

novembre 2014

La lettre n° 247

► **les
entretiens
de
l'AFC :**

Guillaume Schiffman AFC

pour *The Search*, de Michel Hazanavicius > p. 16

Jordane Chouzenoux

pour *Qui vive*, de Marianne Tardieu > p. 20
et pour *Mercuriales*, de Virgil Vernier > p. 22

ACTIVITÉS AFC > p. 2 **FILMS AFC SUR LES ÉCRANS** > p. 3
FESTIVALS > p. 4, 6, 7 **IN MEMORIAM** > p. 5 **ÇÀ ET LÀ** > p. 5, 9, 10
ÉCOLES > p. 6, 12, 13 **SALONS** > p. 8 **TECHNIQUE** > p. 11
LE CNC > p. 19 **NOS ASSOCIÉS** > p. 24 **LECTURE** > p. 30

A propos du mouvement des corps astronomiques, de João Maria Gusmão et Pedro Paiva - 2010
Camera obscura - Collection Enea Righi, Italie - Exposition "La disparition des lucioles" - Photo Isabelle Scala

AFC

Association Française
des directeurs
de la photographie
Cinématographique

activités AFC

Canon France, nouveau membre associé

Par Rémy Chevrin AFC

L'AFC est heureuse d'annoncer l'arrivée de Canon France en tant que membre associé au sein de notre association.



► Acteur majeur dans la conception des images arrêtées ou en mouvement, Canon a su ces dernières années être à l'écoute des directeurs de la photographie et leur proposer de nouveaux outils adaptés aux nouvelles techniques et demandes de la prise de vues cinématographique.

A travers une forte historique novatrice, la société Canon est devenue en quelques années une vraie force de proposition et de réflexion dans la fabrication des images animées : une connaissance de l'optique, et de la transmission des couleurs leur ont permis de concevoir des caméras plus ergonomiques, plus adaptées à l'évolution du marché.

Le choix des grands capteurs, évolution logique vers le monde de l'image grand écran, leur permet d'envisager des collaborations fortes avec les amoureux des "grands formats".

Nous souhaitons la bienvenue à ce nouvel associé, dont la présence motivera probablement de nombreuses rencontres et workshop pour alimenter le grand débat des outils de captation, fabrication et création cinématographiques.

La société Canon France est représentée par Monsieur Yvan Le Verge, Responsable développement Nouveaux Marchés et Vidéo Professionnelle - Professional Imaging Group. ■



Dictionnaire embarqué dans l'application

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

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

Le Cinedico devient une application entièrement installée sur votre iPhone ou iPad ne nécessitant plus de connexion à Internet



Revue *Lumières*,
Les Cahiers de l'AFC

Des directeurs
de la
photographie
parlent de cinéma,
leur métier

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

SUR LES ÉCRANS :

● **Le Moment et la manière**,
d'Anne Kunvari, documentaire
photographié par Laurent Fénart,
Edie Laconi, Guillaume Martin, Anna
Recalde Miranda, Nathalie Durand ^{AFC}
Sur les écrans depuis le 22 octobre



● **Bouboule**,
de Bruno Deville, photographié par
Jean-François Hensgens ^{AFC, SBC}
Avec David Thielemans, Julie Ferrier,
Swann Arlaud
Sortie le 5 novembre 2014



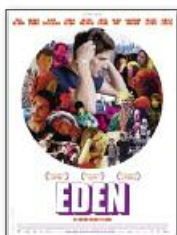
● **Une nouvelle amie**,
de François Ozon, photographié par
Pascal Marti ^{AFC}
Avec Romain Duris, Anaïs
Demoustier, Raphaël Personnaz
Sortie le 5 novembre 2014



● **La Prochaine fois je viserai le cœur**,
de Cédric Anger, photographié
par Thomas Hardmeier ^{AFC}
Avec Guillaume Canet, Ana Girardot,
Jean-Yves Berteloot
Sortie le 12 novembre 2014



