

■ **ACTIVITÉS AFC** > p3
Stéphane Cami, nouveau
membre actif
Arri Camera, nouveau
membre associé

■ **ÇA ET LÀ** > p3, 23

■ **BILLET D'HUMEUR**
par Gilles Porte > p7

■ **TECHNIQUE** > p7, 31

■ **AVANT-PREMIÈRE**
Simon Werner a disparu... de
Fabrice Gobert, photographié
par Agnès Godard ^{AFC} > p16

■ **FESTIVALS** > p6, 15
- Il Cinema ritrovato
- eDIT Festival 2010
- 67^e Mostra de Venise
- 35^e Festival de Toronto
- 18^e Plus Camerimage

■ **NOS ASSOCIÉS** > p32

■ **PRESSE & LECTURE** > p34



Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne IMAGO

LES ENTRETIENS DE L'AFC

▲ Daniel Borenstein : B-MAC, un labo plus qu'argentique

▶ Vincent Jeannot : Mes toutes premières fois

● + 8 FILMS AFC SUR LES ÉCRANS > p2

Il y aurait plusieurs façons de raconter ou de renseigner nos associés sur ce qu'est le Dialogue-Actif. Autant de manières que de directeurs photo membres de l'AFC.

Je pourrais également partir de la réunion historique du 19 juin qui a vu 37 d'entre nous se réunir, dont certains n'étaient jamais venus à aucune assemblée (53 étaient représentés), pour essayer de définir une conduite, comme on le dit en musique, devant la situation qui entame plus ou moins violemment la cohérence de nos métiers.

J'ai choisi de relire les contributions qui ont nourri régulièrement notre réflexion, ces derniers mois, et d'en donner à lire trois extraits qui montrent la profondeur, les contradictions, l'attachement viscéral à notre pratique.

Si nous sommes arrivés le 19 juin à établir ce que nous avons d'irréductible à défendre, nous devrions, en poursuivant ce travail ensemble, avec vous et avec d'autres associations, entraîner un mouvement qui s'inscrit dans une vigilance envers le cinéma tout entier.

« N'y a-t-il pas, dans le grand nombre de films produits en France, une forme de frénésie pas forcément proportionnelle à l'éclat novateur et artistique que l'on aimerait y trouver ? Est-il possible d'imaginer une meilleure coordination des aides, une meilleure maturation des artistes dans ce pays où l'on aide encore le cinéma... ? »

« Que le cinéma ait perdu sa popularité, nous en sommes tous responsables à divers degrés, il va falloir réinventer, non seulement notre profession, mais le cinéma tout entier, et ce n'est pas qu'un choix entre numérique et argentique. Le cinéma à venir, il ne faut pas le chercher dans notre passé ni dans la sacralisation de notre fonction mais dans le public, dans notre société, dans la réalité de nos insertions sociales et politiques. Peut-être faudrait-il, un temps, vivre d'une valise, aller voir ailleurs, à Bollywood ou en Chine, voir comment on peut survivre et aimer notre métier... »

« Je revois les images de Coutard en chaise roulante avec Godard sur les Champs-Élysées sur le tournage de *A bout de souffle*, je pense qu'à l'époque beaucoup de gens du métier pensaient : " Petit con ! ". Aujourd'hui être un nouveau JLG ne me paraît pas forcément une mauvaise idée. Je suis amenée à rencontrer beaucoup de jeunes réalisateurs et ce qui les rapproche c'est le désir d'une certaine transversalité. Ils ont pour la plupart des désirs qui croisent à la fois le cinéma hollywoodien et le cinéma d'auteur européen... Ils aimeraient passer d'un genre à l'autre, ils ne détestent ni les effets spéciaux ni les drames psychologiques, ils ne se définissent pas dans la détestation mais dans une forme de joie, d'envie de jouer. Je vois des gens qui ne me semblent pas être une génération triste, résignée à la mort du cinéma, ni non plus asservie au dogme du grand spectacle. »

Et pendant ce temps, Scorsese tourne à Paris l'histoire d'un enfant qui vit dans la gare Montparnasse et rencontre Georges Méliès... ■



SUR LES ÉCRANS EN AOÛT

● **Le Bruit des glaçons** de Bertrand Blier, photographié par François Catonné^{AFC}
Avec Jean Dujardin, Albert Dupontel, Anne Alvaro
Sortie le 25 août 2010

[▶ p.28]

● **600 kilos d'or pur** d'Eric Besnard, photographié par Jean-Marie Dreujou^{AFC}
Avec Clovis Cornillac, Audrey Dana, Patrick Chesnais
Sortie le 25 août 2010

[▶ p.29]

SUR LES ÉCRANS EN SEPTEMBRE

● **Des hommes et des dieux** de Xavier Beauvois, photographié par Caroline Champetier^{AFC}
Avec Lambert Wilson, Michael Lonsdale, Olivier Rabourdin
Sortie le 8 septembre 2010

[▶ p.18]

● **Ces amours-là** de Claude Lelouch, photographié par Gérard de Battista^{AFC}
Avec Audrey Dana, Laurent Couson, Raphaël
Sortie le 15 septembre 2010

[▶ p.30]

● **Miral** de Julian Schnabel, photographié par Eric Gautier^{AFC}
Avec Freida Pinto, Hiam Abbass, Willem Dafoe
Sortie le 15 septembre 2010
En tournage, Eric regrette de ne pouvoir écrire à propos de son travail sur le film de Julian Schnabel

● **Hors-la-loi** de Rachid Bouchareb, photographié par Christophe Beaucarne^{AFC}
Avec Jamel Debbouze, Roschdy Zem, Sami Bouajila
Sortie le 22 septembre 2010

[▶ p.24]

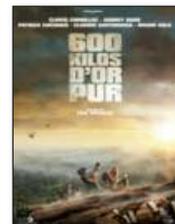
● **Simon Werner a disparu...** de Fabrice Gobert, photographié par Agnès Godard^{AFC}
Avec Ana Girardot, Jules Pelissier, Esteban Carvajal Alegria
Sortie le 22 septembre 2010

En avant-première AFC

[▶ p.16]

● **Un homme qui crie** de Mahamat-Saleh Haroun, photographié par Laurent Brunet^{AFC}
Avec Youssouf Djaoro, Diouc Koma, Emile Abossolo M'Bo
Sortie le 29 septembre 2010

[▶ p.26]



► **Présentation de Stéphane Cami par Michel Abramowicz**
Avec beaucoup de retard, je voudrais souhaiter la bienvenue à Stéphane Cami.



Stéphane m'a demandé de le parrainer à l'AFC ce qui me fait penser qu'il est suffisamment motivé pour nous aider à affronter les difficultés que nous traversons. Et, en ce sens, toutes les forces vives sont les bienvenues.

J'aime son côté éclectique, films, pub, télé, il est curieux des nouvelles technologies Agréable et ouvert dans les rencontres professionnelles. Je suis content que, désormais, il nous accompagne dans notre travail associatif.

► **Arri Camera par Rémy Chevrin**
L'AFC est heureuse d'annoncer l'arrivée comme membre associé de la société Arri Camera. Nous leur souhaitons la bienvenue au sein de l'association AFC. Représentée par son jeune et nouveau directeur général, Stefan Schenk, Arri Camera a été depuis plusieurs décennies un partenaire fondamental de la production cinématographique française, accompagnant les projets des plus petits aux plus gros et suivant avec un intérêt majeur les questionnements, les doutes et les réflexions de chacun d'entre nous. Constructeur historique de

caméras, la société Arri a su au fil des ans proposer un regard et une expertise indéniable autour de l'outil " caméra " proposant des solutions que nombre d'entre nous recherchait : légère autour de la BL dans les années 1970, moderne avec la 535 et l'ArriCam, polyvalente avec la 435 et la 235, enfin techniquement à la pointe du numérique Data avec l'Alexa.

Nous espérons, d'ici quelques mois, organiser un voyage à Munich afin de découvrir le lieu de production et de réflexion des ingénieurs Arri et mettre en place un échange dont chacun d'entre nous et notre nouveau membre associé ont besoin. Soulignons enfin que Arri Camera est représentée en France commercialement par la société Image Factory dirigée par Natasza Chroszicki, membre consultante de l'AFC, qui a tissé depuis de nombreuses années des liens commerciaux et inventifs avec Arri.

► **La réponse chaleureuse de Sephan Schenk**
Thank you very much for the great news. Please pass my thanks to all members of the directory of the AFC for the acceptance of our application. We are happy of having the opportunity to join your important association and looking very much forward to working with you. And yes, you and Natasza Chroszicki should get in contact to work out some ideas for the benefit of AFC and Arri. Please feel free to contact me any time.

► **Le cinéaste " musicien "**
Alain Corneau est mort d'un cancer dans la nuit du 29 au 30 août dernier.

Il était âgé de soixante-sept ans. Homme d'une érudition profonde, d'une intelligence curieuse, d'une culture musicale et littéraire sans égal, il n'aura eu de cesse, à travers ses films, d'être en quête de lui-même, à l'instar de nombre de personnages y ayant figuré, de France Société anonyme (1974), son premier film, jusqu'à Crime d'amour (2010), son dernier. Sa grande connaissance du film noir l'avait conduit à bâtir une théorie sur la notion de genre au cinéma. Et à mettre en scène l'un de ses films les plus aboutis, Série noire (1979). Alain Corneau avait par ailleurs un grand souci de la collaboration avec des techniciens dont il respectait le travail et l'engagement, prêts à interroger le style photographique de chacun de ses films.



Les directeurs et directrices de la photographie de l'AFC s'associent à la tristesse de ses collaborateurs les plus proches, dont Yves Angelo, et prennent part à la douleur des siens en leur exprimant leurs sincères condoléances.

► **Rectificatif**
Nous avons omis, dans la Lettre de juillet-août, de signaler que **Pierre Lhomme**, notre président d'honneur, s'est vu lui aussi remettre, en 2005, un splendide " Posemètre d'or " correspondant au Prix international de la photographie cinématographique " Gianni Di Venanzo ".



Photographie : Jean-Marie Achard

Par ordre d'apparition à l'écran de la gauche vers la droite :

Michel Caffa, Boris Ferrand, Karine Marchandou, Florence Bonnet-Rivet, Rémi Gualino, Aziz Abil, Romain Matuszak, Camille Chaine, Yves Le Peillet et Daniel Borenstein.

B-MAC entretien avec Daniel Borenstein, directeur technique

► Pourquoi ouvrir un nouveau labo argentine aujourd'hui ?

Daniel Borenstein : Quand, il y a plus de trois ans, nous avons discuté avec Pierre Buffin et Jacques Bled de l'intérêt de la création de B-MAC, la photochimie a tout de suite été évoquée comme une évidence. Cela semblait obligatoire d'avoir des capacités de développement en interne à la fois pour des raisons d'indépendance mais aussi pour pouvoir avoir la maîtrise complète des travaux qui seraient effectués, pour pouvoir garantir un suivi technique et qualitatif adapté aux exigences de chaque projet, de chaque opérateur, de chaque réalisateur. Ce qui était en fait déjà leur façon d'opérer pour la publicité et les longs métrages. Maintenant il faut bien voir que la photochimie de B-MAC se démarque de ce qu'elle est dans les autres laboratoires. B-MAC est, de par sa conception même, à la croisée du photochimique et du numérique, son organisation est hybride, employant le meilleur de chacun de ces deux mondes. Elle est le reflet de cette période charnière dans laquelle nous vivons. Ainsi nos développeuses (négative S16/35, positive 35), probablement les dernières qui auront été conçues et installées en France, bénéficient des toutes dernières avan-

cées technologiques. Entièrement asservies par ordinateur, elles nous garantissent une stabilité et une sécurité de traitement rarement rencontrées et permettent une grande facilité d'utilisation. La photochimie chez B-MAC se situe à la périphérie du "process", en amont, pour le traitement des rushes et, en aval, pour la fabrication des éléments de distribution. Le cœur du "process" (conformation et étalonnage) est lui entièrement numérique. Ce qui entraîne un allègement de l'installation photochimique car les négatifs "shootés" en interne "marchant" à lumière unique, il n'y a plus besoin d'analyseur couleur. Par ailleurs, la tireuse fonctionnelle, elle, en demi-point de tirage pour une plus grande précision des copies. Il n'y a plus non plus de tirage d'interpositifs et d'internégatifs. Ils sont "shootés" directement, ce qui permet un gain de temps, une augmentation de la qualité, ainsi qu'une diminution drastique de la malfaçon. L'équipe est extrêmement concentrée (10 personnes en tout, dont 3 à 4 pour la photochimie). Le personnel de B-MAC se caractérise par sa très grande polyvalence. Ainsi le développeur, Aziz Abil, (mais est-il encore développeur) développe les négatifs, puis les tire, développe les positifs obtenus et les vérifie en projection. De même

Description de l'installation de B-MAC : Sur une superficie de plus de 1 300 m², située à 100 m de la place de Clichy.

- une salle d'étalonnage et de projection avec son agréé Dolby et DTS, équipée de 75 fauteuils et d'un écran de 10 m de base, un projecteur 35 mm, un projecteur numérique Christie 2K et relief, player Dorémi DCP2000
- deux salles d'étalonnage Baselight 2K et HD avec projecteur Christie 2K et relief
- développement couleur négatif 16 mm/35 mm et positif 35 mm
- scanner Northlight S16 mm/35 mm (2K, 4K, 8K) et report sur film 35 mm (2K, Super 2K et 4K) sur Celco Fury et AatonK
- télécinéma Spirit HD S16 mm/35 mm
- location de salle de montage et/ou bureau de production et/ou salle de projection équipée de 75 places (35 mm et numérique 2D et 3D)

la monteuse, Florence Bonnet-Rivet, (mais est-elle encore monteuse) amorce les négatifs, les passe au télécinéma pour le montage, les scanne pour la conformation, vérifie la propreté des scans et au besoin les "dépèteuille". Et ainsi pour chacun. Cette concentration de l'équipe permet une plus grande implication, chacun connaît tous les projets et en suit les différentes étapes.

De toute manière, nous sommes des gens du film, nous croyons encore à la pellicule comme support de tournage et comme moyen d'archivage pérenne. L'image argentique reste pour nous le support le plus riche et offrant le plus de possibilités à l'étalonnage. Les pellicules n'ont jamais été aussi bonnes, ce n'est certainement pas le moment d'arrêter de s'en servir !

Alors pourquoi ouvrir un nouveau labo argentique aujourd'hui ? Mais B-MAC n'est pas un labo argentique, B-MAC est bien plus que cela. B-MAC est la démonstration de ce que peut être un prestataire de service aujourd'hui dans l'industrie cinématographique.

Quels sont les outils et " workflow " qui font votre savoir-faire ?

D.B : Chez B-MAC, il n'y a pas de " workflow ". C'est-à-dire, il n'y a pas de chemin unique et absolu que chaque projet doit suivre. Il y a des outils étalonnés pour travailler ensemble mais l'ordre à suivre n'est pas fixé. C'est le projet qui fixe l'ordre des opérations. B-MAC est organisé pour s'adapter aux exigences et à la spécificité de chaque film.

Par exemple, il n'y a pas d'obligation d'étalonner un film à " shooter " ou dont il faut faire un DCP. Si ce film a déjà été étalonné ailleurs (sur Color par exemple pour un film à tout petit budget) ou a été fabriqué étalonné (pour un film d'animation, par exemple), on doit s'adapter à ce fait. A B-MAC, on a mis en place des outils de calibration et des cubes de conversion de couleur qui gèrent parfaitement ces cas.

Autre exemple. B-MAC a accompagné le film *L'Assaut* de Julien Leclercq depuis le tournage (LUTs, traitement des rushes, " backup "), le montage (dans les bureaux de production de B-MAC), les projections de vérification (sur un écran de 10 m), l'étalonnage, le sous-titrage, le DCP et le retour sur film.

De même aujourd'hui, alors que la projection numérique supplante de plus en plus la projection 35, le support film

doit-il rester la référence couleur ? La projection numérique possédant une palette de couleurs (gamut) beaucoup plus riche que le film ne doit-elle pas devenir la version de référence ? Nous n'avons, quant à nous, rien décidé, c'est au chef opérateur et au réalisateur de le faire. Notre installation nous permet les deux. Ainsi, sur *Enter The Void*, Gaspar Noé souhaitait, dans certaines séquences, des couleurs très saturées, acidulées de type néon. Le support film ne permet pas de faire notamment des rouges vifs très lumineux et saturés. Il a donc été décidé que la version de référence serait le DCP, la version film faite ensuite n'était qu'une version adaptée de cette référence, contrainte dans l'espace film.

Par contre, sur *Arthur et les Minimoys*, la version film est la version de référence et le DCP est le reflet parfait de cette version.

Quels sont les films, ou parties de films, que vous avez traités avec le plus de plaisir ?

D.B : Ce qui nous a vraiment intéressés, dans les projets sur lesquels nous sommes intervenus, c'est d'avoir pu participer à l'élaboration du " workflow " de chaque film, d'avoir réussi à satisfaire les exigences artistiques de certains, d'avoir été présents avant et pendant le tournage, puis pendant la postprod et d'entrer quelque part dans cette petite communauté qui se crée autour de chaque projet, là où parfois les labos ne sont que spectateurs. C'est ce qui s'est passé, entre autres, sur le film de Julien Leclercq *L'Assaut*. Nous avons aimé tout particulièrement les challenges techniques et/ou graphiques qu'on nous a proposés et qu'on a relevés.

A ce titre, le film de Gaspar Noé a été très riche. Gaspar est un réalisateur pointu, pointilleux et exigeant. Pour lui, chaque opération, même la plus simple, devient une étape de création. Un des enjeux était de raccorder des plans, des séquences (en couleur, contraste et lumière) entre eux dans une continuité quasi ininterrompue de près de 3 heures et ceci sans se soucier de leurs caractéristiques propres (35 mm scanné en 2K, S16 mm numérisé en télécinéma HD, vidéo P2, images de synthèse).

Mais nous pouvons affirmer avec plaisir que la plupart des films accueillis à B-MAC ont été l'occasion, tout au long de la chaîne, de faire des rencontres et de découvrir des univers variés. Nous espérons, bien sûr, poursuivre ces découvertes. ■

propos recueillis par Caroline Champetier

... Alors pourquoi ouvrir un nouveau labo argentique aujourd'hui ? Mais B-MAC n'est pas un labo argentique, B-MAC est bien plus que cela ...

24^e édition du festival " Le cinéma retrouvé " par Ronald Boulet

Comme chaque année au début de l'été, la ville de Bologne (Italie) redevient huit jours durant, et autant de nuits, le paradis des cinéphiles en projetant sur quatre écrans les derniers trésors des films " retrouvés " et restaurés. C'est l'occasion unique pour le millier de participants accrédités – et un large public – de découvertes et de rencontres autour de la projection de plus de 300 films.

Ronald Boulet, directeur des restaurations numériques aux Laboratoires Eclair, qui a accompagné sur place une version restaurée de plusieurs films de Pierre Etaix, nous livre un compte-rendu éclairé.

