2011 et s'apprête à franchir allègrement le cap symbolique de ses vingt ans d'existence. Car *Côté court*, c'est (déjà) vingt ans d'engagement ininterrompu en faveur de la création cinématographique la plus atypique ! En dehors de la compétition habituelle, cette année sera aussi l'occasion pour les cinéphiles de (re)découvrir - grâce à la rétrospective de ces 20 ans - des courts métrages de réalisateurs aujourd'hui confirmés et passés au long métrage après avoir fait leurs premiers pas remarqués à *Côté court* : François Ozon, Bertrand Bonello, Eric Zonca, Laurent Cantet, Emmanuel Mouret ou Thierry Jousse… A noter que nombre de ces réalisateurs seront présents tout au long de la manifestation !
Un *Grand Prix Côté court* sera attribué par un jury professionnel au lauréat de la " compétition fiction ". Ce prix sera doté de 20 000 euros par le département de la Seine-Saint-Denis pour aider à financer un nouveau court métrage ou développer la production d'un long métrage, de 5 000 euros en " avoir " sur du matériel caméra 16 ou 35 mm par Panavision et de 3 000 euros en pellicule par Kodak.Pour davantage d'informations, vous pouvez comme d'habitude vous rendre sur la page du site du festival *Côté court*, ***http://www.cotecourt.org/***
Votre contact Kodak sur place reste ***Olivier Quadrini, 06 07 32 80 64***.

Et puis Kodak renouvelle son soutien à la création télévisuelle
Retrouvez-nous à la huitième édition de la Journée de la Création Télévisuelle le lundi 27 juin prochain au Studio Gabriel et en direct sur Public Sénat. Organisée par l'Association pour la Promotion de l'Audiovisuel (APA), cette journée donnera, comme chaque année, la parole aux professionnels de la fiction, du documentaire, de l'animation et du spectacle vivant qui réfléchiront ensemble sur les enjeux cruciaux que nous vivons : évolution des métiers, l'" eldorado " prétendu de la TNT, les nouvelles mesures de réglementation envisagées pour la fiction…
Découvrez le programme complet des débats de la journée et inscrivez-vous en ligne sur : ***http://www.apa-tv.fr/***
Contact Kodak sur place : ***Gaëlle Tréhony, 06 82 96 73 40*** ■

Arri associé AFC

▶ Ciné-Club de l'Ecole Louis-Lumière

Comme d'habitude Arri vous donne rendez vous pour la séance du Ciné-Club de l'Ecole Louis-Lumière. Le film projeté est *La Plage noire* de Michel Piccoli en présence de sa directrice de la photographie Sabine Lancelin. Le 7 juin au Grand Action à 20 heures.

Côté technique
Le format d'enregistrement de l'Alexa Arriraw est maintenant bien lancé comme en témoignent les films tournés ou en tournage cités ci-dessous.

- *Amour* de Michael Haneke, photographié par Darius Khondji AFC, ASC
- *Extremely Loud and Incredibly Close* de Stephen Daldry, photographié par Chris Menges
- *The Wettest County in the World* de John Hillcoat, photographié par Benoît Delhomme AFC
- *Hansel and Gretel: Witch Hunters* 3D de Tommy Wirkola, photographié par Michael Bonvillain
- *Abraham Lincoln: Vampire Hunter* de Timur Bekmambetov, photographié par Caleb Deschanel
- *47 Ronin* 3D de Carl Rinsch, photographié par John Mathieson
- *The Avengers* de Joss Whedon, photographié parSeamus Mc Garvey
- *21 Jump Street* de Phil Lord, photographié par Barry Peterson
- *Gravity* de Alfonso Cuaron, photographié par Emmanuel Lubezki
- *Gambit* de Michael Hoffman, photographié par Florian Ballhaus
- *World War Z* de Marc Forester, photographié par Robert Richardson

Les fabricants de logiciels de post-production ont eux aussi bien avancé sur le traitement de ce format, certains sont déjà prêts et validés par Arri et d'autres sont en cours de développement et/ou de test (Contactez-nous pour plus d'informations). ■