● **Eden**,
de Mia Hansen-Løve, photographié
par Denis Lenoir ^{AFC, ASC}
Avec Félix de Givry, Hugo
Conzelmann, Roman Kolinka
Sortie le 19 novembre 2014



ière assistante caméra : Sarah Dubien
2e assistante caméra : Dorothee Guernonprez
Chef opérateur additionnel : Pascal Auffray
1er assistant opérateur additionnel : Pierre Dejon
DIT : Léonard Rollin
Chef machiniste : Eric Aupetit
Chefs électriciens : Christophe Dural et Yann Ody
Matériel caméra : TSF caméra
Caméra Arri Alexa Plus en ProRes 444
Série Zeiss GO T1.3 (18, 25, 35, 50, 65 et 85 mm)
Zooms Angénieux 28-76 et 45-120 mm
Filtres Soft FX
Matériel électrique et machinerie : TSF Lumière et TSF grip
Laboratoire : Blue

● **Les Opportunistes**,
de Paolo Virzì, photographié par
Jérôme Alméras ^{AFC}, et Simon Beaufiles
Avec Valeria Bruni Tedeschi, Valeria
Golino, Fabrizio Bentivoglio
Sortie le 19 novembre 2014



● **Un illustre inconnu**,
de Matthieu Delaporte,
photographié par David Ungaro ^{AFC}
Avec Mathieu Kassovitz, Marie-Josée
Croze, Eric Caravaca
Sortie le 19 novembre 2014



SUR LES ÉCRANS :

● **A la vie**,
de Jean-Jacques Zilbermann,
photographié par Rémy Chevrin ^{AFC}
Avec Julie Depardieu, Johanna ter
Steege, Suzanne Clément
Sortie le 26 novembre 2014



● **Repas de famille**,
de Pierre-Henry Salfati, photographié
par Carlo Varini ^{AFC}
Avec Eric Carrière, Francis Ginibre,
Noëlle Perna
Sortie le 26 novembre 2014

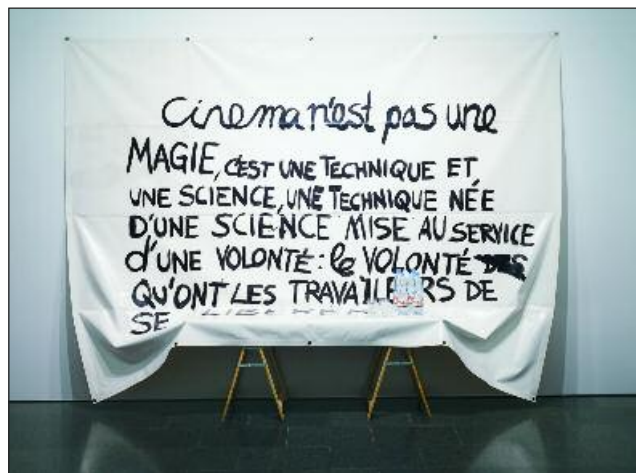


● **The Search**,
de Michel Hazanavicius, photographié
par Guillaume Schiffman ^{AFC}
Avec Bérénice Bejo, Annette Bening,
Maxim Emelianov
Sortie le 26 novembre 2014



Le cinéma n'est pas une magie, c'est une technique et une science, une technique née d'une science et mise au service d'une volonté : la volonté qu'ont les travailleurs de se libérer.

Classe de lutte, Groupe Medvedkine
Besançon, 1969



Cinema, installation d'Asier Mendizabal, 1999
Collection du Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)
Photo: Tony Coll © Asier Mendizábal, 2009



Camerimage 2014

L'édition 2014 de Camerimage, " Festival international de l'art de la photographie de cinéma ", se tiendra du 15 au 22 novembre 2014 à l'Opera Nova, au multiplexe Multikino et au Gymnasium de l'université d'Economie, à Bydgoszcz (Pologne). Comme chaque année, le festival sera l'occasion d'assister à de nombreuses projections, rencontres, présentations de matériel technique, séminaires, ateliers, etc. Et surtout de rencontrer des directeurs de la photographie venus du monde entier.

Un aperçu du programme...