Cette 24^e édition du festival " Il Cinema ritrovato " s'est déroulée cette année du 26 juin au 3 juillet dernier sous les arcades de Bologne la rouge, référence à ses couleurs politiques ainsi qu'à ses " mattoni ", la brique locale. Malgré la chaleur écrasante, il était proposé un éventail varié de films retrouvés, restaurés ou tout simplement peu diffusés. Du cinéma muet (dont un film Eclair centenaire !), aux blockbusters américains des années 1960 ou 70, le choix était large.

Pour la 1^{ère} année, ce fief de l'argentique s'est ouvert à la projection numérique. Ainsi, certains films de Pierre Etaix que j'accompagnai, le *Boudu sauvé des eaux* de Renoir, ou encore une sélection de films Lumière ont été projetés en JPEG 2000 sur la Piazza Maggiore. A ce propos, l'image des films Lumière nous est apparue comme étrangement stable alors que ces films sont par essence instables à la prise de vues. L'explication en est simple : certains fabricants de scanners, voyant la manne des numérisations en masse se profiler, proposent maintenant des modes d'entraînement souples qui permettent de numériser des matériels anciens, fragiles ou avec du retrait. Les instabilités du scan doivent ensuite être compensées en postproduction. Lors de cette opération, il convient, pour des raisons éthiques évidentes, de faire la différence entre l'instabilité due au mode d'entraînement et l'instabilité éventuellement photographiée sur l'original. Cette distinction n'a pas été faite sur ce projet, donnant à cette séance un aspect un peu glacial.

Boudu sauvé des eaux fut précédé d'une allocution magistrale de Jean Douchet, éternel amoureux de la vie et donc de Renoir. L'intérêt de cette version en était une séquence censurée où Boudu crache dans un livre avant de le remettre en place.

Pour continuer, nous avons eu le plaisir de revoir une copie neuve de *Singing in the Rain* en plein air par un soir de canicule, tout ceci précédé d'un court métrage hautement chorégraphique de Pierre Etaix.

Le lendemain, j'assistai à la projection d'un Clouzot invisible, *Retour à la vie*, regroupant aussi bien Reggiani, Blier, Jou-



vet, Périer, Noël Noël..., ou bien encore un John Ford muet, *Just Pals*, où le shérif montre son insigne à la messe, afin d'être dispensé de l'aumône...

Comme chaque année, une sélection de films centenaires (1910) avait été regroupée par Mariann Lewinsky sous le thème des femmes aventurières. Autre rendez vous, la FIAF Summer School, organisée par le laboratoire " L'immagine ritrovata " était une réussite, avec son éventail de conférences et d'intervenants variés.

Il y a deux ans, les allées de la Cinémathèque étaient traversées d'une rumeur selon laquelle une copie positive 16 mm de *Metropolis* comportant des fragments inconnus avait été retrouvée en Argentine. Ce même film était donc de nouveau à l'honneur, avec 25 mn supplémentaires mettant bien en évidence la richesse du montage d'origine et le côté cyclique et assommant des machines. Un bonheur ne venant jamais seul, c'est en Nouvelle-Zélande qu'auraient cette année été retrouvées 75 bobines de films que l'on croyait, pour certains, définitivement perdus tels *Upstream* de John Ford, qui est actuellement en cours de restauration afin d'être projeté en septembre à Los Angeles, ou *A Thief Catcher* de Chaplin, qui viendra probablement compléter l'ensemble de son œuvre déjà conservée à la Cinémathèque de Bologne. Ce dernier sera peut-être présenté l'année prochaine, mais chut, laissons aux restaurateurs le temps de travailler au mieux... ■

Visitez le site de la Cinémathèque de Bologne :
<http://www.cinetecadibologna.it/home>

eDIT Filmmaker's Festival 2010 par Richard Andry

Le Festival eDIT Filmmaker's Festival, et son nouveau président Rolf Krämer, avec l'aide de la BVK et d'IMAGO, nous prient d'annoncer son édition 2010 qui se déroulera du 26 au 28 septembre à Francfort et nous promet un programme versatile et très excitant. En sa qualité de plateforme de discussions autour de la fabrication des films, ce festival promeut l'échange d'informations sur les nombreuses innovations techniques et les "trucs" du métier.

Des cinéastes internationaux viennent y exposer leurs expériences personnelles lors de la réalisation d'œuvres récentes

dans le cadre d'ateliers, présentations, projections et divers autres événements connexes. Les thèmes centraux sont le travail autour de l'image, l'animation, les effets spéciaux, le montage et la production. Au passage, nous signalerons un atelier intéressant autour du travail de Barry Ackroyd sur *Démineurs* et sur l'Aaton Penelope. ■

Le programme complet peut être consulté en anglais à l'adresse :
<http://www.edit-frankfurt.de/en/festival/program.html>
et/ou sur le site d'Imago
<http://www.imago.org/index.php?new=280>

Billet d'humeur par Gilles Porte (directeur photo du film *La Conquête*, réalisé par Xavier Durringer et produit par Mandarin Cinéma)

► Paris, 15 août 2010...

Cela fait plusieurs années que je m'interroge sur les motivations qui poussent les décideurs des télévisions hertziennes à financer telle ou telle œuvre cinématographique ? Combien de fois les ai-je entendu parler d'audace devant des réalisateurs en souhaitant voir débarquer sur leurs bureaux respectifs des propositions nouvelles... ?

A l'heure où je m'interroge sur la manière d'éclairer un lieu que la production demande aux techniciens et aux comédiens de tenir secret en raison du sujet du film dont je suis actuellement directeur de la photographie, je me dis que si France 2, France 3 ou TF1 étaient entrés dans le financement de ce film, alors notre chef décorateur aurait probablement reconstitué Matignon, Beauvau et l'Elysée en studio et non pas dans ce magnifique établissement qui nous héberge.

Alors sans doute aurais-je eu droit d'imaginer des plafonds techniques qui me sont légitimement refusés aujourd'hui en raison des tapisseries et dorures qui couvrent les murs des différentes pièces qui sont mises à notre disposition dans cet établissement dont je n'ai pas le droit de vous révéler l'identité...

Voilà une occasion, si tant est que nous en ayons besoin, pour constater combien les décisions de quelques bureaucrates influencent finalement parfois la photographie de certains films...

Persuadé cependant qu'une lumière contraste laissant quelques zones d'ombres dans les images était plus opportune pour ce film, je n'ai pas opté pour des boules à hélium qui avaient pourtant permis un jour à un autre directeur de la photographie d'éclairer les salons de Versailles sans risquer de toucher des murs ou des plafonds...

Cela ne m'a été possible que grâce à la virtuosité de mon chef électricien Philippe Porte et l'ingéniosité de mon chef machiniste Simon Magiolo ainsi que des techniciens qui les accompagnent.

Grâce à leurs tours de passe-passe pour glisser un projecteur " en contre " entre deux dorures, Denis Podalydès et Bernard Le Coq ont pu entrer dans la peau d'un président et d'un ex-président en toute liberté d'une part et, d'autre part, l'image de notre Elysée ne ressemblera pas trop à celle de Versailles, même si un autre exercice aurait pu consister à souligner les similitudes entre ces deux lieux et ceux qui les ont occupés...

Là où finalement nous assistons à la mise en place du fameux " principe de précaution " par des décideurs de chaînes de télévisions hertziennes (mais aussi par des grandes marques qui refusent de mettre à la disposition de notre accessoiriste des objets de luxe en raison du sujet de notre film) n'était-il pas intéressant de louer la " prise de risques " de machinistes et d'électriciens qui nous permettent, à nous directeurs de la photographie, de proposer les images que nous avons entrevues sur le papier ?

Ironie de l'histoire...

A l'heure où toute une équipe de tournage s'apprête à quitter les couloirs d'un Elysée situé sur la rive gauche de la Seine, j'apprends aujourd'hui même, dans le très sérieux journal *Le Monde*, que le nouveau président de France Télévision prend ses fonctions dans une semaine, en plein courant du mois d'août...

Que faut-il lui souhaiter ? De l'audace et de l'ambition ou un résultat aux prochaines élections présidentielles conforme à son souhait afin que la descente de son piédestal soit plus légère ? ■

► **La prise de vues en relief 3D sous tous les angles**
A l'occasion de sa réunion de rentrée, le département **Image de la CST** a organisé, le 6 septembre dernier à l'Espace Pierre Cardin, une présentation intitulée " La prise de vues en relief - La 3D sous tous les angles ".

Inscrits au programme : -A 18 heures

- Présentation de la réunion par Françoise Noyon-Kirsch, représentante du département
- Introduction par Dominique Rigaud, président d'UP3D
- La construction d'une image en 3D est différente de celle d'une image en 2D par Yves Pupulin, Binocle
- Le problème du cerveau du spectateur par Yves Pupulin
- Les rigs, les supports de caméra par Yves Pupulin
- Un exemple de workflow : Les Krostons, teaser de long métrage de Frédéric Du Chau par Yves Pupulin, Eric Martin (Duran Dubois) et Patrick Leplat (Panavision)

-A 21 heures

- Intervention d'Alain Derobe, stéréographe, sur le film *Pina* de Wim Wenders et présentation d'un extrait
- Extrait de la captation du spectacle *Slavashow* (Jeanne Guillot, stéréographe)
- Plusieurs extraits de projets de la société *Les Machineurs* (Cyril Barbançon, stéréographe)
- Extrait de *Derrière les murs*, 1^{er} long métrage français en relief (Céline Tricart, stéréographe). ■

► **Capteurs " 35 mm "**

Patrick Duroux nous signale un lien vers le blog d'AbelCine-Tech qui propose un tableau comparatif de la taille relative, en 16/9°, des images issues des capteurs dits " 35 mm " équipant les caméras et appareils photo numériques : <http://blog.abelcine.com/2010/08/18/35mm-digital-sensor-comparison-chart/#more-7370> ■



Photo Jean-Marie Achard



Photos Maggie Perlado

VINCENT JEANNOT AFC

LES ENTRETIENS DE L'AFC

Nappes en papier, épingle de nourrice et premières fois

Vincent Jeannot, directeur de la photographie, fait partie de ces membres de l'AFC, et ce depuis presque un an, qui ne se font jamais prier pour joindre le geste à la parole et répondre avec enthousiasme à l'une ou l'autre des sollicitations qui convergent rue Francœur, notamment celles venant de nos membres associés. C'est ainsi que nous nous sommes retrouvés face à face, en juin dernier, au cours d'un déjeuner auquel Kodak nous avait conviés afin de préparer une rencontre avec la presse professionnelle.

A cette occasion et pour la première fois, l'auditorium de la rue Villiot allait être transformé, avec la participation de Mikros image, en salle d'étalonnage numérique en temps réel avec projection 2K sur grand écran (lire, à ce sujet, un bref compte-rendu page 31).

Le fil de la conversation aidant, Vincent nous a révélé, entre la poire et le fromage, qu'il avait lui-même été confronté, aux différentes étapes de sa vie professionnelle, à moult premières fois, que certaines d'entre elles l'avaient non seulement profondément marqué mais qu'elles avaient largement contribué à forger son expérience, d'assistant opérateur puis d'opérateur.

C'est donc sans se faire prier qu'il a accepté de revivre pour nous, dans l'entretien ci-contre, celles dont il se souvient comme si c'était hier... (JNF)

Cellules Spectra, Norwood et Sekonic - en haut, quelques étuis (collection de Vincent Jeannot exposée au Micro Salon 2010)

► **Vincent, avant d'entrer dans le vif du sujet et afin de profiter de l'occasion pour faire plus ample connaissance avec toi, peux-tu nous dire, en quelques mots, par quelle porte tu es entré dans notre merveilleux métier ?**

Vincent Jeannot : Je suis entré dans le métier en 1977, à l'âge de 20 ans. J'étais complètement passionné de photo, je tirais des photos avec mon colocataire, on avait chez nous un labo photo qui était prêt en permanence.

Mon rêve, à l'époque, c'était de travailler chez Cipièrre, boulevard Beaumarchais. Je connaissais tous les appareils photo et j'avais eu comme formation venant de mon père, comme héritage professionnel, l'électricité. Mon père était électricien dans le bâtiment, il avait une petite entreprise familiale avec mon grand-père. Par le biais d'amis, je suis rentré au Conservatoire national des arts et métiers, le CNAM, et au CNAM, l'Institut audiovisuel cherchait un cadreur vidéo qui soit en même temps électricien. Je suis allé les voir et je correspondais tout à fait à ce qu'ils cherchaient.

Je passais mes après-midi à être électricien sur les plateaux et le soir, j'étais cadreur : je cadrais des cours d'informatique, de physique, qui étaient retransmis dans d'autres amphes ou en différé. Il y avait une régie très importante qui travaillait sur du 2 pouces et du 1 pouce. Chaque année, une ou deux fois par an, ils faisaient des tournages en 16 mm pour les départements du CNAM. L'Institut audiovisuel possédait une équipe complète, mais le chef op', lui, venait de l'extérieur.

Au début, j'étais électricien sur les tournages mais la personne qui m'avait fait entrer savait que la caméra m'intéressait. Il était directeur de la photo en vidéo, mais en film, il était assistant. Nous avons donc permuté. Il m'a dit : « Je vais faire l'électro et toi tu seras assistant. Mais par contre, je ne sais pas bien faire les branchements compteurs ». Bon, les branchements EDF ou compteurs, je savais faire ça les yeux fermés depuis l'âge de dix ans ou presque. Donc je lui ai dit : « Je te ferai les branchements compteurs, il n'y a pas de pro-

blème ». Il m'a répondu : « C'est formidable, moi je te chargerai les magos ». Le premier tournage que j'ai fait, c'était avec Dominique Le Rigoleur sur *L'Affaire Boussac*, avec une Eclair 16, ça devait être en 1979-80, et là, j'ai commencé comme assistant caméra, pour la première fois.

Et tu as connu beaucoup d'autres premières fois ?

VJ : Je suis ce que l'on appelle un autodidacte, j'ai été formé sur le tas. Il y a donc eu beaucoup de premières fois. Arrivé à un certain moment, je me suis rendu compte qu'entre le film et la vidéo, c'était le film que je préférais. J'avais 25 ans, ça faisait cinq ans que je travaillais, donc je me suis dit : « Je vais faire Vaugirard en cours du soir ».

Je me suis inscrit, j'ai rencontré Madame Tulli, qui était prof là-bas, rue Rollin, et j'ai passé l'oral. J'avais un petit mot de Michèle Lafaye, la directrice de la photo avec qui je travaillais, et des boîtes sous le bras, histoire de bien montrer que j'étais dans le métier...

L'oral était en juin et l'écrit en septembre, si je me souviens bien. Et je ne l'ai pas passé à cause d'une grande, très grande première fois : je me suis retrouvé, du jour au lendemain, premier assistant opérateur sur *Le Dernier combat*, le premier long métrage de Luc Besson.

C'était la première fois que je travaillais avec des acteurs – j'avais fait beaucoup de films d'entreprise, de documentaires, mais pas vraiment de comédie et de fiction. Donc première fois que je travaillais avec des comédiens, première

... *Le Dernier combat*, le premier long métrage de Luc Besson. C'était la première fois que je travaillais avec des acteurs ... première fois que je travaillais en Scope et première fois que je travaillais avec des objectifs gradués en pieds ...

fois que je travaillais en Scope et première fois que je travaillais avec des objectifs gradués en pieds... En même temps, première fois que je tournais en noir et blanc, mais ça, ce n'était pas le plus compliqué ! Donc ç'a été un gros, gros, gros saut... La tête la première, et le plongeur était bigrement haut !

On m'a quand même aidé avant de plonger. J'ai eu des cours sur des nappes en papier... Les différents opérateurs avec qui j'ai travaillé au début m'ont expliqué, sur des nappes de restaurant, la profondeur de champ – bon ça je connaissais – mais surtout la profondeur de foyer et ce qui en découle.

A ce propos, je me souviens d'un épisode, quand Pierre Cocq, le responsable des optiques chez Alga, m'a viré de sa cage de verre sous prétexte que je n'avais pas fait d'école. J'avais pris ça comme un coup de poing dans le ventre. Quand on a 20, 22 ans, on n'est pas encore très endurci. Je suis retourné le voir deux heures après pour lui prouver que je savais qu'une courte focale, ça doit se caler au " millipoil " mais c'est facile à pointer, alors qu'à contrario, une longue focale, à la limite ça ne s'essaye pas mais ça n'a aucune profondeur de champ – et on se fait des cheveux blancs au moment du tournage !

Tous ces parallèles-ci, ce sont des choses que j'ai très très vite comprises. Les opérateurs avaient également été de bon conseil sur le fait d'avoir une méthode pour les essais et de s'y tenir afin de ne pas douter à chaque fois.

Il m'est arrivé depuis d'enseigner dans les écoles de cinéma, de ne parler de théorie que quand c'est nécessaire et d'être vraiment le plus concret possible avec les élèves. Savoir qu'il faut gonfler les pneus d'une voiture à une certaine pression, ça c'est important, mais leur composition, savoir qu'il y a du caoutchouc, du talc, etc., pour moi, cela fait partie d'une culture personnelle qui n'est pas essentielle au départ et qu'on peut acquérir par la suite. Je ne leur parle pas trop de corps noir à propos de la température de couleurs, je leur dis plutôt de regarder ce qui se passe dehors à la tombée du jour : les fenêtres éclairées paraissent jaunes à l'œil, et ça c'est quelque chose de très parlant.

Et pour en revenir au Dernier combat...

VJ : Ce qui s'est passé sur *Le Dernier combat*, c'est que pendant une semaine, j'ai rasé les murs, je n'en menais pas large. J'étais vraiment concentré et la faible

profondeur de champ du Scope me hantait. Mais je suis tombé sur un comédien formidable, Jean Bouise. Je me souviens : on devait faire un gros plan sur une boîte de conserve qui s'ouvrait. Bon, la boîte n'arrêtait pas de bouger et Jean m'a montré un truc. On a collé un rond en carton sur la table, on a posé la boîte par dessus et comme ça, elle est toujours restée fixe, donc nette. Et là, ça m'a bien aidé à retrouver confiance en moi.

Carlo Varini faisait le cadre et la lumière, c'était une petite équipe, la moyenne d'âge devait être de vingt-deux ans, Luc Besson en avait vingt-trois et moi vingt-cinq, c'était un premier film pour beaucoup d'entre nous.

Je suis arrivé en cours de tournage en remplacement du premier assistant. Sa seconde étant partie en même temps que lui, je me souviendrai toute ma vie d'avoir téléphoné à François Gentit, un ami assistant, en lui disant : « François, demain, rendez-vous à 7 heures, on va sur notre premier long métrage ! » Il est devenu mon second et nous avons travaillé ensemble pendant presque sept ans. Le tournage a duré onze semaines, j'ai dû arriver vers la troisième semaine, ce qui m'a fait mes huit semaines réglementaires...