Panavision-Alga-Techno

associé AFC

▶ **Red EPIC chez Panavision Alga**

Panavision Alga a reçu en mai sa première caméra Red EPIC. Ce nouveau modèle vient compléter la gamme étendue des caméras numériques grand capteur incluant la Genesis de Panavision, la Sony F35, l'Alexa de Arri, la Red MX et la Sony F3 qui sont déjà au catalogue de notre société. Elle suppose, par rapport aux caméras existantes, un nouveau pas de la captation numérique vers le cinéma et la qualité du 35 mm.
L'équipe de Panavision Alga se tient à votre disposition pour plus d'information concernant ce nouvel outil de prise de vues. ■

Thales Angénieux

associé AFC

▶ **Angénieux et la CST s'associent pour créer un laboratoire de test et de validation de la prise de vues de cinéma.**

Essayer, tester, et valider une caméra numérique associée à une optique; apprécier la spécificité de chaque configuration demande de pouvoir obtenir un " rendu " de référence, l'équivalent du " tirage droit " argentique.

Avec la création du logiciel MireAnalysis, la CST a rendu possible cet équivalent. Grâce à cet outil unique, elle a conçu un laboratoire d'essais et de tests de prise de vues dans ses locaux à Paris qui permet d'évaluer la performance de la captation de l'image. Une petite station de postproduction équipée de MireAnalysis, donne la possibilité de visualiser, en direct, les images sur un écran étalonné ou en projection cinéma numérique.

Afin de maîtriser et de contrôler la totalité de la chaîne Image, le fabricant français d'objectifs, Angénieux, a décidé de créer un laboratoire " miroir " de celui de la CST dans ses locaux à Saint-Héand.

Cette coopération, engagée conjointement avec la CST, conduira Angénieux à amplifier la veille technologique concernant la prise de vues en numérique et argentique. Les mêmes outils seront à la disposition des professionnels du tournage et, en premier lieu, des directeurs de la photographie pour tester caméras et objectifs dans toutes leurs possibilités.

Ces deux laboratoires, l'un en région parisienne, l'autre en région lyonnaise, offrent aux professionnels un encadrement idéal pour les différents lieux de tournage.

Ce partenariat Angénieux - CST confirme notre engagement dans la défense de l'excellence de la chaîne image.

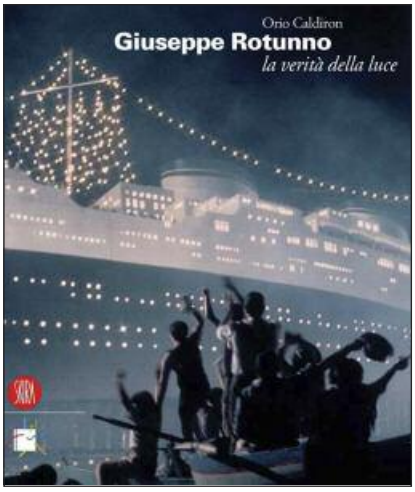
Thales Angénieux reçoit le Trophée de l'entreprise de la Loire pour l'innovation

Lors de la soirée des Trophées de l'Entreprise de la Loire organisée par *La Tribune Le Progrès*, Thales Angénieux a reçu le trophée de l'innovation.
En remettant ce prix, le jury, présidé par Patrick Maugé, directeur départemental *La Tribune Le Progrès* Loire/Haute-Loire, a salué la capacité d'innovation de Thales Angénieux. On citera le nouvel objectif Optimo 45-120 récemment dévoilé au NAB 2011 de Las Vegas ou encore la Minie-Dir, la première jumelle de vision nocturne à fusion de senseurs IL-IR. Ainsi, six brevets au moins sont déposés chaque année par Thales Angénieux.
« C'est un honneur pour tous les hommes et femmes de Thales Angénieux de recevoir aujourd'hui le trophée de l'innovation. L'innovation chez Thales Angénieux vient du souci permanent que nous avons de nos clients et des utilisateurs de nos produits, c'est aussi une démarche quotidienne. Innover, décider et agir avec rapidité – l'une des quatre valeurs fondamentales du groupe Thales, est un leitmotiv chez Thales Angénieux » souligne Philippe Parain, Président de la société. « Ce trophée, c'est avant tout la reconnaissance de l'engagement de 270 salariés ». ■