► Philip Kaufman se verra remettre le Prix Camerimage pour l'ensemble de son œuvre de réalisateur

Parmi les moments forts du festival

- Films d'ouverture : *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)*, d'Alejandro G. Iñárritu, photographié par Emmanuel Lubezki ^{ASC}, et *The Imitation Game*, de Morten Tyldum, photographié par Óscar Faura
- Compétition Longs métrages
- Compétitions Première œuvre de directeurs de la photo et Première œuvre de réalisateurs
- Compétition Films polonais
- Compétition Films documentaires
- Compétition Films 3D relief
- Compétition Films publicitaires
- Compétition Films musicaux
- Compétition Films d'étudiants
- Prix décerné à l'acteur-réalisateur John Turturro
- Prix Duo Directeur de la photo - Réalisateur
- Panorama du cinéma européen
- Panorama du cinéma suisse
- Séances spéciales longs métrages, documentaires, films 3D relief
- Rétrospective Caleb Deschanel ^{ASC}, Camerimage Lifetime Achievement Award, et publication de l'*Album noir* dédié à sa carrière
- Rétrospective Kim Longinotto, Camerimage Award for Outstanding Achievement in Documentary Filmmaking
- Rétrospective Michael Powell et Emeric Pressburger
- En mémoire des maîtres : John Alcott (1931 - 1986) et Jerzy Lipman (1922 - 1983)
- Sélection de films des écoles de cinéma de Łódź et de Dortmund
- Coup de projecteur sur quelques-uns des plus illustres directeurs de la photographie invités de Camerimage

Entre autres sections et films sélectionnés

Compétition Films 3D relief

- *L'Extravagant voyage du jeune et prodigieux T. S. Spivet*, de Jean-Pierre Jeunet, photographié par Thomas Hardmeier ^{AFC}

Séances spéciales

- *Eden*, de Mia Hansen-Løve, photographié par Denis Lenoir ^{AFC,ASC}
- *The Theory of Everything*, de James Marsh, photographié par Benoît Delhomme ^{AFC}

A noter enfin...

- Que Benjamin Bergery, membre consultant de l'AFC, alias Benjamin B, modèrera quatre rencontres qu'il a mises sur pied :
" L'anamorphique : tradition & innovation ", table ronde avec des directeurs de la photographie (parrainée par Panavision),
" Master Class avec Caleb Deschanel ^{ASC} ", accompagnée d'extraits de son œuvre (parrainée par Panavision),
" L'équipe Image ", table ronde " pratique " avec directeurs de la photo, " gaffers " et autres membres de l'équipe (parrainée par K 5600 Lighting et Transvideo),
" Hommage à Gordon Willis ^{ASC} ", avec des extraits de son œuvre (proposé par l'*American Cinematographer*)
- Qu'au nombre des partenaires de l'industrie du cinéma du Festival ou des exposants, on comptera les sociétés Arri, Canon, Codex, Hawk (Vantage), K 5600 Lighting, Lee Filters, Panalux, Panasonic, Panavision, SmartLight Motion, Sony, Technicolor, Thales Angénieux et Transvideo, toutes membres associés de l'AFC.

Informations complémentaires sur le site Internet de Camerimage à l'adresse <http://www.camerimage.pl> ■

L'AFC à Camerimage

Outre la venue de quelques-uns de ses directeurs de la photo, l'AFC sera présente cette année à Camerimage par le biais d'une lettre d'information qui, à l'instar de sa sœur aînée diffusée pendant le Festival de Cannes, sera rédigée sur place et envoyée à ses abonnés réguliers. Elle fera part des principaux événements qui auront lieu, relatera l'activité des membres associés de l'AFC présents, dont ceux regroupés dans l'Affect (voir p. 8), et proposera des entretiens avec, entre autres, des directeurs de la photo parlant de leur travail. Jean-Noël Ferragut ^{AFC} et François Reumont en seront les envoyés spéciaux.

in memoriam

Disparition du photographe suisse René Burri

Le Suisse René Burri, photographe reconnu de l'agence Magnum, nous a quittés le 20 octobre 2014 à son domicile de Zurich ; il avait 81 ans. Grande figure du photojournalisme, il suit dès les années 1950 les conflits de Corée, du Vietnam, la crise de Cuba, pendant laquelle il immortalise les portraits du Che et de Fidel Castro, puis ceux du Corbusier, de Giacometti, Tinguely, Klein et Picasso. Jimmy Glasberg ^{AFC}, lui rend hommage.