Parle-nous de tes premiers points avec des optiques gravées en pieds.

VJ : J'ai eu un peu de mal à m'habituer aux pieds, avant de vraiment les adopter par la suite, car ce système de mesure est à échelle humaine et beaucoup plus facile à mémoriser parce que ce sont des chiffres ronds. Par exemple 7 pieds 2, ce n'est pas 2 mètres 15, ou 18 pour être précis.

Nous étions en Panavision avec trois caméras différentes. Une qui était chère à Carlo, l'Arri II C, parce qu'en Suisse, ils n'avaient pas l'habitude du Caméflex. On a quand même tourné avec un Caméflex – ils étaient à l'époque recarrosés et repeints en gris – et avec un Mitchell Mark II pour faire des ralentis. Tout le film s'est fait avec trois focales, un 35 mm, un 50 et un 100.

Vous n'aviez pas de zoom !

VJ : Non, le zoom est venu sur *Subway*. Là, on était aussi en vrai Scope mais on a changé de maison, on n'était plus chez Panavision mais chez Technovision. Pour une raison très simple. Il était impensable de rééclairer le métro, on était pratiquement à pleine ouverture en lumière ambiante. On avait décidé de



Le Grand bleu
Vincent Jeannot, la main à son Zyliss, et Luc Besson, à l'œilleton d'une Moviecam.

... Sur *Le Dernier combat*, Carlo Varini faisait le cadre et la lumière, la moyenne d'âge devait être de vingt-deux ans, Luc Besson en avait vingt-trois et moi vingt-cinq, c'était un premier film pour beaucoup d'entre nous ...



Le Dernier combat
Vincent Jeannot, casqué pour la séquence de la pluie de cailloux, au côté d'un Caméflex ; en arrière-plan, Pierre Jolivet.



Le Grand bleu
Vincent Jeannot, derrière Luc Besson et une Moviecama à la portière d'un taxi new-yorkais.



Subway
Luc Besson, Carlo Varini et Vincent Jeannot, derrière une Arri BL III " Technovision ".

faire un essai de profondeur de champ, avec des optiques Pana et des optiques Techno : même focale, même distance, même diaph. Pour cela, on avait placé Christophe Lambert dans un escalier : avec les optiques Pana, c'était assez piqué, mais il y avait trois marches de net, et avec les Techno, c'était un peu plus doux, mais on avait sept marches de net.

Les objectifs étaient des Cooke adaptés façon Techno, avec des anamorphoses soit devant pour les courtes focales, soit derrière pour les longues focales, avec d'ailleurs des petites bidouilles à la Henryk Chrosicki. Henryk prenait un 135 mm et le transformait en Scope, donc avec une anamorphose à l'arrière, ce qui doublait la focale et en faisait un 270 mm. Et j'ai fait des plans au 270 mm à 2,8, c'est-à-dire à plein pot, et là, ça a été mes premiers grands flous... (rires)

Il y a des premières fois qui sont réjouissantes, d'autres pas... C'était le plan où Isabelle Adjani arrive pour la première fois dans le métro. On était tellement sous pression que j'ai craqué en projection. Et c'est Besson qui m'a dit : « Et ben alors ! Ce n'est pas toi qui prends les risques, c'est Carlo et moi qui les prenons... » Le plan a été refait et on en a profité pour changer la coiffure d'Isabelle, ainsi que sa robe. C'était la première fois que sur un plan, il n'y avait pas une prise de nette. Ça ne m'était jamais arrivé auparavant... Une première fois douloureuse... (rires)

Et le tournage du Grand bleu, c'était une première fois sous l'eau ?

VJ : Je n'ai pas fait partie de l'équipe sous-marine, mais Carlo, lui, avait passé ses degrés de plongée pour suivre l'équipe. Ils avaient fabriqué des lilies étanches et beaucoup travaillé pour construire les caissons et surtout pour mettre au point des hublots corrigés selon les optiques utilisées, ce qui était assez rare à l'époque. A part Hydroflex, il y avait peu de matériel adapté à la prise de vues sous-marine.

On aimait bien les optiques Technovision, mais sur Subway, on avait des vieilles Arri BL avec blimps optiques. Pour certains objectifs, il fallait même démonter l'arrière du blimp, donc j'avais toujours des clés Allen et des tournevis dans une boîte de 120 mètres...

C'est en allant à la Photokina que nous avons, Carlo et moi, découvert la Moviecama. Et là, nous nous sommes dit :

« Elle est géniale ! » Nous avons réussi à convaincre Henryk de prendre ses optiques, mais de les monter sur une Moviecama. Et je dois dire qu'en six mois de tournage, avec deux corps de caméra, la seule panne que j'ai eue, c'est une bricole de porte-fusible en plastique et d'écrou en métal. On ne s'était pas trompé, on avait fait le bon choix !

Et ton problème de porte-fusible, ça s'est terminé avec un trombone ?

VJ : (Rires) Non, mais à nouveau sur Le Grand bleu, il m'est arrivé une histoire assez incroyable. On tournait en équipe réduite aux Caraïbes, dans les Iles Vierges américaines. Je rentre un week-end à New York pour accompagner les rushes au labo et pour voir si tout allait bien. J'arrive le samedi soir et le réceptionniste de l'hôtel me dit : « Il y a des caisses pour vous ! » Je lui dis : « Mais il doit y avoir une erreur. » Il me répond : « Non, non, il n'y a pas d'erreur ! » C'était en fait une Arri III louée pour faire des ralentis, mais je n'étais pas au courant. Dans la soirée, j'ai voulu la faire tourner – il y avait deux batteries à mettre en série – et pour une question de branchement, j'ai fait une connerie, j'ai fait péter le fusible.

Il y avait une petite carte dans la caisse caméra : « Service 24h/24 ». J'ai téléphoné et une standardiste m'a demandé : « C'est important ? » Je lui ai répondu : « Oui, c'est important ! » Et, vers 22h30, un samedi soir à New York, un technicien caméra m'a rappelé. Je lui ai expliqué mon souci et il m'a dit : « Ce n'est pas un problème, il faut juste démonter toutes les vis du carter de l'Arri III, il y a un fusible derrière. » J'ai passé la nuit à chercher un tournevis ; j'en ai trouvé un dans un drugstore, mais fait pour démonter des lunettes. Après chaque vis enlevée, le bout était tellement tordu que je devais le redresser sur les carreaux de faïence de la salle de bain... Et pour finir, ça s'est terminé avec une épingle de nourrice prise dans le kit de couture de l'hôtel !

Il y avait une petite carte dans la caisse caméra : « Service 24h/24 ». J'ai téléphoné et une standardiste m'a demandé : « C'est important ? » Je lui ai répondu : « Oui, c'est important ! » Et, vers 22h30, un samedi soir à New York, un technicien caméra m'a rappelé. Je lui ai expliqué mon souci et il m'a dit : « Ce n'est pas un problème, il faut juste démonter toutes les vis du carter de l'Arri III, il y a un fusible derrière. » J'ai passé la nuit à chercher un tournevis ; j'en ai trouvé un dans un drugstore, mais fait pour démonter des lunettes. Après chaque vis enlevée, le bout était tellement tordu que je devais le redresser sur les carreaux de faïence de la salle de bain... Et pour finir, ça s'est terminé avec une épingle de nourrice prise dans le kit de couture de l'hôtel !

Vincent, si tu veux bien, nous allons effectuer un petit saut dans le temps. Peux-tu nous parler d'une autre première fois, lorsque tu as travaillé un temps au laboratoire Arane ?

VJ : Comment me suis-je retrouvé chez Arane... J'avais sympathisé avec un réalisateur, Olivier Brunet, dont j'avais éclairé le court métrage tourné en 16, 35 et 65 mm, pour être projeté en 70 mm. J'avais aussi déjà tourné en Imax avec Henri

Alekan pour un film de Pierre Etaix – le 70 était un format que je connaissais bien. Pour moi, c'était similaire au Scope au niveau de la profondeur de champ et aussi de la rigueur de travail. Un été, Olivier Brunet, qui travaillait au labo, me dit : « On est débordé, on commence à développer des films en Imax, on pensait démarrer doucement et on a trois longs métrages d'un coup ! ».

Arane développait le 65 mm, mais ne tirait pas tout. Ils tiraient quelques essais en 70, mais tous les rushes étaient réduits en 35 mm sur une tireuse optique. Je leur ai dit : « Si vous voulez un coup de main, OK, je peux vous dépanner pendant un mois ! » Et j'y suis resté presque deux ans...

Quand j'y suis arrivé, Arane était à Levallois, à côté de Telcipro, mais des plans circulaient de l'installation du laboratoire à Clichy. C'était la construction d'un labo argentique complet de A à Z. Je me suis dit : « Ne rate pas une expérience comme celle-là ! » Je suis resté avec eux et j'ai remis ma casquette d'électricien... J'ai câblé tout ce qui était pompes pour le développement, développeuses, etc. Je n'avais pas fait de stage labo quand j'étais assistant, je me suis rattrapé !

Et il y a eu plein de premières fois... Un jour, le patron, Jean-René Falliot, me dit : « Tu vas faire un banc-titre en Imax ». C'était la première fois que je me trouvais devant un banc-titre, je n'en avais jamais fait. Il m'a dit : « Tu vas voir, c'est une caméra comme une autre... » Ou encore mon premier étalonnage. Jean-René me dit un jour : « Tiens, un de tes collègues opérateur belge, Kommer Klein, a tourné un documentaire en Imax et tu vas l'étalonner avec lui ! » L'analyseur n'étant pas construit, parce que tout, en 70 mm, n'est que prototype, j'ai étalonné à l'ancienne, en faisant des bandes courtes, trois images du début du plan, trois images de fin de plan, avec des filtres. On mettait des lumières de tirage et ensuite on corrigait, et en deux, trois étalonnages, on obtenait les bonnes valeurs permettant de lancer une copie 70 mm.

Vous tiriez en additif ?

VJ : Les tireuses sont en additif. Par contre les rushes quand ils étaient réduits du 65 mm/15 perfs en 35 mm/4perfs, c'était en soustractif. C'était d'ailleurs un peu approximatif ; une de mes premières tâches, au laboratoire, a été de parfaire la correspondance additif-soustractif. Des valeurs

24-25-32, par exemple, en rouge vert bleu, correspondaient à tant de cyan, de magenta, de jaune et de gris neutre. A cette occasion, j'ai dû apprendre les logarithmes, parce qu'à ce moment-là, il fallait vraiment s'en servir. J'ai dû mettre quinze jours, trois semaines, mais j'y suis arrivé et après, ça collait bien. Pour en revenir à l'analyseur, on en a fabriqué un spécialement qui permettait de lire tous les formats, aussi bien en 65 qu'en 35.

Tu dis être resté deux ans chez Arane...

VJ : J'y suis resté à peine deux ans, le temps que le labo de Clichy fonctionne. Parce qu'au début, on était dans les travaux et les faux plafonds n'étaient pas finis ; quand j'ai étalonné avec Kommer Klein, on avait des bâches au-dessus de nous, c'était folklorique... Le labo fonctionnant, j'ai repris mon " bâton de pèlerin ", mes cellules et je suis reparti sur les tournages.

L'occasion d'autres premières fois...

VJ : Après avoir quitté Arane, la haute définition arrivant en France, j'ai suivi la première formation HD proposée par Bogard en 2003. Et en 2005, je tourne un téléfilm sur la construction de la Tour Eiffel avec une Sony 900. Je me suis retrouvé confronté pour la première fois à la HD en ayant, façon de parler, " vingt ans d'argentique dans les pattes ".

Il m'a fallu un moment pour vraiment comprendre cette grande différence qu'il y a avec le film, que ce ne sont pas les noirs et la sous-exposition qui posent problème, mais à l'inverse, les blancs et la surexposition. Pour moi, la dynamique de la HD n'étant pas suffisante, il faut absolument tout faire entrer " dans la boîte à chaussures ", c'est-à-dire taper sur les hautes lumières et remonter les basses. Ensuite, en postproduction, à l'étalonnage, tout ça va être déplié, comme un accordéon, et c'est à ce moment-là que l'image se crée. On n'est plus du tout dans une démarche argentique où, sur la pellicule,



Subway
Carlo Varini, à l'ocillon d'une Arri BL III, Vincent Jeannot et Luc Besson.



Le Dernier combat
François Gentit, 2^e assistant opérateur, prenant un point, et Luc Besson.

Les photos de plateau illustrant le début de cet entretien sont de Patrick Camboulive.



Minolta View Meter 9

... C'est en visitant pour la première fois, en 2000, la foire à la photo de Bièvres avec Jean-René Falliot d'Arane que j'ai attrapé le virus des cellules ...

l'image existe déjà, alors qu'en HD, l'image est encore en gestation. Et ce tournage a été une grande première car je ne pouvais pas me reposer sur mon expérience, puisque j'étais en train de l'acquérir. Et en HD, comme en numérique, au train où vont les choses, les premières fois, on ne les compte plus...

Tout à l'heure, tu parlais de cellules. A propos de celles que tu as exposées au dernier Micro Salon, comment as-tu commencé ta collection ?

VJ : C'est en visitant pour la première fois, en 2000, la foire à la photo de Bièvres avec Jean-René Falliot d'Arane que j'ai attrapé le virus. J'étais impressionné par tous les appareils photo présents, Canon, Nikon, Leica... Mais je ne faisais plus de photo, donc pas d'achat en vue, juste de la curiosité, quand soudain un posemètre a attiré mon attention : une cellule Minolta View Meter 9, elle m'a plu, mais j'avais mis le doigt dans l'engrenage... Ecumant par la suite toutes les foires et marchés aux puces et découvrant eBay pour l'occasion...

Enfin, parmi tes expériences les plus récentes, peux-tu nous parler de ta toute dernière première fois ?

VJ : C'était il y a moins d'un mois, j'ai suivi la courte formation organisée par Luc Bara sur la caméra 3D relief Panasonic AG-3DA1. Luc a eu la gentillesse de m'en prêter une et je suis allé avec François Demerliac, un réalisateur, faire des

ou l'écran de TV. Si je place l'écran à un endroit, tout ce qui est devant va correspondre à du jaillissement et tout ce qui est derrière va s'échelonner en différents plans de relief.

Autant, quand on tourne en 2D, on crée l'illusion du relief en isolant les sujets grâce à une faible profondeur de champ – il n'y a qu'à voir l'engouement pour les appareils photo et pour le "look" 35 –, autant, quand on tourne en 3D, c'est l'inverse, il faut une grande profondeur de champ et c'est la vision stéréoscopique qui permet de voir le relief. Bien sûr, il n'y a pas que la convergence, il y a plein de règles à respecter, dont celle de l'écartement entre les axes optiques. Il doit être, normalement, égal au 1/30 de la distance de la caméra au premier-plan (par exemple, on ne devra pas tourner à moins de 1,80 m pour un écartement des axes optiques de six centimètres).

Mais sur cette caméra-là, cet écartement n'est pas réglable, ce qui en limite les possibilités. Par contre, j'ai tourné des plans dans le métro avec la caméra sur les genoux – des plans volés en relief – et c'est quand même appréciable, je m'en suis servi comme en reportage. Cette caméra a sa place au niveau de l'institutionnel, du documentaire, du sport – j'ai vu des démonstrations à Roland-Garros et sur des matches de foot. Par contre, elle montre certaines limites dans le domaine de la fiction.

Le relief, c'est toute une démarche. Si je prends l'exemple du story-board, quand on tourne en relief, il faut le voir du plafond. Il faut se représenter le plan bien sûr vu de face, mais aussi vu de dessus, pour voir les différents plans et où placer la convergence. Un autre point important, c'est de toujours avoir à l'esprit la notion de ce qu'Alain Derobe appelle le « confort visuel », parce qu'en relief, les effets peuvent très vite être fatigants pour le spectateur. Il faut vraiment y penser à chaque fois. Le relief, c'est réellement une autre approche, une écriture, et aussi un vrai métier, celui de stéréographe. Voilà pour ma dernière première fois...

Une prochaine première fois à l'horizon ?

VJ : Ma prochaine première fois... Elle reste à écrire ! J'ai eu bien souvent pas mal de surprises, et les premières fois arrivent souvent par surprise... (rires) C'est aussi ce qui fait leur charme... ■

**Propos recueillis en août 2010
par Jean-Noël Ferragut**



Vincent Jeannot à l'ocilleton d'une Panasonic AG-3DA1
Photo François Demerliac

prises de vues pendant une journée, dans le cadre d'un projet illustrant en relief les rapports qu'entretenait Jules Verne avec la science. Il m'a d'abord fallu domestiquer les réglages, les menus, comme sur toutes les caméras numériques et, pour la première fois, le réglage de la convergence, c'est-à-dire de savoir à quel endroit, dans le plan, j'allais mettre la convergence. Régler la convergence, c'est un peu choisir où l'on va placer l'écran, l'écran de projection

► **Cinémathèque française**

● **Rétrospective Ernst Lubitsch**, depuis le 25 août jusqu'au 10 octobre 2010.

Le prince de la comédie américaine. Il naît à Berlin en 1892 et débute comme acteur au cabaret et au théâtre, il rentre au studio Bioscop comme acteur et scénariste; il réalise son premier film en 1914. Aux comédies succèdent des films à gros budget comme Les Yeux de la momie ou La Du Barry. Il part à Hollywood en 1922 et signe à nouveau des œuvres ambitieuses mais aussi et surtout des comédies.



Avec le parlant, il devient d'ailleurs le maître inégalé de fantaisies comme Sérénade à trois, Haute pègre, To Be or not To Be, La Folle ingénue. Chassés-croisés amoureux, vaudevilles, satires politiques et sociales, réjouissant immoralisme, science infinie du gag et de la situation se mêlent ainsi dans une œuvre où la sophistication est parfois effleurée par une élégante vulgarité.

Les projections : <http://www.cinematheque.fr/fr/projections/hommages-retrospectives/fiche-cycle/ernst-lubitsch,280.html>

● **Découvrez la nouvelle saison de la Cinémathèque française sur <http://www.cinematheque.fr/fr/saison-2010-2011.html>**

● **Les films de fin d'études des élèves de La fémis (promotion 2009)**, seront projetés à la Cinémathèque française salle Georges Franju, les 29 et 30 septembre 2010 de 11h à 18h30

● **Une date à retenir au tout début du mois d'octobre Pour reprendre ses activités, le Conservatoire des techniques de la Cinémathèque française** propose une conférence de Bernard Tichit dont le thème sera la " Petite histoire de la télévision en France, vue à travers l'évolution des caméras de télévision ". Cette conférence retrace l'évolution technologique et ergonomique des caméras de télévision utilisées en France de 1948 à 1998, soit depuis le début de l'exploitation de la 1ère chaîne jusqu'à l'arrivée de la haute définition numérique dans les studios. Les débuts de la télévision en France remontent aux années 1930 avec la première démonstration publique par René Barthélémy à l'Ecole supérieure d'électricité le 14 avril 1931, mais la télévision d'alors était mécanique, en 30 lignes, et expérimentale. Le vrai démarrage de la télévision, en France, ne s'est produit qu'après le Congrès d'octobre 1948 qui fixa les nouvelles normes françaises en 819 lignes. A partir de la compétition entre les trois constructeurs qui proposaient 1 029, 729 et 819 lignes et à la suite du choix de la R.T.F., les matériels se sont développés d'abord sur un plan national puis européen et enfin mondial à partir des années 1980. Des caméras issues de la collection de Bernard Tichit et de celle de la Cinémathèque française seront exposées à cette occasion.