Les conseils de lecture de Marc Salomon

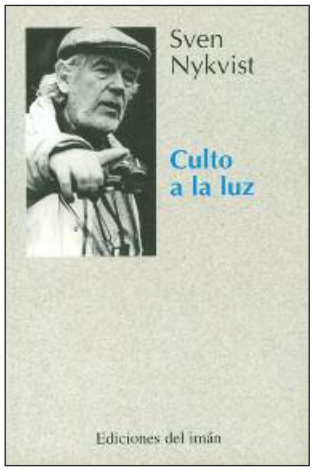
consultant AFC

Giuseppe Rotunno : la verità della luce de Orio Caldiron (Skira - 2007)

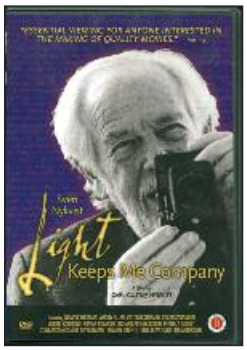


▶ Superbe album de 200 pages, richement illustré en noir et blanc et en couleurs (photogrammes, photos de tournage), sur un des plus grands directeurs de la photo italien qui revient ici, sous la forme d'un long entretien, sur son parcours depuis son enfance, ses années d'apprentissage à Cinecittà à partir de 1941 (*La Couronne de fer* de Blasetti), sa période d'assistanat puis de cadreur aux côtés de chefs opérateurs comme Rodolfo Lombardi, Gabor Pogany, Leon Shamroy, Carlo Carlini, Aldo Tonti, Claude Renoir etc… jusqu'à sa rencontre déterminante avec G. R. Aldo, qu'il remplacera après sa disparition brutale sur le tournage de *Senso*. Ses collaborations avec Luchino Visconti (*Les Nuits blanches ; Rocco et ses frères ; Le Guépard*) et Federico Fellini (du *Satyricon* à *Et vogue le navire*) occupent une place de choix mais ne sont pas occultées par ses multiples escapades internationales avec Henry Koster, Martin Ritt, John Huston, Robert Altman, Fred Zinnemann, Mike Nichols…
De nombreux témoignages (Dario Argento, Renato Berta, Federico Fellini, Ava Gardner, Luciano Tovoli…), viennent ensuite apporter un éclairage transversal sur la personnalité et le travail de Rotunno.
Un livre indispensable sur celui que Fellini gratifiait d'un : « Tu me plais parce que tu dédramatises tout. » ■

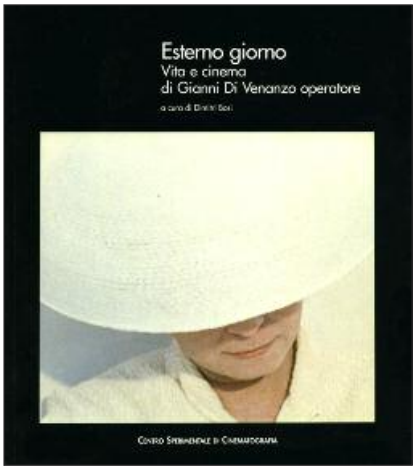
Culto a la luz de Sven Nykvist (Ediciones del imán - A.E.C. - 2002)