Autoportrait de René Burri, une Eclair Coutant 16 à la main, en 1973 - Magnum Photo

► René Burri était un ami, un grand homme d'images avec qui j'ai partagé de grands moments au cours de reportages, notamment au Viêt-Nam pendant la guerre.

René était un très grand photographe de l'agence Magnum qui a photographié la planète. Son travail est reconnu dans le monde entier.

Il savait trouver le point de vue et la bonne distance dans ses cadrages avec parfois de l'humour dans le choix des situations et des personnages.

Je lui rends hommage comme un authentique " Homme à la caméra ".

Je suis très ému. En apprenant sa disparition, je me remémore nos échanges.

J'étais un jeune filmeur fou avec ma Coutant sur l'épaule et lui, plus expérimenté, avec ses boîtiers Nikon autour du cou.

On adorait se confronter sur le terrain pour avoir le meilleur point de vue sur l'évènement, la situation.

Merci René de tous ces magnifiques moments de vie et de complicité qui restent gravés pour toujours dans ma mémoire. ■

Jimmy Glasberg ^{AFC}

ça et là



Salon de la Photo 2014

L'édition 2014 du Salon de la Photo se tiendra au Parc des expositions de la porte de Versailles à Paris du 13 au 17 novembre. Cette année correspond au 175^e anniversaire de la date officielle de l'annonce – le 19 août 1839 – de l'invention de la photographie.

► Destinée au grand public, la manifestation est l'occasion pour les grandes marques de montrer leurs nouveautés ; ce qui sera le cas pour sept membres associés de l'AFC.

Lire un survol chronologique des grandes dates de l'histoire de la photographie de sa naissance à nos jours à l'adresse <http://www.lesalondelaphoto.com/Le-salon/Actualites/La-Photographie-fete-ses-175-ans>

Exposition Sabine Weiss

Le Salon de la Photo rend hommage à Sabine Weiss. Une exposition intitulée " Chère Sabine " présentera sa photographie humaniste et un hommage que lui rendent neuf photographes. Un film témoignera des aspects inédits de son travail et de la grande diversité de sa production.

Plus de détails sur l'exposition Sabine Weiss à l'adresse ; <http://www.lesalondelaphoto.com/Expos-conferences/La-grande-exposition-de-Sabine-Weiss>

Exposition MEP

La Maison Européenne de la Photographie a imaginé, spécialement pour le Salon de la Photo, une exposition sur l'Eloge de la Couleur. Elle est un hommage rendu à quelques-uns de ces pionniers : Gisèle Freund, Keld Helmer-Petersen mais aussi à ceux qui comme Bernard Faucon, Franco Fontana, William Eggleston, Joel Meyerowitz, Harry Callahan, Saul Leiter ou Luigi Ghirri ont construit leur œuvre sur la couleur.

Plus de détails sur l'exposition MEP à l'adresse :

<http://www.lesalondelaphoto.com/Expos-conferences/L-expo-de-la-MEP>

Rappelons la présence parmi les exposants de sept membres associés de l'AFC : Broncolor-Kobold, Canon, Fujifilm, Kodak, Nikon, Panasonic, Sony.

Informations complémentaires sur le Salon de la Photo à l'adresse : <http://www.lesalondelaphoto.com/>

Salon de la Photo 2014 : 13 – 17 novembre 2014

Paris Expo – Porte de Versailles

Jeudi 13, vendredi 14, dimanche 16 : 10h – 19h

Samedi 15 : 9h – 19h, lundi 17 : 10h – 18h ■

festivals

Cine Francés - Master Class en Colombie

Par Gérard de Battista ^{AFC}

L'ambassade de France en Colombie organise chaque année un festival du cinéma français, à Bogotà et dans plusieurs villes du pays (Medellin, Cali, Carthagène). Cette année, la treizième édition se déroulait du 24 septembre au 30 octobre.