Ingénieur en électronique (A&M, ESE), Bernard Tichit a consacré toute sa carrière à la télévision chez Thomson notamment dans les laboratoires d'études Caméras. Il collectionne les caméras de télévision professionnelles qui ont marqué l'histoire de ce média.

Vendredi 1^{er} octobre 2010 - 14h30
Salle Georges Franju
Cinémathèque française
51, rue de Bercy - Paris 12^e ■

► **Forum des images L'Académie en ligne : Les immanquables de 2010 en vidéos !**

En attendant la reprise des séances de l'Académie au Forum des images au mois de septembre, venez visionner les événements de cette saison 2009-2010 et des précédentes. Qu'il s'agisse d'une Master class, de conférences et tables rondes exceptionnelles, ou encore des cours de cinéma, les archives vidéo et audio sont à la disposition de tous sur le site Internet du Forum : <http://www.forumdesimages.fr/fdi/L-Academie> ■

► **La BSC décerne son prix de la meilleure photographie à Barry Ackroyd^{BSC}**
Lors du traditionnel " Déjeuner d'été " organisé par la BSC (British Society of Cinematographers) aux Studios de Pinewood, Barry



Ackroyd^{BSC} s'est vu décerner la Caméra d'or pour la cinématographie de Démineurs de Kathryn Bigelow. Les autres directeurs de la photo en lice étaient Christian Berger^{AAC} pour Le Ruban blanc de Michael Haneke, John de Borman^{BSC} pour Une éducation de Lone Scherfig, Bruno Delbonnel^{AFC, ASC} pour Harry Potter et le Prince de sang mêlé de David Yates, Anthony Dod Mantle^{DFP, BSC} pour Slumdog Millionaire de Danny Boyle, Mauro Fiore^{ASC} pour Avatar de James Cameron, Roger Deakins^{BSC, ASC} et Chris Menges^{BSC, ASC} pour The Reader de Stephen Daldry et enfin Claudio Miranda pour L'Étrange histoire de Benjamin Button de David Fincher. ■

La 67^e édition de la Mostra Internationale du Film de Venise se tient du 1^{er} au 11 septembre 2010



Les films sont présentés dans quatre sections officielles : " Venezia 67 " - Hors Compétition - Horizons - " Controcampo italiano ", complétée d'une rétrospective " La situazione comica " (La comédie italienne, de 1937 à 1988). Présidé par le cinéaste Quentin Tarantino, le jury devra départager les 22 films qui vont briguer le célèbre Lion d'or. Toutes sections confondues, on compte pas moins de six films français, dont trois en compétition officielle. Les films photographiés par des DP de l'AFC, les autres films français, une partie des diverses sélections et les informations générales...

En compétition officielle

- **Vénus noire** d'Abdellatif Kechiche, photographié par Lubomir Bakchev AFC
- **Happy Few** d'Antony Cordier, photographié par Nicolas Gaurin
- **Miral** de Julian Schnabel, photographié par Eric Gautier AFC
- **Potiche** de François Ozon, photographié par Yorick Le Saux

Section Horizons

- **La Belle endormie** de Catherine Breillat, photographié par Denis Lenoir AFC, ASC (en séance d'ouverture)
- **When We Were Communists**, documentaire franco-libanais de Maher Abi Samra, photographié par Claire Mathon

Sections parallèles

Semaine internationale de la critique (SIC)

- **Angèle et Tony** d'Alix Delaporte, photographié par Claire Mathon

Giornate degli autori - Venice Days

- **Le Bruit des glaçons** de Bertrand Blier, photographié par François Catonné AFC. ■

Les différentes sélections et toutes les informations utiles, en anglais, sur le site de la 67^e Mostra :

<http://www.labiennale.org/en/cinema/index.html>

La 35^e édition du " Toronto International Film Festival " (TIFF) se déroulera du 9 au 19 septembre 2010

C'est l'occasion, pour cette manifestation qui accueille le public le plus nombreux parmi les festivals internationaux, de projeter pas moins de 300 films en provenance de plus de 60 pays du monde entier. Ces films sont programmés dans seize sections différentes, offrant ainsi aux festivaliers et spectateurs une large variété de choix.

Films français photographiés par des membres de l'AFC :

- **Rio Sex Comedy** de Jonathan Nossiter, photographié par Lubomir Bakchev AFC
- **Hors-la-loi** de Rachid Bouchareb, photographié par Christophe Beaucarne AFC, SBC
- **Un homme qui crie** de Mahamat-Saleh Haroun, photographié par Laurent Brunet AFC
- **L'Homme qui voulait vivre sa vie** d'Eric Lartigau, photographié par Laurent Dailland AFC
- **Miral** de Julian Schnabel, photographié par Eric Gautier AFC
- **Au fond des bois** de Benoît Jacquot, photographié par Julien Hirsch AFC

- **Elle s'appelait Sarah** de Gilles Paquet-Brenner, photographié par Pascal Ridao AFC

Les autres films français qui seront projetés :

- **L'Amour fou** de Pierre Thoretton, photographié par Léo Hinstin
- **Crime d'amour** d'Alain Corneau, photographié par Yves Angelo
- **Les Petits mouchoirs** de Guillaume Canet, photographié par Christophe Offenstein
- **Potiche** de François Ozon, photographié par Yorick Le Saux
- **Sans queue ni tête** de Jeanne Labruno, photographié par Virginie Saint-Martin
- **L'illusionniste**, film d'animation de Sylvain Chomet. ■

De plus amples informations sur le site du TIFF

(<http://tiff.net/thefestival>) et les diverses sélections au grand complet à l'adresse :

<http://tiff.net/thefestival/filmsandschedules/films>

La 18^e édition du Festival de l'image de film Plus Camerimage se tiendra du 27 novembre au 4 décembre 2010 à Bydgoszcz (Pologne)



Cette année, l'invité d'honneur du Festival sera le réalisateur, scénariste et producteur polonais Jerzy Skolimowski, dont les principaux films feront l'objet d'une rétrospective. Si vous souhaitez personnellement présenter un film dans l'une des sections de la compétition, voici le calendrier des dates butoir et les liens pour vous inscrire ainsi que votre film :

Films de long métrage : 20 septembre 2010

<http://www.pluscamerimage.pl/index.php?lang=en&pg=e7e3225cb3048e0>

Clips vidéo : 20 septembre 2010

<http://www.pluscamerimage.pl/index.php?lang=en&pg=d46cc2f1fdde852>

Films documentaires : 15 octobre 2010

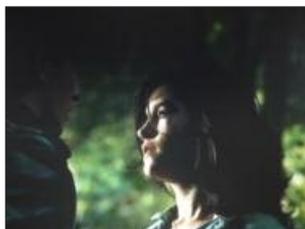
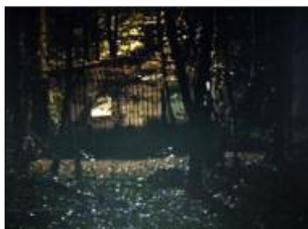
<http://www.pluscamerimage.pl/index.php?lang=en&pg=70050c7b795b656>

Films d'étudiants : 18 octobre 2010

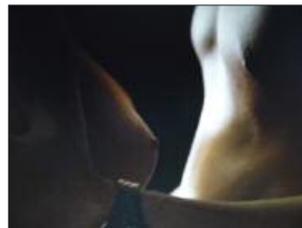
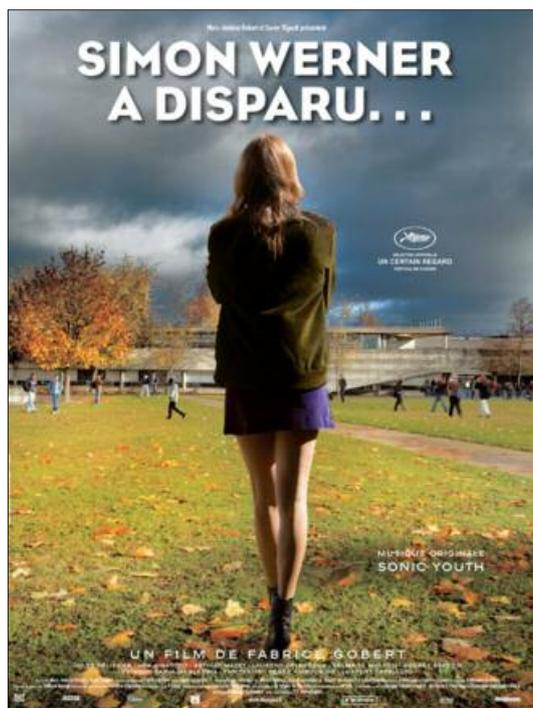
<http://www.pluscamerimage.pl/index.php?lang=en&pg=fad28090ab6c6b2> ■

Informations complémentaires sur le festival et sur Bydgoszcz, la ville qui l'accueille désormais, à l'adresse :

<http://www.pluscamerimage.pl/index.php?lang=en>



Fabrice Gobert



SIMON WERNER A DISPARU...
DE FABRICE GOBERT,
PHOTOGRAPHIÉ PAR AGNÈS GODARD ^{AFC}
AVANT-PREMIÈRE AFC

SIMON WERNER A DISPARU...

Un groupe d'adolescents vit la disparition mystérieuse de l'un des leurs. Trois lieux de vie : un domaine de banlieue calme et tranquille, un lycée et une forêt incertaine...



Photogrammes extraits du film

Avec Ana Girardot, Jules Pelissier, Esteban Carvajal Alegria
Sortie le 22 septembre 2010
Présenté au dernier Festival de Cannes
dans la sélection Un certain regard

► « Enthousiasme immédiat à la lecture du scénario dont le titre était *Love Like Blood*, tube de *Killing Joke* des années 1990. Un groupe d'adolescents vit la disparition mystérieuse de l'un des leurs. Trois lieux de vie : un domaine de banlieue calme et tranquille, un lycée et une forêt incertaine... Simon a disparu donc...

Le film retrace les faits vécus dans une toile narrative à quatre points de vue. Ces adolescents découvrent que les adultes ne sont pas les seuls intrus " destructeurs d'idéal ", mais qu'eux aussi en sont les acteurs à travers l'effet produit par la rumeur, source de fiction assurée. A mon grand étonnement, ni le CNC ni Arte n'ont choisi d'être partenaires de ce projet. Et quand bien même il ne leur semblait pas assez novateur (les films de teenagers d'Outre-Atlantique, bla-bla-bla..), il laissait deviner cependant une relation amoureuse avec le cinéma et l'ambition de lui rendre hommage ici.

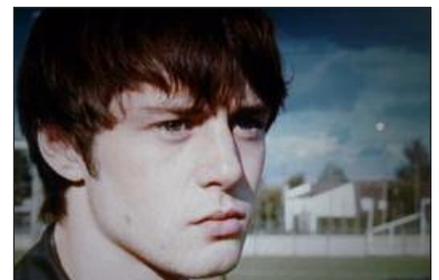
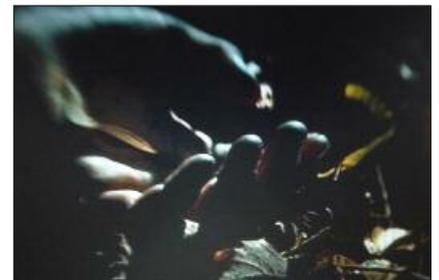
La modestie du budget qui a suivi nous a donné des idées.

Nous avons partagé, mêlé, travaillé nos références d'époques différentes..., collaboré en mettant à profit un temps de préparation suffisant pour construire tout cela.

Nous avons envisagé plusieurs hypothèses de travail et avons finalement choisi de travailler en 35 mm, 3 perfos, avec la possibilité d'un étalonnage numérique sur certaines séquences (15% du film environ ; finalement il nous a été accordé pour la totalité du film). Nous avons pu nous approcher des images de Gregory Crewdson, référence première de Fabrice, avec quelques 30 kW de lumière en forêt la nuit par exemple, quand les " modèles " en avaient nécessité probablement dix fois plus. Globalement, je peux dire que nous avons disposé de tout ce qu'il fallait, suivis par la production que nous tenions informée régulièrement de nos choix, tenant compte et du film, et des moyens pour le faire : un bon usage de la collaboration là aussi. Inutile de vous dire notre joie lorsque nous avons appris

que le film serait présenté à Cannes dans la sélection Un certain regard ; lorsque nous avons relevé, dans les articles " supporters ", les points appréciés sur lesquels nous avons travaillé...

Le film a été tourné avec une **Aaton** Penelope 3 perfos, une série A Zeiss et un zoom **Angénieux** Optimo 28-76 mm (les matériels caméra, lumière et machinerie venant de **TSF**), de la **Kodak** 5218 (un stock disponible en Angleterre, je regrette tellement l'abandon de fabrication de cette émulsion!...) Laboratoire **Eclair**, étalonnage argentinique avec le fidèle et formidable Gérard Savary, étalonnage numérique pour la première fois avec Aude Humblet. Marie Decourt, assistante caméra pour la première fois, et pour la énième fois et mon plus grand plaisir, Jean-Pierre Baronsky à l'électricité et Gérard Buffard à la machinerie. » ■





DES HOMMES ET DES DIEUX
DE XAVIER BEAUVOIS,
PHOTOGRAPHIÉ PAR CAROLINE CHAMPETIER^{AFC}

Des hommes et des Dieux

Caroline travaille avec Xavier Beauvois depuis N'oublie pas que tu vas mourir, elle a découvert son premier film Nord dans la salle du Panthéon, rue Victor Cousin, qui appartient aujourd'hui à Pascal Caucheteux, le producteur de Why Not qui produit tous les films de Xavier Beauvois. Une histoire de rencontres qui continue de film en film... et dure encore !

Inspiré de la vie des moines cisterciens qui vécurent en Algérie à Tibihirine, le 5^e long métrage de Xavier Beauvois Des hommes et des dieux détourne le " simple " fait médiatique pour insister sur le tourment des hommes lorsqu'ils doivent décider d'accorder leurs vies à leurs convictions. (BB)

► **Caroline, lorsque tu as découvert Nord, réalisé par un jeune auteur réalisateur âgé de 24 ans, quelle a été ta réaction ?**

Caroline Champetier : J'étais bouleversée par le film et me suis demandée : « Pourquoi je ne travaille pas avec ce type ? ». Il était pour moi l'emblème de ce que pouvait être un jeune auteur doué. Jean Douchet, qui avait été mon professeur à l'IDHEC et était un ami et également le mentor de Xavier, comme de pas mal d'autres metteurs en scène, comme Desplechin ou Barbet Schroeder, nous a mis en rapport. L'aventure de *N'oublie pas que tu vas mourir* a commencé, avec Why Not Production à laquelle j'avais présenté Xavier. Et nous continuons à faire les films de Xavier avec Why Not, ou à faire avec Why Not, les films de Xavier !

Des hommes et des Dieux est un film d'une profondeur incroyable, qui sonde le cœur de ce groupe d'hommes face à des choix extrêmement graves, qu'ils doivent faire en leur âme et conscience. C'est un film énorme, non ?

CC : Cela dépend de quel point de vue on se place... Du point de vue du budget, ce n'est pas énorme, mais le sujet est un grand sujet. Comme la Why venait de finir pas mal de films (dont *Un prophète*), elle n'avait pas envisagé de faire le film de Xavier. Du moins pas tout de suite. Pascal Caucheteux et Grégoire Sorlat ont donc décidé de le produire à budget bloqué.

Les grandes qualités de fabricant de Why not, le fait de tourner au Maroc, avec l'aide d'une co-production exécutive marocaine, donnent au film une " production value " énorme. Les magnifiques décors de Michel Barthélémy n'auraient été faits, ni de la même manière ni pour le même prix, en France. Le film à l'écran est bien au-dessus de son budget, grâce aussi à une distribution d'une cohérence exceptionnelle. Finalement mon travail a consisté à savoir rendre compte de tout cela.

Une des premières questions que j'ai posée à Xavier Beauvois a été : « Y a-t-il des positions à prendre, est-ce que dans cette extrême complexité des rapports avec l'Islam, il faut se dire qu'il y a un bon côté et un mauvais ? » Xavier m'a tout de suite mise en garde : « C'est un film sur l'intelligence où qu'elle soit ». D'autre part nous étions tout à fait ignorants sur les règles de vie chez les moines cisterciens. Xavier est parti en retraite à l'abbaye cistercienne de Tamié et il a travaillé avec un conseiller technique, ancien moine, qui nous renseignait sur ces règles extrêmement précises de l'ordre de Saint-Benoît : sept offices par jour, silence sauf au chapitre, travail de subsistance. Les moines se lèvent à 4 heures et demie du matin, pour un premier office de nuit, le dernier a lieu vers 22 heures, de nuit également. C'est une vie épuisante, l'un des personnages le dit dans le film. Ces séances de chapitre scandent le film, les

Travelling devant le monastère figurants Marocains, Jacques Herlin de dos, Stephen Mack, Caroline Champetier et Mohamed Eloirdi

... J'aime toucher, faire des mini-réglages moi-même, la lumière, c'est aussi une grande précision de réglage ...

personnages expriment leurs sentiments, leurs réflexions et enfin leurs décisions. En 1996, dans la période noire de l'islamisme algérien, alors que le FIS avait pris un énorme pouvoir, le gouvernement avait demandé à tous les étrangers de quitter le territoire. Ces moines ont été confrontés à la décision de partir ou de rester alors qu'ils avaient une inscription réelle dans la population. Parmi eux, un médecin soignait les villageois des environs et sans doute, des terroristes blessés. Il affirmait être là pour soigner quiconque le lui demandait.

Le paysage, les sept moines (comme les sept samourais ou les sept mercenaires) imposaient d'être généreux avec le cadre. Donc la première question que nous nous sommes posée, Xavier et moi, a été celle du format. Nous avons fait un film en Scope ensemble, *Selon Mathieu*, et nous avons adoré ça. C'était le premier film de nature de Xavier, qui a un lien extrêmement spontané et puissant avec elle. Mais j'ai vite compris que sur ce film, le vrai Scope, avec ses optiques anamorphiques de deux kilos chacune, allait m'imposer une logistique lourde : plus de monde à la caméra, sans doute plus de matériel électrique... Le choix du 2,35 et utiliser la Penelope d'Aaton, ce dont je rêvais. Nous avons fait des comparatifs Scope/anamorphique et 2,35 2 perfos/optiques sphériques pour comprendre ce que je perdais de l'interprétation des lignes en Scope. Il y a une convergence vers le centre avec l'anamorphique, il allait falloir tenter de recréer ça avec la lumière et avec le cadre. Mais ce format large nous rend l'espace tangible et aide à un regard horizontal qui est celui du mouvement.