▶ Sven Nykvist avait publié en 1997 – sur la base d'entretiens avec Bengt Forslund – une passionnante autobiographie en suédois (*Vördnad för ljuset*) et il est pour le moins surprenant, pour ne pas dire totalement incompréhensible, que cet ouvrage essentiel sur un des plus grands directeurs de la photo de l'histoire du cinéma n'ait jamais été traduit, sinon en espagnol et en 2002 seulement, grâce à l'entremise de nos confrères de l'AEC. (Quand on voit le nombre de livres inutiles ou pédants qui remplissent les étagères " cinéma " de nos librairies en France…).
C'est bien sûr cette version espagnole que je me suis procurée, mes connaissances en suédois se limitant au montage laborieux d'un meuble Ikea !
Autant dire d'emblée qu'il s'agit là d'une des plus belles et des plus émouvantes autobiographies de chef opérateur qu'il m'ait été donnée de lire, la vie de Sven Nykvist se révélant à la hauteur d'un scénario de Bergman. Sans fausse pudeur mais avec beaucoup de modestie, de franchise et de lucidité, Nykvist revient sur son parcours exceptionnel, depuis son enfance malheureuse au sein d'une famille de pasteur luthérien, une éducation stricte dans « la discipline et la crainte du Seigneur » (ses parents, missionnaires au Congo, partaient pour des périodes de 4 ans, laissant leurs enfants en pension), mais aussi une enfance comme transfigurée par la lecture de *Siddartha* d'Hermann Hesse (livre adapté au cinéma en 1971 par Conrad Rooks dont Nykvist signa la photographie). Il n'élude rien d'une vie personnelle tumultueuse et parfois tragique, sacrifiée au profit d'un parcours professionnel nourri d'une réflexion ininterrompue sur la lumière, comme une ascèse.
Un récit qui se referme sur ces mots prémonitoires : « Chaque film est unique et représente un nouveau défi. Il est clair que l'on se sent plus en confiance avec un réalisateur, une équipe et des acteurs que l'on connaît, mais ce qui rend la vie passionnante ce sont justement les nouveaux visages et les nouvelles idées. Chaque film nous apprend quelque chose de nouveau et je veux mourir curieux. Tant que j'aurai du plaisir dans mon travail, je continuerai, et le jour où cela s'arrêtera et viendra la grande solitude, je le prendrai avec calme. La lumière me tient compagnie. Et il y a toujours de la lumière. »
Beaucoup plus que le simple recueil de souvenirs et d'anecdotes d'un opérateur (comme il y en a tant…), c'est avant tout le récit d'une aventure humaine hors du commun.
Rappelons que son fils, Carl-Gustav Nykvist, a réalisé en 2000, en reprenant la trame de cette autobiographie sous forme d'extraits en voix off, un tout aussi passionnant documentaire de 75 mn disponible en DVD (*Light Keeps Me Company*) alors que son père était déjà atteint d'aphasie. ■



Esterno giorno – Vita e cinema di Gianni di Venanzo operatore a cura di Dimitri Bosi (Centro Sperimentale di Cinematografia - 1997)



▶ Trop tôt disparu à l'âge de 46 ans, Gianni di Venanzo a malheureusement laissé bien peu de témoignages directs et cet ouvrage de 170 pages, rédigé sous la direction de Dimitri Bosi, vient à point nommé pour retracer la carrière fulgurante de ce génie de la photographie de cinéma (presque 50 films en 15 ans seulement). Des textes de Giorgio De Vincenti, Fabio Ferzetti et Pietro Montani resituent d'abord l'apport et l'originalité de son travail, en noir et blanc comme en couleurs, dans le cinéma italien d'après-guerre, ce que viennent approfondir ensuite les témoignages de deux réalisateurs, Carlo Lizzani et Giuseppe de Santis. Enfin, Francesco Maselli (réalisateur dont di Venanzo a photographié quatre des films comme *Les Dauphins* et *Les Indifférents* d'après Moravia) ainsi qu'Erico Menczer et Dario di Palma (deux de ses anciens assistants et cadreurs) apportent un éclairage plus technique sur son travail. [Pasqualino de Santis, son dernier cadreur, est malheureusement décédé peu de temps avant la rédaction de cet ouvrage].
Ce mécontent né (disait de lui Claudia Cardinale), très exigeant avec son équipe qui lui était toute dévouée (dixit Joseph Losey), lui qui aimait le danger et s'amusait à prendre des risques (dixit Francesco Rosi) déclarait : « Je crois que je dois mon succès au fait que dans chaque film j'ai frôlé l'erreur. »
Une lecture indispensable avant de retourner voir et revoir comment a-t-il bien pu « frôler l'erreur » (!) dans *Le Cri* et *La Nuit* d'Antonioni, *Salvatore Giuliano* de Rosi, *Huit et demi* et *Juliette des esprits* de Fellini, *La Ragazza di Bube* de Comencini, *Les Indifférents* de Maselli, *La Dixième* victime de Petri…
On peut se procurer cette publication non commerciale à partir du site internet de la Fondation du Centro Sperimentale di Cinematografia ***http://www.fondazionecsc.it/*** moyennant une contribution à la Fondation de 6 €, plus 6 € de frais de port, soit 12 € au total.
Rappelons au passage que de nombreux films photographiés par Gianni di Venanzo sont heureusement disponibles en DVD : d'abord en Italie dans la collection Cristaldi Film (versions non sous-titrées mais restaurées et remastérisées à des prix très raisonnables via ***http://www.amazon.it***) ; *Huit et demi*, *Juliette des esprits*, *Main basse sur la ville* et *Salvatore Giuliano* dans de superbes copies chez Criterion aux Etats-Unis ; quelques films chez Studio Canal en France (*Le Pigeon*, *Eva*, *L'Eclipse* et *La Ragazza di Bube*), enfin, *Achtung ! Banditi !* et *Le Cri* chez SNC-Les maîtres italiens. ■