Photo, pas très "exotique" certes, prise pendant la Master Class du 26 septembre, dans la salle de projection de l'Alliance française de Bogotà. La personne qui est à côté de moi est Jorge Mario Vera, directeur de la photo et réalisateur colombien, membre de l'ADFC.

▶ Trente longs métrages sortis en France en 2012 et 2013 doublés ou sous-titrés en espagnol, des dessins animés, des courts métrages, des classiques (*Zéro de conduite*, *La Grande illusion*, *Madame de*, *Pickpocket...*), des hommages (cette année Resnais, Truffaut, Miller). Les projections ont lieu dans différentes salles de la ville, et à la Cinémathèque de Bogotà.

J'étais invité à parler de mon parcours professionnel et du travail avec Claude Miller, à rencontrer des réalisateurs, des étudiants et des collègues colombiens. De bien belles rencontres, des échanges, des découvertes, de grands

amateurs et connaisseurs de nos films, et comme partout, beaucoup de jeunes futurs cinéastes enthousiastes et inventifs. Le cinéma colombien a pratiquement multiplié par dix le nombre annuel de ses longs métrages en quelques années. Les industries techniques ont l'air de bouger vite aussi, j'en ai visitées. La paix civile qui semble s'approcher paraît dynamiser un peu tout le monde...

Bref, j'ai passé une semaine formidable, et il me faut remercier bien des gens :

Antoine Sebire, attaché audiovisuel régional auprès de l'ambassade de France pour les Pays Andins, qui a pu trouver dans différents pays latins américains des copies sous-titrées de *Roman de gare*, *Un secret* (en 35 mm !) et *Thérèse Desqueyroux* (DCP arrivé de Mexico).

Julian David Correa, directeur de la cinémathèque de Bogotà, pour avoir accueilli nos rencontres.

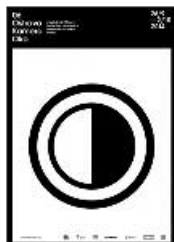
Notre collègue Jorge Mario Vera ^{ADFC} (Association colombienne des directeurs de la photographie), qui fut le modérateur de ces Master Classes.

Etienne Boussac, chef monteur (Colombien, comme son nom pourrait ne pas l'indiquer), qui m'a chaperonné pendant cette semaine, et mon ami Fernando Romero, réalisateur, sans qui il ne se serait rien passé.

J'ajoute que lors de ce même festival sont intervenus également Hervé de Luze et Jacques Comets, pour le montage.

www.cinefrancesencolombia.com ■

Palmarès du 6^e Festival Ostrava Kamera Oko



▶ Lors de la 6^e édition de Kamera Oko (International Cinematographers Film Festival), qui s'est tenue à Ostrava (Moravie du Nord, République tchèque) du 26 septembre au 2 octobre 2014, le prix de la Meilleure photographie a été décerné au film espagnol *Història de la meva mort* (*Histoire de ma mort*), d'Albert Serra, photographié par Jimmy Gimferrer. Une Mention spéciale a été attribuée au directeur de la photographie hongrois Marcell Rév pour *Fehér Isten* (*Le Dieu blanc*), de Kornél Mundruczó.

[...] D'autres informations à l'adresse

<http://www.afcinema.com/Palmares-du-6eme-Festival-Ostrava-Kamera-Ok.html> ■

DOK Leipzig 2014 – Ou le rôle de la caméra dans le film documentaire

Du 27 octobre au 2 novembre - Leipzig - Allemagne



La 57^e édition du Festival international du documentaire et du film d'animation de Leipzig (DOK Leipzig) se déroulera du 27 octobre au 2 novembre 2014 et proposera une rétrospective rendant hommage au rôle de la caméra dans le film documentaire. Sous le titre "Regard du peuple" ("VolksEigener Blick"), les opérateurs documentaristes de la DEFA (la "Deutsche Film AG", qui était le studio d'État de la République démocratique allemande), seront à l'honneur.