Nous conservions aussi un rapport à l'espace de pure mise en scène, permettant un premier plan et un deuxième plan, c'est naturellement cinématographique. Dans le format large, au lieu d'en-cadrer un corps qui se déplace, on est plus apte à cadrer un rythme, ça c'est formidable.

La Penelope permet le format 2,35 sur 2 perfos et elle est aussi très bien conçue pour cadrer à l'épaule...

CC : Oui, et contre toute attente, je l'ai souvent eue sur l'épaule ! Elle me permettait une vraie stabilité, elle pèse 7 kg, elle est longue et son centre de gravité est très bas, la visée est claire et lumineuse. Cette caméra m'autorisait un accompagnement subtil et sensible du

mouvement, très différent du rendu auquel on peut s'attendre lorsqu'on décide de tourner à l'épaule. Par exemple, quand Lambert Wilson, qui est le prier de cette congrégation, se lève la nuit pour aller voir Luc endormi (Michael Lonsdale, le médecin) lui retire ses lunettes, referme son livre et éteint sa liseuse, le suivi des gestes de Lambert Wilson ne serait pas de cette nature, la caméra au corps permet une douceur et une fluidité au plus près de celle de l'acteur. Je dois dire que c'était particulièrement rassurant, enivrant même de se rendre compte qu'on avait l'outil absolument adéquat pour traduire ce que nous avions à filmer. D'ailleurs Xavier avait réservé trois ou quatre moments de Steadicam qui se sont réduits à un seul moment, l'attentat des



Croates, et s'est terminé... sur mon épaule !

Quels outils pour quels films ? C'est une question qu'on aborde très souvent entre directeurs de la photo. Pour *Des hommes et des dieux*, cette caméra avec des Zeiss, qui sont des objectifs légers. Je milite beaucoup pour que les optiques ne "grossissent" pas trop. C'est tellement agréable d'avoir des objectifs qui ne nous emportent pas vers l'avant et ne changent pas l'équilibre d'une caméra. Je connais bien les T.2.1, je les ai apprivoisés à l'époque des tournages avec Jean-Luc Godard, en les filtrant assez peu, seulement pour les contrastes. J'avais la chance d'avoir devant moi des visages qui pouvaient se donner sans artifice, ni de leur part, ni de ma part. Et ce que nous filmions chez certains d'entre eux, c'était aussi l'âge. C'est souvent bouleversant, on a la phrase de Godard qui résonne : « Un film est nécessairement un documentaire sur ses acteurs ». Outre le récit à suspense du film, il y a vraiment une dimension documentaire sur ces hommes.

Caroline Champetier en tournage au Maroc sur le film Des hommes et des dieux

C'est autant un film d'extérieur qu'un film d'intérieur, dans le monastère. Autant de cas de figure passionnants pour un directeur de la photo...

CC : Nous avons eu la chance d'avoir les 4 saisons. Le Moyen-Atlas est un pays météorologiquement très dur, il faisait froid. Nous savions que la neige pouvait arriver, du jour au lendemain, et c'est arrivé exactement au moment où il le fallait, c'est-à-dire pour la fin du film. La neige s'est mise à tomber la nuit de l'arrestation des moines. Le lendemain de cette nuit où nous avons tourné l'enlèvement, nous avons filmé leur disparition dans la neige et ces plans d'absence qui suivent l'enlèvement. Nous étions excités comme des enfants le matin où nous avons vu cette neige épaisse couvrir le décor du monastère. Cette dernière séquence est le résultat de ce cadeau. Je ne comprends même pas comment j'ai réussi à faire ces plans, en reculant à pied dans la neige... La grâce du film, oui, certainement...

Quant au monastère, il existait déjà, mais était délabré et complètement à l'abandon. Michel Barthélémy et son équipe ont fait un travail extraordinaire, nous avons pu parler ensemble des volumes, de la couleur des murs, des sources de lumière, des claustras de la chapelle, un rêve de collaboration.



La dernière séquence du film

Caroline me montre le monastère en ruine avant l'intervention des décorateurs et certains autoportraits de Rembrandt dont elle s'est inspirée pour une des dernières séquences de chapitre. NDLR

Dans cette séquence, j'ai tenté une lumière différente pour chacun des moines qui, un à un, vont décider de partir ou de rester. J'ai toujours été impressionnée par les autoportraits de Rembrandt, il n'y a aucune coquetterie, c'est un homme

qui se regarde, s'interroge, se scrute. Les moines, à ce moment-là de leur histoire, se regardent, s'interrogent, se scrutent, pour prendre cette immense décision de partir ou de rester. Se nourrir de la peinture, ce n'est jamais copier la peinture, mais essayer de la comprendre, de ressentir le mouvement du peintre. La peinture nous aide à regarder le monde, comme la littérature. Rembrandt m'aide à regarder ces hommes. Je ne les photographie pas "à la manière de", ce serait naïf et présomptueux. Il y a aussi les portraits d'hommes âgés de Julia Margaret Cameron. C'est une photographe du début de la photographie et dans ces portraits apparaissent cette plénitude et cette magnificence de l'âge.

Un tournage au Maroc, cela implique une équipe marocaine, du matériel loué là-bas ?

CC : En accord avec Why not, j'ai décidé de n'amener que mon chef électro Emmanuel Demorgon et mon 1^{er} assistant caméra Stephen Mack. Nous avons pris le matériel électrique à Casablanca et avons fait un repérage très précis et poussé sur ce qu'ils proposaient. J'ai pris quelques grosses sources HMI, des moyennes, beaucoup de Kino Flo et du tungstène. En accord avec Xavier, nous devions être très attentifs à la lumière naturelle du monastère. Dans la chapelle, il y a des moments où l'on travaille avec elle, comme Nestor Almendros le raconte pour *La Marquise d'Ô*, j'ai fait des repérages heure par heure dans chaque lieu. C'est toujours très enthousiasmant de se servir de la lumière naturelle, de tenter de la dompter.

C'est un goût que je dois à Jean-Luc Godard parce qu'il m'y a confrontée. Choisir la pose juste, évaluer des écarts de contraste qui peuvent être énormes, qu'on n'essaye pas forcément de réduire. Il faut précisément choisir dans quelle direction on pose un négatif. D'ailleurs, à l'étalonnage, on a placé peu de masques. J'ai un rapport assez archaïque au négatif. Il y a évidemment une question technique qui se pose dans l'interprétation que le scan en fait. Ça paraît logique que l'échantillonnage sur une surface moindre – la moitié de 4 perfos – se resserre quand c'est scanné et que l'on ait un sentiment de contraste plus fort. En même temps, je ne vois pas comment j'aurais pu déplacer ma pose, sinon en relevant un peu les noirs, mais qu'en aurait-il été des hautes lumières ?

Christian Lurin chez Eclair, Thierry Baume, Catherine Athon et Philippe Tournet qui avait travaillé sur *La Vie moderne* de Raymond Depardon, ont été formidables. Ils ont poussé pour un scan 4K, au vu de l'image du film, et Why Not a suivi. Quel bonheur de retrouver tout l'échantillonnage des teintes. J'ai tendance à travailler plutôt en Kodak pour une raison de stabilité chromatique de la pellicule. J'ai le sentiment qu'entre les premiers plans et les arrière plans, je n'ai aucune variation chromatique, sauf celle que je choisis d'avoir en éclairant les fonds plus ou moins froids, surtout les soirs et les nuits. J'ai travaillé avec la 250D (5207) parce qu'elle est très fine, elle me permettait d'aller dans toutes les directions, chaud, froid, neutre, le neutre est de plus en plus difficile à obtenir. En préparation, j'avais essayé la 5219 qui ne me convenait pas parce que je trouvais qu'elle bouchait les noirs. Je suis retournée à la 5218 qui laisse du détail dans les noirs.

Après avoir étudié un peu les choses avec Gwénoél Bruneau de Kodak, c'est une simple question de grain. En fait, ils ont tellement affiné la 5219 que le grain a complètement disparu, la pellicule est presque trop parfaite. Du coup, on a cette sensation d'aplat dans les noirs. On en revient toujours à cette idée qu'on est quand même formé à regarder le cinéma avec du grain, avec cet aléatoire qui donne de la profondeur. La peinture a mis des siècles à aller vers la fragmentation des touches, le cinéma depuis la féculé de pomme de terre vers quelque chose qui fait vivre le grain et provoque ce mouvement imperceptible dans l'image. Quelque chose de notre cerveau y tient.

Sur cette photo, c'est toi qui rectifies quelque chose sur la lumière ?

CC : Oui, j'aime toucher, faire des mini-réglages moi-même, la lumière, c'est aussi une grande précision de réglage. J'ai naturellement été plus vite photographe que cadreuse.

Le cadre, je l'ai appris avec les metteurs en scène, leur intelligence, leur exigence, et avec l'outil adéquat, j'y arrive au-

jourd'hui pas mal. Mais mon mouvement naturel vers l'image reste photographique. J'ai toujours trouvé que la lumière devait venir du plan, du cœur du plan, qu'on ne sente pas les sources, sauf celles qui sont dans l'image, qui peuvent être un visage, une tache de lumière. Je suis myope et vois mal les lignes, ce sont les



Le réfectoire dans le monastère

volumes que je distingue, et les volumes c'est la lumière qui les crée.

Pour conclure, qu'est ce qui fait que nous pouvons dire que c'est un film atteint par la grâce ?

CC : On ne sait pas toujours d'où vient la grâce sur un film, le lieu, la distribution, la mixité de cette équipe franco-marocaine, le sujet ? Ce qui est intelligent de la part de Xavier Beauvois, c'est de ne pas avoir insisté ce sur quoi le médiatique a appuyé, la décapitation des moines. Ce film, c'est le trajet de ces hommes vers leur destin, cette décision qu'ils ont eue à tenir jusqu'au bout, dans ce pays dans lequel ils avaient choisi de vivre. La lumière, la météorologie m'ont permis d'accompagner une autre image de leur disparition. ■

Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC et publiés sur le site à l'occasion de la sélection du film en compétition officielle lors du dernier Festival de Cannes.

Equipe image

1^{er} assistant caméra : Stéphane Mack
Chef électricien : Emmanuel Demorgon

Pellicules : Kodak 5207 et 5218
Matériel caméra : TSF Caméra, Aaton Penelope, série Zeiss T 2.1
Matériel lumière et machinerie : Transpalux et Transpagrip

Postproduction : Eclair
Etalonneur : Philippe Boutal et Gérard Savary

► **Le CINEC 2010, vitrine bavaroise des techniques du cinéma**

La 8^e " International Trade Fair for Cine Equipment and Technology " (CINEC) se tiendra au M,O,C, Events Center à Munich (Allemagne) du 18 au 20 septembre 2010.

cinec 2010

Succès du film *Avatar* oblige, l'industrie du cinéma fonde tous ses espoirs sur le renouveau du relief 3D. C'est pourquoi le Cinec mettra un accent tout particulier sur cette technologie, l'industrie tablant sur un regain d'expansion dans ce domaine. Lors de sa précédente édition, en 2008, le Cinec a accueilli plus de 3 700 professionnels venus le visiter.

Cette année, parmi les 150 exposants inscrits, huit sociétés, membres associés de l'AFC, devraient avoir pignon sur rue lors de cette manifestation. C'est le cas d'**Aaton, Camera Dynamics, Fujinon (Europe), K5600 (stand A23), Maluna, Roscolab, Thales Angénieux et Transvideo.**

Outre la tenue du salon lui-même, le Cinec décerne chaque année un prix récompensant un équipement ou le développement d'un procédé novateur dans le domaine des techniques du cinéma.

Par ailleurs, le Cinec Forum fera un point sur " L'avenir de la cinématographie " et le Product Forum servira de plateforme pour la présentation des toutes dernières innovations.

On retiendra également, entre autres exposants présents, le nom de nombre de sociétés bien connues de tous : Cooke, Janiro, JL Fisher, Lee Filter, Litepanels, Manfrotto, Matthews, Mole Richardson, MovieTech, O'Connor, Osram, Festival Plus Camerimage, P+S Technik, Panther, Power Gems, Ronford-Baker, Sachtler, Technocrane, Tiffen ou encore Vantage. ■

Lieu et horaires d'ouverture

M,O,C, Events Center, Hall 2 / 3, Lilienthalallee 40, 80939 Munich / Allemagne

Samedi 18 septembre : 10 - 18 heures
Dimanche 19 septembre : 10 - 18 heures
Lundi 20 septembre : 10 - 17 heures

Fiche électronique d'inscription :

<http://www.cinec.de/en/visiting/reg/registration.php>

Informations complémentaires, en anglais, sur le site Internet du Cinec :
<http://www.cinec.de/en/index.php>

► **L'ASC renouvelle son bureau pour l'année 2010-2011**

Le directeur de la photographie Michael Goi ^{ASC} a été réélu président de l'American Society of Cinematographers pour un deuxième mandat.

Le **nouveau bureau** de l'association de nos confrères d'Outre-Atlantique est composé de Richard Crudo, Owen Roizman et John C. Flinn III, vice-présidents, Matthew Leonetti, trésorier, Rodney Taylor, secrétaire, et Ron Garcia, secrétaire général.

Le CA de l'ASC compte 15 administrateurs et 5 suppléants élus.

Administrateurs : John Bailey, Stephen Burum, Curtis Clark, George Spiro Dible, Richard Edlund, John C. Flinn, III, Michael Goi, Stephen Lighthill, Isidore Mankofsky, Daryn Okada, Robert Primes, Nancy Schreiber, Kees Van Oostrum, Haskell Wexler, Vilmos Zsigmond.

Suppléants : Fred Elmes, Michael B. Negrin, Sol Negrin, Michael D. O'Shea, Rodney Taylor.

Rappelons, à toute fin utile, que **Bruno Delbonnel, Darius Khondji, Willy Kurant, Denis Lenoir, Philippe Rousselot, Eduardo Serra et Tom Stern**, membres actifs de l'AFC, sont des membres tout aussi actifs de l'ASC. **Visitez le site Internet de l'ASC :**
<http://www.theasc.com> ■

► **1 300 exposants à l'édition 2010 du salon IBC**



La prochaine édition du salon IBC se tiendra du 9 au 14 septembre 2010 dans treize des halls du RAI Center à

Amsterdam (Pays-Bas).

Fort de ses 45 000 visiteurs, de ses 1 000 journalistes et de ses 1 300 exposants venus, en 2009, de 140 pays du monde entier, l'IBC est devenu, selon ses organisateurs, l'un des meilleurs endroits pour présenter et découvrir les dernières innovations technologiques.

Sur le site Internet d'IBC, on peut dénombrer onze sociétés, membres associés de l'AFC, devant être présentes. Par ordre alphabétique d'entrée en scène :

Aaton, Airstar Space Lighting, Camera Dynamics (sous le couvert de Vitec Group), **FujiFilm, K5600** (Hall 11 - Stand C31), **Kobold**, (Hall 11 - Stand G35), **Roscolab, Sony, Thales Angénieux, Transpamédia** (sous le couvert d'Euromedia) et **Transvideo.**

Un peu d'histoire

Le tout premier IBC s'est tenu à l'Hôtel Royal Lancaster, à Londres, en 1967. Il ne comptait que 32 exposants et 500 participants aux conférences. Il se déplaça au Wembley Conference Centre, dans les environs de Londres, et ensuite à Brighton, sur la côte sud de l'Angleterre, où le salon a eu lieu au Conference Centre, à l'Hôtel Majestic et au Grand Hôtel. En 1990, vu le manque d'espace d'exposition et de rencontre – et étant donné un manque chronique de chambres d'hôtel disponibles –, un point critique a été alors atteint. Sous la direction de John Wilson, l'IBC changea de cap de façon spectaculaire.

L'IBC devint une structure indépendante, dotée d'une équipe professionnelle à plein temps. Elle est détenue par six partenaires :

L'International Broadcast and Media technology Association (IABM : <http://www.theiabm.org>),

L'Institute of Electrical and Electronics Engineers (IEEE : <http://www.ieee.org>),

L'Institution of Engineering and Technology (IET : <http://www.theiet.org>),

La Royal Television Society (RTS : <http://www.rts.org.uk>),

La Society of Cable

Telecommunication Engineers (SCTE : <http://www.scte.org.uk>),

La Society of Motion Picture and Television Engineers (SMPTE : <http://www.smpte.org>).

L'IBC s'est en même temps déplacé aux Pays-Bas et s'est installé au RAI Center d'Amsterdam où une 1^{ère} édition de la nouvelle formule a eu lieu en juillet 1992. Depuis 1994, le salon est devenu annuel et se tient en septembre. ■

Sur le site de l'IBC, la liste complète des 1 300 exposants :

[http://www.ibc.org/page.cfm/action=ExhibList/ListID=1/t=m](http://www.ibc.org/page.cfm?action=ExhibList/ListID=1/t=m)

Informations sur le RAI Center d'Amsterdam : <http://www.amsterdam.info/conferences/rai>

Heures d'ouverture :

Vendredi 10 septembre : 10h30 - 18h

Samedi 11 septembre : 9h30 - 18h

Dimanche 12 septembre : 9h30 - 18h

Lundi 13 septembre : 9h30 - 18h

Mardi 14 septembre : 9h30 - 16h

Infos pratiques amstellodamoises :
<http://www.iamsterdam.com/fr/visiting/touristinformation>

Hors-la-loi

Rachid Bouchareb et Christophe Beaucarne ^{AFC, SBC}
remontent aux sources de la guerre d'Algérie...

D'origine belge, Christophe Beaucarne AFC, SBC a fait ses études à l'Insa. Il travaille depuis 1995 en tant qu'opérateur et a signé une vingtaine de longs métrages tout en conservant une activité régulière dans le domaine du film publicitaire. Parmi ses derniers films on peut citer *Le Parfum de la dame en noir* de Bruno Podalydès, *Paris* de Cédric Klapisch, *Irina Palm* de Sam Gabarski ou *Mr Nobody* de Jacko van Dormael. (FR)

► **Même casting, même sélection cannoise, Hors-la-loi est-il la suite d'Indigènes en terme d'image ?**

Christophe Beaucarne : Non, pas vraiment. *Hors-la-loi* n'est pas un film de guerre comme l'était *Indigènes*. C'est une histoire qui se déroule dans le milieu civil... Le film commence en 1934, quand trois frères se font expulser de leur ferme en Algérie par un colon. Après la guerre, ces trois personnages se retrouvent en France et vont s'impliquer dans la lutte armée pour l'indépendance de leur pays... C'est donc plus un film de gangsters, sur fond politique. Nos références étaient dans le cinéma américain des années 1950, le film noir, et aussi les films de boxe car une partie de l'intrigue se déroule dans le milieu de ce sport. Seule l'ouverture algérienne du film, qui a été tournée en 2^e équipe par Robert Alazraki peut plus évoquer les codes du western. On y retrouve le soleil écrasant, les extérieurs grandioses en Cinémascope, la narration qui s'appuie sur les regards... En plus, ça démarre sur cette injustice qui va tout déclencher et lancer comme dans beaucoup de westerns l'histoire de vengeance qui suit...