Juan Mariné : un explorador de la imagen de Florentino Soria

▶ Dans son dictionnaire des directeurs de la photo (voir ci-desous), Stefano Masi présente Juan Mariné comme « Un petit maître du cinéma catalan, aussi prolifique que génial. » Une carrière dédiée au cinéma dit commercial et qui s'étend des années 1950 aux années 1980, jalonnées d'innovations techniques notables : Il utilisa des éclairages indirects en 1948 pour certaines scènes de *El santuario no se rinde*, la caméra à la main B&H Eyemo dans *Dia tras dia* en 1951 et il signa en 1955 la photographie remarquée du premier film espagnol en Scope et Eastmancolor, *La Gata*. A partir des années 1980, il consacre toute son énergie et ses compétences techniques à la restauration des films à la Filmothèque Espagnole. Un ouvrage de 160 pages qui est aussi un témoignage sur tout un aspect méconnu de l'histoire du cinéma espagnol. A lire donc, d'autant plus qu'il est téléchargeable gratuitement au format PDF via google.books. ■

Dizionario mondiale dei direttori della cinematografia, L-Z de Stefano Masi (Le Mani - 2009)

▶ J'avais déjà rendu compte dans *La Lettre de l'AFC* n° 167 (juillet-août 2007) du premier volume de ce monumental dictionnaire mondial des directeurs de la photographie. Le second volume, plus épais (750 pages contre 500 pour le premier), est paru il y a deux ans maintenant et parachève un imposant travail entrepris il y a une trentaine d'années par Stefano Masi, grand spécialiste italien de la question (les deux volumes rassemblent la carrière de 600 chefs opérateurs environ). Je ne reviendrai pas ici sur les quelques réserves que j'avais émises à la lecture du premier volume quant au parti-pris rédactionnel qui compile d'une seule traite informations biographiques, récompenses et sélection filmographique. On peut saluer la somme de travail tout en regrettant un manque de mise en perspective et d'esprit critique qui auraient permis une meilleure hiérarchisation. ■

Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique

Membre fondateur de la fédération européenne IMAGO

AFC 8, rue Francœur - 75018 Paris France - Tél. : 01 42 64 41 41 - Fax : 01 42 64 42 52
Courriel : afc@afcinema.com - Site Internet : www.afcinema.com