► S'il est entendu aujourd'hui que le réalisateur est garant de la part artistique principale d'un film, il n'en allait pas de même au temps de la DEFA où les opérateurs caméra étaient impliqués dès le début dans le processus artistique de réalisation et avaient une influence décisive sur les questions dramaturgiques, bien au-delà de leur intervention picturale sur le cadre et la lumière. Avec 36 films programmés, cette rétrospective donnera un large aperçu de l'évolution de cette image documentaire durant quatre décennies. En plus des classiques essentiels comme *Rangierer* (réalisé par Jürgen Böttcher avec, à l'image, Thomas Plenert) seront à découvrir aussi des films moins connus (voire inconnus), comme les premiers films d'études des maîtres du genre. Tous sont issus du milieu de l'art ou de la photographie et ont étudié à l'Académie du cinéma "Konrad Wolf" de Potsdam-Babelsberg, où, jusqu'à ce jour, l'observation photographique et filmique comme la réalisation d'un film collectif par les étudiants de toutes les disciplines font partie des principes de l'enseignement.

Jimmy Glasberg AFC

Informations complémentaires, en anglais, sur le site Internet du festival DOK Leipzig
<http://www.dok-leipzig.de/festival/festival-news?lang=en&start:int=6> ■

écoles

ENS Louis-Lumière : Journée Portes ouvertes

Journée portes ouvertes – samedi 29 novembre 2014

Comme chaque année, l'Ecole nationale supérieure Louis-Lumière organise sa journée portes ouvertes le dernier samedi de novembre.

► **Programme :**

- Conférences

L'Ecole, sa pédagogie, les débouchés professionnels

Le concours d'entrée, le projet de "Classe égalité des chances"

- Projections : travaux des étudiants
- Vente des annales et du Cahier Louis-Lumière
- Travaux photo des étudiants : à découvrir au gré de votre visite.
- Visites et démonstrations.

<http://www.ens-louis-lumiere.fr/actualites-accueil/actualites/portes-ouvertes-2014.html>

Inscription obligatoire à l'adresse :

<http://www.ens-louis-lumiere.fr/actualites-accueil/actualites/portes-ouvertes-2014/inscription.html>

Ecole nationale supérieure Louis-Lumière

La Cité du Cinéma

20, rue Ampère

93200 La-Plaine-Saint-Denis ■

Salons

SATIS 2014

18-20 novembre 2014

La 32^e édition du Satis se tiendra les 18, 19 et 20 novembre 2014 à la Porte de Versailles, Paris 15^e.



► Parmi les exposants présents, vous pourrez rencontrer sur leur stand respectif les

représentants des membres associés de l'AFC suivants :

- Canon
- Cartoni France
- Dimatec
- Eclalux
- Emit
- K5600 Lighting
- Key Lite
- Sony France
- Vitec Videocom.

Satis 2014

Paris Expo - Porte de Versailles

Pavillons 5.2-5.3

Mardi 18 novembre : 10h - 19h

Mercredi 19 novembre : 10h - 22h

Jeudi 20 novembre : 10h - 17h.

<http://www.satis-expo.com/> ■

JTSE 2014

25 et 26 novembre 2014

La 18^e édition des Journées Techniques du Spectacle et de l'Événement (JTSE) aura lieu les 25 et 26 novembre 2014 au Dock Pullman situé sur le site des EMGP (Entrepôts et Magasins Généraux de Paris) à La Plaine Saint-Denis.



► Ces journées, proches par l'ambiance qui y règne de notre Micro Salon, sont l'occasion pour plusieurs dizaines de sociétés proposant du matériel audio et éclairage scénique, des studios

d'enregistrement ou des espaces événementiels, de rencontrer les techniciennes et techniciens dont les métiers sont proches de ces domaines.

Non loin du premier dock, le Dock Haussmann est désormais consacré à la lumière. Les visiteurs peuvent y voir et y tester le matériel en situation optimale dans des " boîtes noires " aménagées pendant ces deux jours.