Avez-vous fait des recherches historiques sur le style de l'image ?

CB : J'ai fait des essais assez poussés avant le film pour mettre au point un style, notamment sur les fausses images d'archives qui devaient illustrer les événements de Setif le 8 mai 1945, au milieu du film. Au contraire d'*Indigènes*, où

le noir et blanc venait en rupture pour ce type d'image, j'ai préféré essayer de rester dans la fiction tout en générant un "look" d'image d'archives en trituant en étalonnage. A partir d'essais de pellicules passés à travers la chaîne numérique avec Fabien Pascal chez LTC, j'ai proposé plusieurs options à Rachid Bouchareb. Et on a finalement retenu un style inspiré des couleurs de une du magazine *Life*. Le résultat est une image avec un peu de désaturation, mais en conservant certaines couleurs assez vives (le rouge du drapeau, le bleu du ciel). Le tout avec un traitement de contour qui donne comme un coup de crayon autour des personnages. A la fin, on obtient une image assez douce, dans les tons de moutarde, mais renforcée par cet effet de contour et aussi le contraste des conditions de lumière.

Quelles négatives avez-vous choisies ?

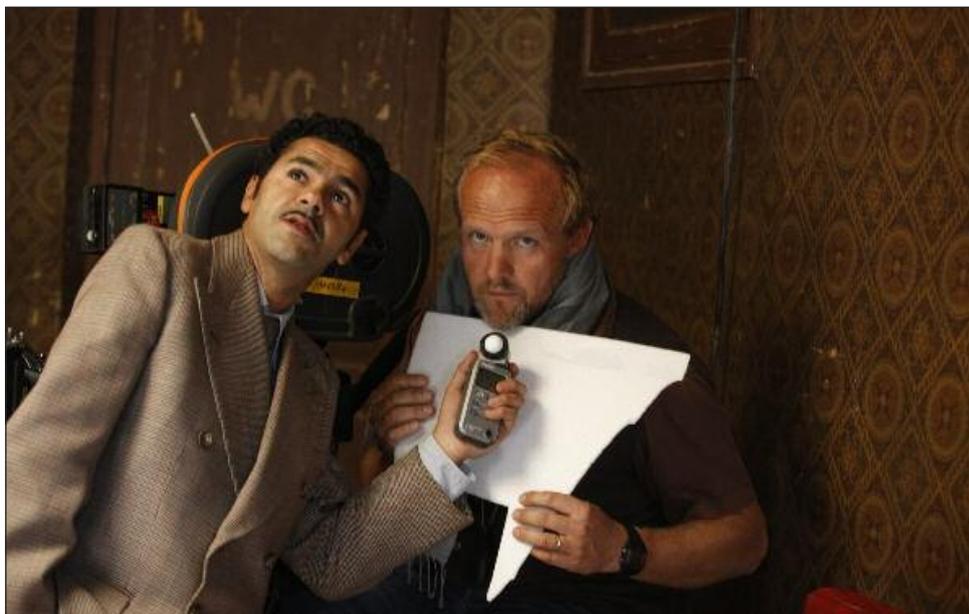
CB : Lors de mes tests, je me suis aperçu que l'effet de contour va assez mal avec la présence de grain à l'image. C'est pour cela que toute la partie algérienne du film est filmée en 5212 (Kodak 50D), ce qui, en 35 Scope, ne donne absolument aucun grain. Ensuite je suis passé à une combinaison de 5219 (Vision 500T) et 5217 (Vision 200T) pour la partie parisienne et les nuits. Lors des tests de pellicules passés au scan en 2K+ et ratrapés en étalonnage, c'est la 5219 qui m'offrait la plus grande latitude dans les ombres de toutes les 500 ISO. Je pouvais aller sans problème jusqu'à -2 diaphs et demi et récupérer de l'information, et je me suis vraiment calé en

Hors-la-loi de Rachid Bouchareb, photographié par Christophe Beaucarne AFC, SBC Avec Jamel Debbouze, Roschdy Zem, Sami Bouajila Sortie le 22 septembre 2010

Matériel tournage : TSF Caméra, Arricam et séries anamorphiques Hawk
Pellicules : Kodak Vision 50D, 200T et 500T
Laboratoire photochimique, scan et retour film : LTC
Effets spéciaux : Mikros image

... Nos références étaient dans le cinéma américain des années 1950, le film noir ...

Jamel Debouze
et Christophe Beaucarne
sur le tournage de *Hors la loi*
de Rachid Bouchareb © DR



exposition sur ce que le scan était capable de ressortir. En effet, cette chaîne n'a pas la même latitude d'exploitation de l'image que celle du télécinéma... Il faut faire attention, sinon on peut se retrouver battu.

Avez-vous utilisé des méthodes d'éclairages un peu rétro ?

CB : Pour la fusillade dans l'ancienne mine de charbon (qui a été tournée en 5 nuits), j'ai éclairé très contraste en utilisant des 20 kW tungstène en contre, tout en rattrapant les avant-plans avec des boules chinoises. Quelque chose qui n'est pas dans mes habitudes puisque je préfère des effets nuit plus doux, à base de ballons à hélium. Les contre-jours étaient assez forts, posés au keylight, voire + 1, de manière à voir à l'image les très nombreux impacts de balle et les fumées installés par les effets spéciaux. Ensuite, j'ai redescendu l'ensemble à l'étalonnage, avec une marge de travail incroyable qui m'a permis de conserver telle brillance par-ci ou telle fumée par-là... Le rendu final est assez monochrome, dans les tons marron, sans aucune présence de bleu. Un mélange de technique entre le coté traditionnel des Fresnel et les possibilités de l'étalonnage numérique...

Quel était votre " package " caméra ?

CB : J'ai tout tourné avec deux Arricam, une version Studio et une version Lite. En fait, 30 % du film a même été tourné à l'épaule, Rachid voulant s'affranchir du côté un peu statique du Scope. En fait, j'ai commencé vraiment à filmer à l'épaule en anamorphique sur *Coco avant Chanel* où j'avais pu obtenir la nouvelle série G de Panavision. Mais ce sont des optiques rares et très demandées... Sur *Hors-la-loi*, j'ai utilisé deux sé-

ries Hawk, une série V Lite compacte, très utile à l'épaule, et une série V+ pour les plans un peu compliqués qui demandent un certain minimum de point. Une Arricam Lite équipée d'un 80 V Lite, c'est vraiment super à l'épaule... En terme de poids, on ne sent pas la différence avec le Super 35. En comparaison pure, seules les Panavision G ont un meilleur minimum de point que les V Lite, en étant encore un peu plus légers. En pur terme d'image, ils me semblent un peu plus beau à pleine ouverture que les Hawk, mais en revanche ils " flairent " un peu plus.

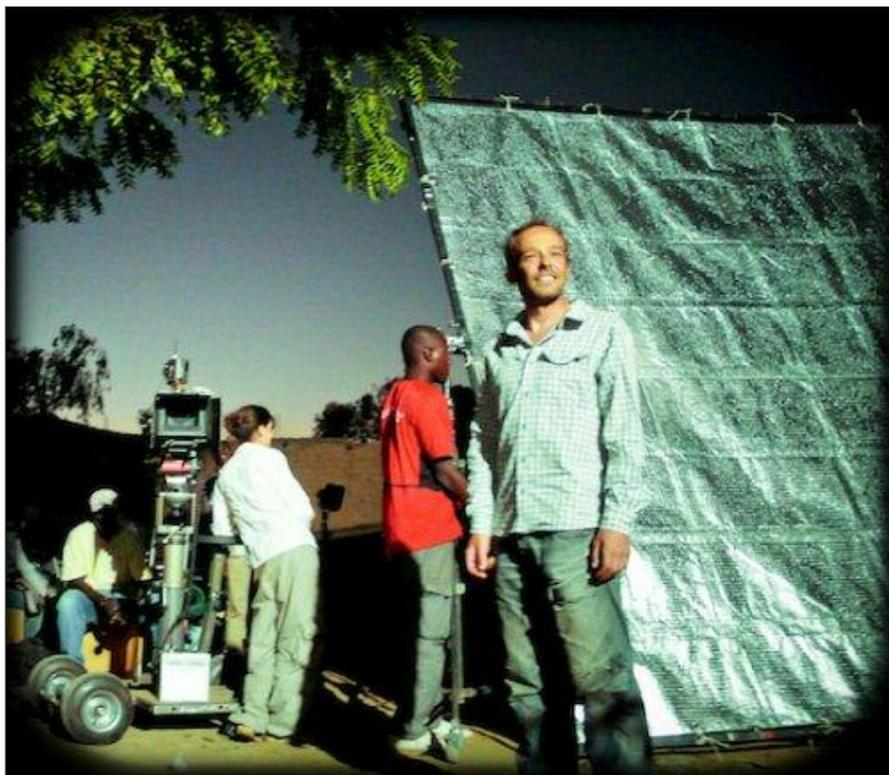
Où avez-vous tourné ?

CB : On a tourné principalement en studio à Tunis. On a réutilisé un décor de rues siciliennes construit par Giuseppe Tornatore sur son dernier film *Baaria*. Yan Arlaud, le chef déco, l'a transformé en rue algérienne (pour la partie à Sétif) en l'allongeant sur certains plans avec l'aide de " matte paintings " faits par Mikros. Une autre rue a été reconvertie en rue parisienne. Sur cette dernière, on a alterné les ambiances sombres (nuit, pluie...) et en évitant le soleil tunisien au maximum pour ne pas révéler la tricherie. Les intérieurs étant souvent recréés dans des hangars, plus dans des conditions de décors naturels aménagés que du studio. En plus de certaines vraies scènes tournées à Paris (comme celle des Algériens jetés à la Seine), nous avons aussi tourné quelques jours en Belgique pour les scènes de l'usine et celles du match de boxe à la fin du film. En tout 18 semaines de tournage. ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC et publiés sur le site à l'occasion de la sélection du film en compétition officielle lors du dernier Festival de Cannes

Un homme qui crie

La mise en scène est très épurée, j'ai fait le choix de partir léger, avec une Aaton 3 perfos et une série Zeiss T2.1 avec un étalonnage classique en argentique...



Le soleil, notre allié...

Laurent Brunet, qui a photographié tous les films de Raphaël Nadjari (Téhilim, sélectionné à Cannes en 2007), a une grande habitude des tournages à l'étranger. Mais il ne connaissait pas l'Afrique et a découvert ce pays pour une première collaboration avec Mahamat-Saleh Haroun, le seul Africain de la compétition à Cannes avec Un homme qui crie, son quatrième long métrage. A l'origine, le titre complet était Un homme qui crie n'est pas un ours qui danse, une citation du Cahier d'un retour au pays natal du poète Aimé Césaire.

Mahamat-Saleh Haroun a tourné dans son pays, le Tchad (qui n'avait encore eu aucun représentant en compétition à Cannes). Abouna avait été remarqué à la Quinzaine des Réalistes en 2002 et Daratt fut primé à Venise en 2006. Un homme qui crie a pour héros un sexagénaire, ancien champion de natation, et son fils, dans N'djamena en pleine guerre civile. (BB)

► **Ce film devait se tourner en numérique au départ avec un autre opérateur, tu as choisi un autre support. Pourquoi ?**

Laurent Brunet : Je n'avais pas vu les films d'Haroun et l'on a appris à se connaître pendant le tournage. Après la lecture du scénario, que j'ai beaucoup aimé, je ne sentais pas ce film en numérique et j'ai proposé au réalisateur de tourner sur un support film. J'avais le sentiment que, pour cette histoire, il fallait retrouver un peu d'organique. Et puis, même si je ne connaissais pas l'Afrique, j'ai pas mal tourné dans des pays du Moyen-Orient, où il y a d'énormes contrastes. Avec une image électronique, je me serais battu tout le temps contre ces contrastes. Ça n'a pas été facile économiquement, mais Fuji nous a beaucoup aidés pour rendre le tournage possible en 35 mm. La Red, pressentie au départ, est une fausse

Un homme qui crie
de Mahamat-Saleh Haroun,
photographié par
Laurent Brunet AFC
Avec Youssouf Djaoro, Diouc
Koma, Emile Abossolo M'Bo
Sortie le 29 septembre 2010

Protection contre la poussière
Laurent Brunet et Emilie Monier,
assistante caméra



promesse de légèreté, elle n'est pas ergonomique et elle a finalement peu de latitude alors que le film encaisse bien mieux. Connaissant la fragilité du budget, j'ai fait le choix de partir léger, avec une Aaton 3 perfos et une série Zeiss T2.1 avec un étalonnage classique en argentine.

As-tu été obligé de compenser les écarts de contraste en rééclairant ?

LB : J'ai pris peu de lumière, quelques Kino, des barrettes industrielles, des jokers 400 et 800 Watts. Principalement, j'ai éclairé par l'extérieur, en renvoyant le soleil à l'aide de réflecteurs et je n'ai jamais rééclairé les intérieurs. Toute la partie hôtel est tournée juste avec des Kino et les tubes que nous avons changés pour des tubes moins verts. Il y a d'énormes problèmes d'électricité à N'djamena avec sans cesse des bascules sur des groupes électrogènes. Lors des repérages, j'avais pris connaissance de ce problème électrique et c'est aussi pour cette raison que je ne voulais pas m'encombrer de grosses sources. C'était une contrainte, mais c'est aussi parce que je ne voulais pas trop sophistication la lumière. Haroun m'a beaucoup parlé de la lumière sur ses précédents films et il voulait changer, la question du suréclairage revenait souvent. C'est vrai que les peaux noires sont habituellement rééclairées. Je n'ai donc pas changé mes habitudes de travail.

Ce parti pris de ne pas forcément voir les visages, les yeux, c'est aussi pour servir un choix de mise en scène ?

LB : Oui, absolument. Haroun avait envie que l'on devine plus qu'on ne voie. Pour

sentir peut-être encore un peu plus ce qui se passe dans la tête du personnage. J'ai beaucoup joué avec la sous-exposition en nuit. Faire une nuit avec des murs blancs et des peaux noires, c'est un cas d'école ! Pour la première fois, j'ai filtré pour ne pas me retrouver avec une image trop contrastée, le but étant de me laisser une marge après sur le gonflage et sur l'internégatif.

Mahamad-Saleh Haroun est le seul Tchadien à faire du cinéma (du moins que l'on connaisse !), est-ce que sa mise en scène traduit quelque chose de particulier ?

LB : *Un homme qui crie* est un film très peu découpé. La mise en scène est très épurée. Nous avons tourné un minimum d'axes, souvent en plan fixe, avec un minimum de prises (25 000 mètres de pellicule). Le scénario s'est pas mal déplacé pendant le film. Au début du tournage, Haroun a cherché le film, nous avons tourné des plans sans être convaincus qu'ils allaient être montés. Le montage a radicalisé le film dans son écriture. La colonne vertébrale reste, mais il y a des personnages qui ont disparu, d'autres qui ont repris de la consistance. Sa manière de travailler n'est pas figée, il revisite, il réinvente. Il est en recherche pendant le tournage, il est plus dans le ressenti que dans la fabrication.

Un mot sur ton équipe...

LB : Comme il n'y a pas du tout de cinéma au Tchad, il n'y a ni techniciens, ni infrastructure. C'est un film subventionné par la France, donc avec une obligation de prendre des acteurs et des techniciens français. L'équipe machinos et électros est arrivée du Burkina Faso. J'ai été ravi car c'était des techniciens hors pair, très professionnels, drôles... ■

Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC et publiés sur le site à l'occasion de la sélection du film en compétition officielle lors du dernier Festival de Cannes



Dana, chef opérateur du son,
et Emilie Monier

Pellicules : Fuji 250D et Eterna 500T
Laboratoire : Arane

Le Bruit des glaçons

de Bertrand Blier, photographié par François Catonné AFC

Avec Jean Dujardin, Albert Dupontel, Anne Alvaro, sur les écrans depuis le 25 août 2010



Bertrand Blier
en doublure lumière d'Anne Alvaro

Le Bruit des glaçons, c'est l'histoire d'un écrivain célèbre qui n'écrit plus (Jean Dujardin), vivant seul avec sa bonne (Anne Alvaro) dans une immense maison isolée, il est alcoolique au point de toujours se déplacer avec son sceau à glace sous le bras pour rafraîchir son vin blanc. Il va recevoir la visite de son cancer (Albert Dupontel)... C'est une métaphore du tragique de la vie où Albert Dupontel joue le rôle de celui qui dérange, qui menace, le rôle de l'emmerdeur... La bataille va être rude.

► « Bertrand Blier, c'est un metteur en scène avec qui on est toujours surpris : c'est mon quatrième film avec lui, mais contrairement aux trois autres, le tournage du *Bruit des glaçons* s'est fait rapidement, en 36 jours seulement. C'était une nécessité économique, mais aussi une contrainte acceptée qui demandait de changer notre manière de tourner. Pas de téléobjectifs comme dans les films précédents mais des focales normales, pas de dolly mais une bonne moitié du film tournée au Steadicam, même en intérieur, le reste sur pied ou chariot. Le tournage est devenu plus souple, plus léger, sans un combo installé avec confort mais un petit contrôle vidéo tenu à la main. Bertrand a retrouvé sa place de metteur en scène à côté de la caméra, continuellement en face des acteurs. Il a été très heureux d'utiliser le Stead, d'abord parce que le décor le réclamait et qu'il lui permettait de modifier la mise en place à chaque instant des répétitions, et il l'a, au fond,

souvent utilisé comme une dolly mais sans l'installation préalable. La souplesse, c'est ça qui l'a séduit.

Le film est tourné dans un décor unique : une grande maison avec de multiples niveaux, escaliers et terrasses. Pour des contraintes de temps, on a tourné les effets nuit ou jour quelle que soit l'heure de la journée : pour les nuits intérieures, j'ai repris une méthode déjà utilisée sur *Les Côtelettes* en filtrants les fenêtres avec des cadres équipés de gélatine préparés à l'avance, mais jamais plus de deux fenêtres à cause du temps d'équipement réduit. Comme nous avons tourné en décembre et janvier, il faisait nuit très tôt : il y a donc beaucoup d'intérieurs jour avec des rideaux fermés et fortement éclairés, ce qui donne un ton un peu théâtral. Pour Bertrand Blier, il y avait le souhait d'un retour à un cinéma... " primitif ", plus simple, au plus près du récit et des acteurs. C'est comme ça qu'il souhaite tourner son prochain film. » ■

Produit par Thelma Films
Christine Gozlan et Catherine Bozorgan

Assistants opérateurs :
Alexandre Légli et Raphael Dougé
Chef électricien : Michel Atanassian
Chef machiniste : Gérard Buffard
Deux merveilleux " steadicameurs " :
Alessandro Brambilla et Valentin Monge

Pellicules :
Kodak 5219 (500 Tungstène) et
5207 (250 Daylight)

Matériel caméra :
Panavision Alga Techno
Tourné avec une caméra Penelope, une série fixe Ultra Prime, mais la plus grande partie du film a été faite avec le zoom Angénieux Optimo 28-76 mm, y compris les nuits et les plans au Steadicam

Matériel lumière : Transpalux

Laboratoire photochimique :
LTC, étalonnage numérique chez Duboi avec Natacha Louis, et traitement photochimique avec Christian Dutac.