Présidente
Caroline CHAMPETIER

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
Lubomir BAKCHEV
Diane BARATIER
Christophe BEAUCARNE
Renato BERTA
Régis BLONDEAU
Patrick BLOSSIER
Jean-Jacques BOUHON
Dominique BOUILLERET
Céline BOZON
Dominique BRENGUIER
Laurent BRUNET
Stéphane CAMI
Yves CAPE
François CATONNÉ
Laurent CHALET
Benoît CHAMAILLARD
Olivier CHAMBON
Rémy CHEVRIN
Denys CLERVAL
Arthur CLOQUET
Laurent DAILLAND
Gérard de BATTISTA
Bernard DECHET
Bruno DELBONNEL
Benoît DELHOMME
Jean-Marie DREUJOU
Eric DUMAGE
Nathalie DURAND
Patrick DUROUX
Jean-Marc FABRE
Etienne FAUDUET
Jean-Noël FERRAGUT
Stéphane FONTAINE
Crystel FOURNIER
Claude GARNIER
Eric GAUTIER
Pascal GENNESSEAUX
Dominique GENTIL
Jimmy GLASBERG
• Pierre-William GLENN
Agnès GODARD
Éric GUICHARD
Thomas HARDMEIER
Antoine HÉBERLÉ
Gilles HENRY
Jean-François HENSGENS
Julien HIRSCH
Jean-Michel HUMEAU
Thierry JAULT
Vincent JEANNOT
Darius KHONDJI
Marc KONINCKX
Willy KURANT
Yves LAFAYE
Pascal LAGRIFFOUL
Alex LAMARQUE
Jeanne LAPOIRIE
Jean-Claude LARRIEU
François LARTIGUE
Dominique LE RIGOLEUR
Pascal LEBEGUE
• Denis LENOIR
• Pierre LHOMME
• Jacques LOISELEUX
Hélène LOUVART
Laurent MACHUEL
Armand MARCO
Pascal MARTI
Vincent MATHIAS
Pierre MILON
Antoine MONOD
Jean MONSIGNY
Tetsuo NAGATA
Pierre NOVION
Luc PAGÈS
Philippe PIFFETEAU
Mathieu POIROT-DELPECH
Gilles PORTE
Pascal POUCET
• Edmond RICHARD
Pascal RIDAO
Jean-François ROBIN
Antoine ROCH
Philippe ROS
Denis ROUDEN
Philippe ROUSSELOT
Jean-Pierre SAUVAIRE
Guillaume SCHIFFMAN
Wilfrid SEMPÉ
Eduardo SERRA
Gérard SIMON
Andreas SINANOS
Gérard STERIN
Tom STERN
Manuel TERAN
Charlie VAN DAMME
Philippe VAN LEEUW
Carlo VARINI
Jean-Louis VIALARD
Myriam VINOCOUR
Romain WINDING

• Membres fondateurs

Associés et partenaires : AATON • ACS France • AGFA • AILE IMAGE • AIRSTAR DISTRIBUTION • ANGÉNIEUX THALÈS • ARANE GULLIVER • ARRI CAMERA • ARRI LIGHTING • BINOCLE • B-MAC • BRONCOLOR-KOBOLD • CAMERA DYNAMICS • CINÉ LUMIÈRES de PARIS • CININTER • DIGIMAGE CINÉMA • DIMATEC • DURAN DUBOI QUINTA • ÉCLAIR • ÉCLALUX • EMIT • FUJIFILM France • FUJINON • G.E. Consumers & Industrial • HD SYSTEMS • K 5600 LIGHTING • KEY GRIP SYSTEM • KEY LITE • KGS DEVLOPMENT • KODAK • L'E.S.T • LA MAISON • LOUMASYSTEMS • LTC QUINTA • LTM • LUMEX • MALUNA LIGHTING • MIKROS IMAGE • NEXTSHOT • PANALUX • PANASONIC France • PANAVISION ALGA TECHNO • PANAVISION CINÉCAM • PAPAYE • PROPULSION • ROSCOLAB • RVZ LUMIÈRES • SFP FICTIONS • SOFT LIGHTS • SONY France • SUBLAB • TRANSPACAM • TRANSPAGRIP • TRANSPALUX • TRANSVIDEO • TSF CAMÉRA • TSF GRIP • TSF LUMIÈRE •
avec le soutien du CNC et de La fémis, et la participation de la CST