600 kilos d'or pur

d'Eric Besnard, photographié par Jean-Marie Dreujou AFC

Avec Clovis Cornillac, Audrey Dana, Patrick Chesnais, sur les écrans depuis le 25 août 2010

Un groupe d'aventuriers entreprend de faire le casse d'une mine d'or au cœur de la Guyane. Ils raflent 600 kilos d'or ! Mais leur fuite ne se passe pas comme prévue, et ils sont contraints de poser en catastrophe leur hélicoptère ! Les 7 fuyards, 5 hommes et 2 femmes, s'enfoncent dans la jungle, les 600 kilos d'or sur leurs dos ! Dans ce milieu très hostile, leur butin devient fardeau. Le climat, les insectes, la fatigue, les hommes qui les poursuivent, tout contribue à rendre leur longue marche impossible ! La forêt semble devoir se refermer sur eux, et la cohésion du groupe est rongée par la fièvre de l'or !



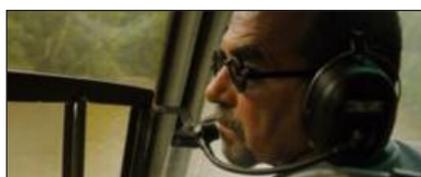
Photogramme 35 mm



Photogramme Canon



Photogramme Canon (tournage sur un Quad)



Photogramme Canon (intérieur hélicoptère)



Photogramme 35 mm (tournage avec la Gyron)

► Le début du film est traité avec un ensoleillement maximum et des couleurs saturées. J'ai choisi pour cette première partie la Kodak 5219, avec un polarisant sur la caméra.

La courbe du soleil en Guyane est surprenante : il monte très haut, mais il passe de 120° à 270° en une heure, ce qui nous a permis de tourner à contre-jour presque tout le temps. En revanche, le ciel, souvent chargé de gros nuages, est très capricieux ! Je remercie encore Eric et toute l'équipe, pour leur patience !!!

À partir du moment où les fuyards entrent dans la jungle, Eric souhaitait que la forêt soit ressentie comme terriblement menaçante et qu'elle les absorbe progressivement ! Suite aux essais effectués lors des repérages, nous avons choisi la Kodak 5260 combinée avec un étalonnage désaturé et contrasté évoluant avec la progression des personnages dans la jungle. J'ai entouré l'ensemble du dernier décor "village indien" de machines à fumée, mises en place par Georges Demétréau et son équipe. J'ai obtenu le côté ténébreux de cette jungle en les installant le long des arbres pour couvrir ainsi l'ensemble du décor et bannir toute trace de soleil !

Le film se termine en haut d'un Iselberg où nous avons installé un campement de plusieurs jours, et ainsi bouclé joyeusement la belle aventure de ce tournage. J'ai aussi facilement installé le Canon sur un Quad et fait des images dans un layon. Pour la séquence où un hélicoptère survole la jungle à la recherche de nos personnages, nous avons besoin de plans suivant l'hélicoptère et de plans à l'inté-

rieur de cet appareil avec le comédien. Nous tournions sur plusieurs décors éloignés et les points de ravitaillements en carburant étaient compliqués à organiser. J'ai installé une caméra 35 mm sur l'hélico de prises de vues avec une tête Gyron pour réaliser le plan qui suit l'hélico, et j'ai choisi d'utiliser le Canon pour obtenir les plans dans l'appareil de jeu avec le comédien, car il était très facile de me déposer sur un rocher afin que je puisse monter dans l'hélico et faire les plans très rapidement.

Ce Canon est un outil très pratique dans beaucoup de situations, mais il faut l'utiliser tel quel et il me semble incohérent de l'accessoiriser comme une caméra. ■

Merci chaleureux à toute l'équipe.

Matériel caméra : TSF Caméra Deux Arricam Lite et une 235, un zoom Angénieux 24-290 mm et une série Cooke S4

Matériel lumière : Transpalux

Pellicules : Kodak 5219 et 5260

Laboratoire : Eclair et Marjolaine pour l'étalonnage Def2shoot pour les effets numériques Blue 3DS pour la conversion DPX des images H264 des Canon D5 que j'ai utilisés dans plusieurs plans d'explosions, ce qui nous a permis d'éviter de faire venir 3 caméras supplémentaires en Guyane.

Ces amours-là

de Claude Lelouch, photographié par Gérard de Battista AFC

Avec Audrey Dana, Laurent Couson, sortie le 15 septembre 2010



Photos DR

Retrouvailles avec Lelouch, pour son quarante-troisième long métrage (le troisième avec lui en ce qui me concerne). Et encore une fois tournage rapide et euphorique. Le film raconte la vie d'une femme des années trente aux années cinquante, ses rencontres et ses amours pendant la deuxième guerre mondiale (avec différents belligérants...).

► Tournage en Roumanie, pendant l'été 2009, aux studios Mediapro et en décors naturels à Bucarest.

Cadreur 2^e équipe : Tony Cartu

Assistants opérateurs : Stéphane Degnieau, Luis-Armando Arteaga, Dorothee Guernonprez, Bogdan Niculescu (un grand merci à eux).

"Gaffer" : Pascal Lombardo (comment aurais-je fait sans lui ?)

Chef électricien : Octavian Andreescu

Chef machiniste : Radu Marinescu ("Dog")

Matériel caméra : Panavision Alga Techno, deux Sony F23

Objectifs : série Zeiss DigiPrime, deux zooms Canon 7,5x21, un zoom Canon 10x40

Laboratoire : Eclair, étalonnage Bruno Patin.

Cette fois, j'ai une petite préférence pour la version finale en 35 mm. Quelques séquences "archives" ayant été intégrées au montage, les raccords de textures sont plus satisfaisants, les raccords "couleurs/contraste" gérés au mieux par Bruno Patin.



Tout particulièrement merci à Robert Alazraki, qui signe les belles images des séquences du studio d'enregistrement (le début et la fin du film). ■

Voir la bande annonce à l'adresse :
<http://www.rezofilms.com/distribution/ces-amours-la>



La presse plongée, chez Kodak, au cœur d'un étalonnage par Vincent Jeannot et Jean-Noël Ferragut

► A l'occasion de la présentation des nouvelles pellicules de la gamme Vision3, la négative 5213/7213 (200 ISO Tungstène) et l'intermédiaire 2254/5254, Kodak a convié, le lundi 14 juin dernier, la presse professionnelle à l'Espace Cinéma de la rue Villiot. Grâce à la participation de Mikros image, qui y avait installé une console d'étalonnage numérique au milieu de la salle, l'auditorium s'est transformé en salle d'étalonnage numérique avec projection sur grand écran.

Au delà des films de présentation de la Vision3 5213, le souhait de Kodak était d'emmener les participants au cœur d'un étalonnage. En choisissant quelques extraits issus d'un scan 2K du négatif original, Mathieu Leclercq, superviseur cinéma numérique à Mikros, Jacky Lefresne, coloriste, et Vincent Jeannot AFC, ont pu simuler en temps réel quelques situations explicites qui montrent les possibilités qu'offre le mariage du numérique et de l'argentique.

L'expérience a été particulièrement fructueuse et les questions nombreuses et pertinentes. Les journalistes présents se sont pris au jeu en allant jusqu'à demander des modifications d'étalonnage. Cette séance a également démontré l'étendue de la latitude de pose, particulièrement dans les hautes lumières, la bonne tenue

des couleurs tout au long de la courbe, des ombres aux parties les plus claires, et l'extrême finesse de cette nouvelle négative. Des qualités qui permettent d'utiliser pleinement les plus perfectionnés des outils numériques, confirmant que la pellicule a plus que jamais sa place au moment du tournage et ce aussi bien en 35 mm qu'en 16.

Le 16 mm est d'ailleurs toujours d'actualité pour Kodak qui nous a montré (si besoin était) l'efficacité du logiciel de réduction du grain Arri Relativity. ■

Assistaient à cette séance spéciale :

Guy-Louis Mier, journaliste, *Bref*

Philippe Loranchet, journaliste, *Ecran Total*

Sophie Bosquillon, journaliste, *Sonovision*

Sebastien Brullier, *Sonovision*

Mathieu Leclercq, superviseur technique, Mikros image

Jacky Lefresne, coloriste, Mikros image

Gaëlle Trehony, directrice Marketing et communication, Kodak

Gwénoél Bruneau, ingénieur conseil, Kodak

Vincent Jeannot et Jean-Noël Ferragut,

directeurs de la photographie, AFC

Journée Portes Ouvertes Panavision Alga Techno Présentation d'une chaîne standard et haute vitesse 3D relief

► Panavision Alga Techno a organisé, le jeudi 17 juin 2010 dans ses locaux et en partenariat avec la société Binocle 3D & SAV, une Journée Portes Ouvertes qui avait pour thème une chaîne entière de fabrication en 3D relief, depuis la prise de vues en passant par le traitement des fichiers jusqu'à leur diffusion en 3D dans sa salle de projection. Cet événement a ainsi permis aux visiteurs de visualiser en temps réel la mise en place d'un processus 3D complet.

« Nous avons voulu initier cette rencontre dans le contexte du succès grandissant de la 3D et également dans une envie de partager de façon pédagogique un savoir-faire technique acquis au fil de différentes réalisations dans ce format », comme s'en est expliqué Patrick Leplat, directeur d'exploitation de Panavision.

Pour l'occasion, Arnaud Carney, chef opérateur, s'est chargé de la prise de vues et de la supervision du 3D relief grâce à deux caméras Phantom montées sur un rig Brigger 3D de Binocle. Leur " processeur " Disparity Tagger gérait en temps réel le traitement et la correction des flux vidéo 3D. Les fichiers RAW étaient alors récupérés par le système " Digital Intermediate " Nucoda de Digital Vision (SAV), console d'étalonnage capable d'appliquer des réglages sur les deux flux séparément ou simultanément. Ces corrections possibles peuvent porter non seulement sur la colorimétrie mais

aussi sur un éventuel " flicker " dû à des HMI ou sur du bruit. Leur visualisation synchrone était effectuée sur un moniteur 3D Panasonic HD SDI.

La présentation s'est terminée par la projection sur un écran de six mètres de base des images en relief traitées tout au long de la chaîne, une façon directe et ludique à la fois d'observer le résultat du processus stéréoscopique. Les participants ont pu également apprécier les différences de plans et d'effets 3D avec la projection de quelques vidéos bonus dont le " teaser " du film *Les Krostons maîtres de l'Univers*, produit par Studio d'Imagination et réalisé par Frédéric Du Chau sur des matériels Panavision et Binocle*.

Cette journée a connu un engouement certain, venant confirmer, s'il en était besoin, que la vague 3D relief qui semble déferler aujourd'hui, si elle opte pour la qualité, offre une opportunité d'innovation autant technique que créative pour le monde de l'audiovisuel. ■

Source Panavision Alga Techno – Binocle

* Voir, page 35, la référence d'un article de **François Reumont** paru dans *Sonovision* évoquant le tournage des *Krostons maîtres de l'Univers*.

Fujifilm associé AFC

Toute l'Equipe Fujifilm vous souhaite une excellente rentrée. Nous sommes heureux de vous retrouver pour une nouvelle année qui s'annonce d'ores et déjà très riche en événements.

Fuji Tous Courts – Lancement de la saison 2010-2011, le mardi 21 septembre

Comme chaque année nous avons le plaisir de vous inviter à vous joindre à nous pour soutenir le court métrage en participant aux séances Fuji Tous Courts.

En quelques années, les Fuji Tous Courts se sont imposés comme LE rendez-vous incontournable des amoureux du film court. La première séance de la saison 2010-2011 aura lieu le mardi 21 septembre à 18 heures précises. Nous vous attendons nombreux au Cinéma des Cinéastes – 7 Avenue de Clichy – Paris 17^e, partenaire de longue date que nous avons grand plaisir à retrouver cette année encore.

Le principe des Fuji Tous Courts : tous les deux mois, Fujifilm projette en 35 mm une sélection de courts métrages tournés sur pellicule Fujifilm. A la fin de chaque projection, le public est invité à sélectionner son film préféré. Il sera automatiquement sélectionné pour concourir au prix Fuji Awards au terme de la saison.

Pour plus d'informations sur les dates et la programmation des Fuji Tous Courts, ou sur les Fuji Awards, vous pouvez vous connecter sur www.fujifilm.fr. Vous pouvez aussi contacter directement Bernadette Trussardi (01 30 14 35 58 – bernadette.trussardi@fujifilm.fr).

Les projections sont ouvertes à tous. Donc, n'hésitez pas à venir soutenir le court métrage à nos côtés.

Avec la rentrée c'est aussi une nouvelle saison " Festival " qui est lancée. Comme chaque année, Fujifilm sera heureux de s'associer à de nombreux festivals. C'est " Silhouette " qui a ouvert le bal, et nous avons été heureux d'être partenaire de la 9^e édition de ce Festival du 19^e arrondissement parisien.

Festival de la Fiction TV de la Rochelle – 8 - 12 septembre 2010

Partenaire historique du Festival de la Fiction TV, Fujifilm assurera cette année encore avec joie sa présence à La Rochelle pour promouvoir et valoriser la fiction française.

Sur place, vous pourrez contacter Jean-Pierre Daniel (06 74 98 39 23) et Arnaud Denoual (06 85 93 41 04).

Pour tout savoir sur le festival, vous pouvez consulter le site : www.festival-fictiontv.com

Festival Amérique Latine de Biarritz 27 septembre - 3 octobre 2010

Le festival est devenu la référence pour le cinéma latino-américain. Il propose des compétitions de films inédits en longs métrages, courts métrages, et documentaires (en partenariat avec l'Union Latine) ainsi qu'une section consacrée aux projets de jeunes réalisateurs qui permet d'identifier les futurs talents du continent latino-américain. Le festival propose également de découvrir la culture latino-américaine sous d'autres formes avec des rencontres littéraires, des expositions de photographies ou des conférences universitaires.

Fujifilm apporte son soutien au Festival pour sa 19^e édition et vous pourrez contacter directement sur place Arnaud Denoual (06 85 93 41 04).

Pour plus d'informations : www.festivaldebiarritz.com ■

Kodak associé AFC

Kodak sera à La Rochelle pour la 12^e édition de la création audiovisuelle

Kodak, partenaire du festival dès la première heure, sera présent à La Rochelle du 8 au 12 septembre prochains à l'occasion du rendez-vous incontournable de la création audiovisuelle qu'est devenu au fil des ans le " Festival de la fiction TV " créé en 1999 par Quentin Raspail. Venez partager un verre lors des cocktails " Kodak. Film. No Compromise " jeudi, vendredi et samedi de 12h à 13h30 au cœur du festival. Vous y retrouverez vos contacts habituels, David Seguin, directeur des ventes Kodak et Nathalie Martellière, responsable télévision. Le jury, présidé cette année par la comédienne Marie-Anne Chazel, aura droit à une sélection de films tous inédits en

France et originaire de huit pays européens : Pays-Bas, Autriche, Finlande, Allemagne, Italie, Grande-Bretagne, Espagne et Pologne. Notez, cette année, la création d'atelier où 50 professionnels plancheront sur la fiction de demain !

Pour toute information complémentaire, n'hésitez pas à vous connecter sur le site du festival à l'adresse suivante : <http://www.festival-fictiontv.com>

Kodak, partenaire de " Cinéma et littérature "

La spécificité du festival " Film by the sea " (<http://www.filmybythesea.nl/en/default.aspx>) qui se tiendra pour sa 12^e édition à Vlissingen (Pays-Bas) du 10 au 19 septembre, tient à la relation étroite mise en exergue à travers une programmation internationale complétée par des ateliers d'écriture et des " master class " de ce qui lie l'écrit au filmé, la littérature au cinéma. A l'issue des projections, c'est un jury composé d'acteurs et de réalisateurs – mais aussi d'écrivains, bien entendu – qui aura la responsabilité de décerner le Prix de la meilleure adaptation. Adapté du roman de Martin Booth, *A Very Private Gentleman*, c'est cette année le film d'Anton Corbijn *The American*, interprété par George Clooney, qui ouvrira le bal. En tant que partenaire assidu et attentif, Kodak sera représenté à Vlissingen par Louis Machado.

Kodak à la rencontre de l'industrie cinématographique néerlandaise

Après Vlissingen, c'est au tour d'Utrecht de célébrer localement le cinéma. Dans le cas d'Utrecht, la manifestation a lieu traditionnellement la dernière semaine de septembre. Du 22 septembre donc et jusqu'au 1^{er} octobre, se tiendra le " Netherlands Film Festival ", vitrine prestigieuse pour la production néerlandaise de l'année qui proposera des longs et des courts métrages, des films documentaires et des films de télévision. Une personnalité étant distinguée à chaque édition du festival, c'est l'actrice Anneke Blok qui avait elle-même reçu en 2008 à Utrecht un " Golden Calf " pour son interprétation dans le film *Tiramisu* réalisé par Paula van der Oest, qui sera cette fois sous le feu des projecteurs. A ne surtout pas manquer par les producteurs, le " Holland Film Meeting " dont la mission est de favoriser les coproductions internationales avec la Hollande et qui se tiendra du 23 au 27 septembre.

De plus amples informations se trouvent sur le site d'un festival (<http://www.filmfestival.nl/industry>) où vous pourrez retrouver le moment venu, Nicolas Berard, directeur général de Kodak France, Benelux et Afrique du Nord accompagné de Louis Machado, responsable des ventes Pays-Bas.

Namur et son festival : un rendez-vous habituel pour Kodak

A l'occasion de sa 25^e édition, le Festival International du film francophone de Namur se tiendra cette année du 1^{er} au 8 octobre 2010.

En attendant de retrouver sur place le responsable des ventes courts métrages de Kodak, Olivier Quadrini, des renseignements complémentaires se trouvent à votre disposition sur le site du festival <http://www.fiff.be/on/index.html>

Actions pour la rentrée !

Le nouveau numéro du magazine professionnel de Kodak intitulé *Actions* sera mis en ligne dans le courant du mois de septembre. Un rendez-vous électronique tout nouveau qu'il ne vous faudra désormais plus manquer. Au sommaire, vous trouverez notamment un dossier consacré au 35 mm 2perfs avec, entre autres, les témoignages des directeurs de la photographie Eric Gautier^{AFC} et Caroline Champetier^{AFC} évoquant chacun leur travail, l'un sur *Miral* de Julian Schnabel et l'autre sur *Des hommes et des dieux*, réalisé par Xavier Beauvois et primé cette année à Cannes.

Un palmarès historique pour Kodak aux Etats-Unis

L'*American Cinematographer* – véritable " bible américaine " au service de l'image que tous les professionnels connaissent et apprécient – vient de publier la liste des dix films ayant la meilleure cinématographie de la dernière décennie : *Il faut sauver le soldat Ryan*, *There Will Be Blood*, *No Country for Old Men*, *La Cité de Dieu*, *American Beauty*... Un palmarès ô combien prestigieux ! remporté par *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, photographié par Bruno Delbonnel^{AFC,ASC} ! (<http://www.afcinema.com/Amelie-Poulain-de-Jean-Pierre.html>) Que des chefs-d'œuvre, certes... mais aussi que des films tournés sur support argentique et qui plus est... que des films tournés sur pellicules Kodak. Ce qui méritait d'être signalé ! Côté publication, à noter aussi et à ne pas

manquer non plus l'entretien avec le directeur de la photographie Raoul Coutard publié par *On film by Kodak* dans son numéro de juillet 2010. Un témoignage précieux doublé d'un retour en arrière sur les débuts de la Nouvelle Vague, de Jean-Luc Godard à Jacques Demy.

Woody Allen et Kodak réunis à Paris

Woody Allen en tournage à Paris, c'est l'un des événements cinématographiques de l'année en France. Au générique de ce film qui s'intitule *Midnight in Paris* et bien avant Marion Cotillard, Owen Wilson, Rachel McAdams, Kathy Bates ou encore une certaine Carla Bruni, on trouve en tête de distribution... la dernière-née de la gamme Kodak Vision3, la 200T Color Negative 5213 ! Merci, Woody ! ■

Eclair associé AFC

Un Aaton K chez Eclair Laboratoires cet automne

Eclair Laboratoires annonce l'acquisition d'un enregistreur film Aaton K de la société Aaton.

Avec une vitesse d'enregistrement



d'à peine plus d'une image par seconde en 4K et une qualité d'image exceptionnelle, cet enregistreur permettra à Eclair Laboratoires de tirer le meilleur parti des nouvelles pellicules intermédiaires proposées tant par Kodak que par Fuji et de proposer un retour film de qualité au meilleur prix.

Encore plus rapide en noir et blanc (2 images par seconde en 4K), ce nouvel enregistreur permettra également la fabrication d'éléments de conservation des films restaurés.

Contact : **Christian Lurin**
clurin@eclairlab.com ■

TSF associé AFC

Les premières Alexa sont chez TSF Caméra ! par Danys Bruyère

Nous avons profité de la période estivale pour faire un nombre d'essais et de validations.

Nos évaluations, en interne, visaient à valider en priorité :

- La dynamique du capteur et la capacité à encaisser les hautes lumières
- La fiabilité colorimétrique
- La sensibilité, et l'absence de bruit, dans les basses lumières
- La qualité de la visée électronique
- L'ergonomie générale du système en configuration de tournage.

Nous présenterons les résultats de nos essais le 30 septembre, lors d'une soirée de lancement au Cercle Rouge. De plus, des essais réalisés par notre ami Vincent Mathias^{AFC} et son équipe permettront de découvrir l'Alexa d'un point de vue différent et complémentaire.

Le premier commentaire que l'on peut faire : l'Alexa est une caméra conçue pour nos métiers. Cette nouvelle caméra est une réelle évolution de la D21. Avec notamment un système d'enregistrement embarqué, une ergonomie (beaucoup !) mieux adaptée à l'épaule et un réel gain de sensibilité qui se traduit par une absence de bruit à 800 ISO !

Dans l'attente de voir les résultats de ce nouvel outil, quelques observations techniques permettent de mieux apprécier le concept Alexa :

- Capteur CMOS ALEV-III 16/9 23,76 x 13,36 mm (pas encore de 4/3 pour objectifs anamorphiques)
- 3 168 x 1 782 pixels natifs (incluant le hors champ)
- Résolution en sortie HD : 2 880 x 1 620 (redimensionné en 1 920 x 1 080 pour l'enregistrement HD)
- Résolution en sortie RAW : 3 072 x 1 728 (pour conversion en 2 048 x 1 152 pixels en workflow 2K)

Sensibilité :

La sensibilité optimale du capteur de l'Alexa s'apparente bien aux environs

revue de presse

► La fin du UK Film Council provoque un tollé dans le cinéma britannique

L'organisme a financé plus de 900 films en dix ans, dont plusieurs superproductions.

Le nouveau ministre britannique de la culture, Jeremy Hunt, est un sabreur de coûts zélé. Dans le cadre de la politique d'austérité du gouvernement conservateur/libéral-démocrate et dans un souci de rupture avec l'héritage travailiste, ce défenseur de l'orthodoxie financière a décidé la suppression du UK Film Council (UKFC), le conseil du film britannique, principale organisation de distribution des subventions publiques au septième art.

Le monde cinématographique britannique a dénoncé cette décision brutale, annoncée lundi 26 juillet, prise sans consultation. La pétition organisée pour sauver le UKFC a recueilli plus de 30 000 signatures, dont les plus grands noms de la profession. Distribuer les aides publiques et les subsides de la loterie nationale au cinéma : telle était la tâche du UKFC, fondé en 2000 par l'ancien premier ministre Tony Blair, dans le cadre de sa politique de développement de l'économie de la création ("Cool Britannia"). Avec de faibles effectifs et un budget de fonctionnement annuel de 15 millions de livres (18 millions d'euros), cet organisme a financé plus de 900 films en dix ans et a été l'un des promoteurs d'un nouvel âge d'or du cinéma britannique. Par ailleurs, le conseil a promu l'installation d'un nombre record en Europe de salles pourvues de technologie numérique. Son site de données statistiques fait référence. Pour ses défenseurs, l'agence a surtout œuvré à l'incroyable variété de talents créatifs et à la rupture du cycle infernal du cinéma anglais - la faiblesse économique due au sous-investissement chronique.

Mais le UKFC avait aussi ses détracteurs. Ces derniers montrent du doigt l'accent mis sur les superproductions commerciales exportables à l'étranger et sur les films de divertissement. D'autres critiquent le processus de décision bureaucratique d'une entité qui avait un droit de regard sur le montage final des films qu'elle finançait. Dans les milieux culturels proches du Parti conservateur, on souligne le manque de collaboration avec le secteur privé, en particulier la City, très attirée par les investissements dans le cinéma.

Le gouvernement n'a pas décidé qui

presse & lecture

des 800 ISO annoncés, si on devait le comparer à une émulsion argentique (ce qui n'est pas tout à fait juste). De plus, nous constatons que la dynamique maximale de la caméra se situe bien à 800 ISO, avec une répartition équitable entre le pied de courbe, le gris neutre et les hautes lumières. L'Alexa dispose de réglages allant de 160 ISO jusqu'à 1 600 ISO, gradués en 1/3 de diaph. Contrairement à la D21, les réglages ISO influencent réellement le rendu image, réagissant plus comme des différentes émulsions que son ancêtre, qui était "bloqué" à 200 ISO en mode Log.

Options d'enregistrement :

La caméra propose un enregistrement sur cartes Sony SXS embarquées, facilement accessibles, disponibles jusqu'à 32 GB. La caméra est équipée de deux emplacements. Étrangement, l'enregistrement ne peut pas, comme en P2, passer d'une carte à l'autre. Cette limitation est sans doute liée à la structure des fichiers QuickTime que génère la caméra. Espérons qu'Arri trouvera, avec Apple, une solution à ce problème ; ce serait dommage d'avoir à gérer les cartes qui sont montées sur la caméra, comme on le fait avec des chutes de pellicule.

Le ProRES est disponible en cinq différents débits sur la caméra. Le codec développé par Apple utilise un taux de compression variable suivant la demande. À titre d'exemple, une carte 32 GB, en ProRES 330 à 24i/s = environ 14 minutes d'autonomie, soit un peu plus qu'un magasin de 300 m en 3perf. Nous espérons vivement qu'Arri fournira un système d'enregistrement embarqué supplémentaire à celui des cartes SXS avec, notamment, un système sur disque dur SSD (solid state drive) qui permettra plus d'autonomie que les cartes SXS, coûteuses et peu rapides lors du transfert vers d'autres supports. Pour les besoins de gestion et de stockage des données après tournage, il est important de prendre en considération que les temps de transfert d'une carte vers un disque externe type FireWire 800 ou eSATA sont, en ProRES 330, d'environ 2/3 du temps réel, c'est-à-dire qu'une heure de rushes se

transfère vers un disque externe en environ 40 minutes.

- Pour les besoins les plus exigeants, il est possible d'ajouter un "magasin externe" de type S-Two OB1, Codex Mini, ou autres, et d'utiliser le mode T-Link de la caméra pour enregistrer du RAW non compressé sur mémoire externe.
- Le mode RAW nécessite obligatoirement un enregistreur externe à la caméra.

Vitesses d'enregistrement :

- De 0,75 à 30 images/seconde en enregistrement Apple ProRES sur cartes SXS internes.
- Jusqu'à 60 i/s avec un enregistreur externe donc en RAW également.

Visionnage et cadrage :

- Viseur électronique haute définition (1 280 x 720 pixels) avec affichage des différents formats
- Zone hors champ visible dans le viseur
- Zoom viseur pixel par pixel pour la mise au point critique
- Sorties HD-SDI 4:2:2 pour monitoring (pas de sortie PAL !) avec zone hors champ pour cadrage "remote"
- Sorties HD-SDI 3 Giga 4:2:2 et 4:4:4 pour monitoring et enregistrement HD ou RAW (à venir)
- Gestion des LUTs de visionnement annoncés, mais pas encore active.
- Visionnement des prises enregistrées annoncé, mais pas encore activé.

Poids :

Corps + viseur + bloc support décentrement : 8,7 kg, soit approximativement le poids d'une ArriCam LT ou d'une Penelope avec un magasin de 122 m Version Steadicam avec semelle accroche rapide : 6,7 kg

Nous tenterons de faire un complément d'informations sur l'activation des nouvelles fonctionnalités dès que des options importantes deviennent disponibles.

Au plaisir d'en parler de vive voix avec vous fin septembre. ■

Vous trouverez des aspects plus techniques encore concernant les caractéristiques de l'Alexa sur le site de l'AFC : http://afcinema.com/?page=article&id_article=6445 ou sur le site de TSF : www.tsf.fr

reprendra les fonctions du UK Film Council. Organisation philanthropique destinée à promouvoir le cinéma, le British Film Institute n'est pas équipé pour réaliser cette mission de production. Le milieu cinématographique redoute aussi que, en l'absence du UKFC, les autorités ne détournent une partie des subventions données par la loterie nationale aux arts au profit du financement du volet culturel des Jeux olympiques de 2012.

Au Royaume-Uni, les temps sont durs pour les arts. La nouvelle équipe au pouvoir a supprimé le Conseil des musées, librairies et archives et s'est engagée à réduire de manière drastique le nombre de fonctionnaires du ministère de la culture, des médias et des sports mis en place par le gouvernement travailliste (1997-2010). Interrogé sur ces coupes claires, Jeremy Hunt s'est contenté d'un sec : « Les temps ont changé. »

(Marc Roche)

Le Monde, 5 août 2010 ■

Lire également à ce sujet, sur le site Internet d'Imago (la fédération européenne des directeurs de la photographie), le point de vue, en anglais, de Nigel Walters^{BSC} son président à l'adresse : www.imago.org/index.php?new=281

côté lecture

► **A lire, dans le n° 553 de Sonovision (juillet-août 2010)**, un article dans lequel François Reumont revient sur le tournage, en février dernier, d'un film pilote lié au projet *Les Krostons, maîtres de l'univers*, une comédie qui devrait être réalisée en octobre prochain par Frédéric du Chau et photographiée par Pascal Ridao. A cette fin, deux de nos membres associés, **Panavision** pour la provenance des deux caméras Genesis fixées sur le " rig " et **Quinta Industries** pour ce qui concerne les travaux de postproduction, ont engagé avec la société Binocle un partenariat afin de « démontrer pour la première fois en conditions réelles leur savoir-faire ». Grâce à la collaboration de la stéréographe Céline Tricard, fraîche " ancienne " de l'ENS Louis-Lumière, et de son équipe, à une sérieuse préparation en amont du tournage – incluant de nombreux essais – et à une rigueur extrême sur le plateau, les cinq minutes que durent ce pilote, tourné en une semaine, semblent établis à une minute utile par jour le rythme de travail lors de prises de vues d'un film en 3D.

► **A lire, dans le n° 28 du magazine de l'ADF**, que publient en espagnol nos confrères argentins de l'Asociación Argentina de Autores de Fotografía Cinematográfica, deux longs articles envoyés par Ricardo Aronovich^{AFC, ADF} regroupés sous le titre " *La nostalgia ya no es la que era* " (*La nostalgie n'est plus ce qu'elle était*).

Un premier article de Vittorio Storaro^{AIC, ASC} (traduit en espagnol avec côte à côte, sur la même page, le texte original en anglais), Un deuxième article de Richard Andry^{AFC} (également traduit en espagnol avec à son côté la VO en français).

Petit rappel

L'ADF compte actuellement 43 membres actifs et 25 membres adhérents (directeurs de la photo, assistants, coloristes). L'ADF est présidée par Felix Monti, Pablo Schverdfinger en est le vice-président, Paola Rizzi, la trésorière et Ivan Gierasinchuk, le secrétaire.

► **L'American Cinematographer** d'août 2010 revient sur la " meilleure cinématographie de la décennie 1998-2008 " obtenue lors d'un vote en ligne par *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* de Jean-Pierre Jeunet, photographié par Bruno Delbonnel^{AFC, ASC}. Plus de 17 000 internautes, et lecteurs de *l'American Cinematographer* à travers le monde, ont participé à ce vote en retenant dix des cinquante films proposés par les abonnés à la revue, venant ainsi actualiser le précédent vote qui date de mars 1999, à l'occasion des 80 ans de l'ASC.

L'article s'attarde en quelques lignes sur les dix films qui étaient en lice, dont on citera les neuf autres nommés, dans l'ordre décroissant :

- *Les Fils de l'homme* d'Alfonso Cuarón, photographié par Emmanuel Lubezki^{AMC, ASC} (2006)
- *Il faut sauver le soldat Ryan* de Steven Spielberg, photographié par Janusz Kaminski (1998)
- *There Will Be Blood* de Paul Thomas Anderson, photographié par Robert Elswit^{ASC} (2007)
- *No Country for Old Men* de Joel et Ethan Coen, photographié par Roger Deakins^{BSC, ASC} (2007)
- *Fight Club* de David Fincher, photographié par Jeff Cronenweth^{ASC} (1999)
- *Le Chevalier noir* de Christopher Nolan, photographié par Wally Pfister^{ASC} (2008)
- *Les Sentiers de la perdition* de Sam Mendes, photographié par Conrad L. Hall^{ASC} (2002)
- *La Cité de Dieu* de Fernando Mirelles

et Kátia Lund, photographié par César Charlone^{ABC} (2002)

● *American Beauty* de Sam Mendes, photographié par Conrad L. Hall^{ASC} (1999).

► Bruno Delbonnel^{AFC, ASC} plébiscité par les chefs op' américains

Propos recueillis par François-Pier Pelinard-Lambert dans *Le film français* du 9 juillet 2010

Le directeur de la photo d'Amélie Poulain réagit à l'hommage des lecteurs de *l'American Cinematographer* qui ont élu le film de Jean-Pierre Jeunet meilleure photo des dix dernières années. Et fait le point sur un art bouleversé par le numérique.

Lire l'entretien à l'adresse suivante : <http://www.afcinema.com/Bruno-Delbonnel-AFC-ASC-plebiscite.html>

► Dans la bibliothèque de l'AFC

● *La transmission des savoirs en panne*, un ouvrage reprenant sous forme d'actes les propos échangés lors d'une table ronde éponyme organisée par Les monteurs associés (LMA) le 22 juin 2009 au Forum des images. Ce jour-là, les participants ont tenté de « trouver des pistes et inventer des solutions » permettant de répondre aux nombreux questionnements des monteurs sur " l'équipe de montage ", " la chaîne de transmission " et " l'apprentissage " de leur métier.

● *3D Movie Making - Stereoscopic Digital Cinema from Script to Screen* de Bernard Mendiburu (Focal Press, 2009), l'un des livres de référence en anglais – avec *Foundations of Stereoscopic Cinema - A Study in Depth* de Lenny Lipton (Van Nostrand Reinhold, 1982) – sur les principes et la pratique du cinéma numérique en 3D relief (l'un et l'autre recommandés par le directeur de la photographie et stéréographe Alain Derobe). ■

Lettre de l'AFC n° 201

Création de la maquette :

Jean-Marie Achard, assisté de Isabelle Scala

Rédaction : I. Scala & JN. Ferragut



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**
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
Rémi CHEVRIN
Denys CLERVAL
Arthur CLOQUET
Laurent DAILLAND
Gérard de BATTISTA
Bernard DECHET
Bruno DELBONNEL
Benoît DELHOMME
Jean-Marie DREUJOU
Eric DUMAGE
Patrick DUROUX
Jean-Marc FABRE
Etienne FAUDUET
Jean-Noël FERRAGUT
Stéphane FONTAINE
Crystel FOURNIER
Claude GARNIER
Eric GAUTIER
Pascal GENNESSEUX
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 POU CET
• **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
Miriam VINOUCOUR
Romain WINDING

• **Membres fondateurs**

Associés et partenaires : AATON • ACS France • AGFA • AILE IMAGE • AIRSTAR DISTRIBUTION • ANGÉNIEUX THALÈS • ARANE GULLIVER • ARRI CAMERA • BRONCOLOR-KOBOLD • CAMERA DYNAMICS • CININTER • DIGIMAGE CINÉMA • DIMATEC • DURAN DUBOI QUINTA • ÉCLAIR • ÉCLALUX • EMIT • FUJIFILM France • FUJINON • G.E. Consumers & Industrial • K 5600 LIGHTING • KEY GRIP SYSTEM • KEY LITE • KGS DEVELOPMENT • KODAK • L'E.S.T • LA MAISON • LOUMASYSYSTEMS • LTC QUINTA • LTM • LUMEX • MALUNA LIGHTING • MIKROS IMAGE • NEXTSHOT • PANASONIC France • PANAVISION ALGA TECHNO • PANAVISION CINÉCAM • PAPAYE • PROPULSION • ROSCOLAB • RVZ LUMIÈRES • SFP FICTIONS • SOFT LIGHTS • SONY France • TRANSPACAM • TRANSPAGRIP • TRANSPALUX • TRANSVIDEO • TSF CAMÉRA • TSF GRIP • TSF LUMIÈRE •

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