Signalons enfin que nos membres associés Dimatec et Eclalux seront présents aux JTSE sur un stand.

Informations complémentaires et demandes de badge à l'adresse <http://www.jtse.fr/>

Horaires : 25 novembre : 9h30 - 20h, 26 novembre : 9h30 - 18h30
Dock Pullman

50, avenue du Président Wilson

La Plaine-Saint-Denis - Porte de la Chapelle

Métro ligne 12 - Front Populaire. ■

AFFECT - Association Française des fabricants d'Équipements Cinématographiques de Tournage Aaton Digital, Angénieux, K5600 Lighting, et Transvideo - en Inde à l'occasion de Broadcast India (15 au 17 octobre 2014)

► Les quatre sociétés (Aaton Digital, Angénieux, K5600 Lighting, et Transvideo) membres de la toute nouvelle association AFFECT – Association Française des fabricants d'Équipements Cinématographiques de Tournage – présidée par Jacques Delacoux (Transvideo, Aaton Digital) avaient regroupé leurs moyens pour assurer une présence forte en Inde à l'occasion de Broadcast India. L'Inde représente en effet un marché prometteur.

Cette présence a été marquée par deux grands moments pour les quatre sociétés

● Le lundi 13 octobre, ce sont plus de 80 invités – tous personnalités du monde cinéma en Inde – qui étaient reçus au Westin Hotel et ont pu tester dans des conditions particulièrement agréables les dernières nouveautés des quatre fabricants (Cantar X3 d'Aaton Digital, zooms Optimo Anamorphiques et Optimo Style d'Angénieux, Zoom Beamer 800 W de K5600 Lighting, et moniteur HD à Oled HD Starlite de Transvideo).

● A Broadcast India, les quatre sociétés partageaient un stand commun. De nombreux visiteurs ont pu faire connaissance avec les dernières nouveautés françaises. Parmi eux de grands cinéastes tels que Sunil Patel, Gowing Nihalani, Binod Pradhan, R.M. Rao...

Broadcast India marque la première opération conjointement menée entre nouveaux membres de l'AFFECT. Le Festival Camerimage, du 15 au 22 novembre prochains à Bydgoszcz (Pologne), donnera lieu à une nouvelle participation conjointe entre membres de l'AFFECT. ■

ça et là

Journées François Truffaut à la Cinémathèque française Jeudi 6 novembre (après-midi) et vendredi 7 novembre 2014, salle Henri Langlois

Une journée et demie consacrée à l'écriture selon François Truffaut, l'écriture sous toutes ses formes et avec les projections de *Fahrenheit 451* (jeudi 20h30) et *La Nuit américaine* (vendredi 20h30).

Programme complet à l'adresse

http://www.afcinema.com/IMG/pdf/flyer_journe_es_truffaut.pdf



La Nuit américaine - Photo Pierre Zucca

Conservatoire des techniques cinématographiques vendredi 7 novembre 2014, 14h30, salle Henri Langlois

Pour sa deuxième conférence de la saison 2014-2015 et dans le cadre des Journées François Truffaut liées à l'exposition et la rétrospective qui sont consacrées au réalisateur, le Conservatoire des techniques cinématographiques réunira au cours d'une table ronde quelques-uns des collaborateurs ayant travaillé avec lui.

► Alors que certains réalisateurs issus de la Nouvelle Vague ont développé une relation presque passionnelle avec la technique (Godard est l'exemple le plus fameux), qu'en est-il avec Truffaut ? Quel a été son rapport avec la lumière, la prise de vues, le montage ? Dans le cadre de l'exposition de La Cinémathèque française sur François Truffaut, rencontre avec ses techniciens et collaborateurs, précédée d'une conférence de Bernard Benoliel et Laurent Mannoni sur la question : « Truffaut technicien ? »

14h30 : Truffaut technicien ?

Conférence de Bernard Benoliel et Laurent Mannoni

Conférence du Conservatoire des techniques cinématographiques.

16h : Tourner, monter

Table ronde avec des collaborateurs de François Truffaut

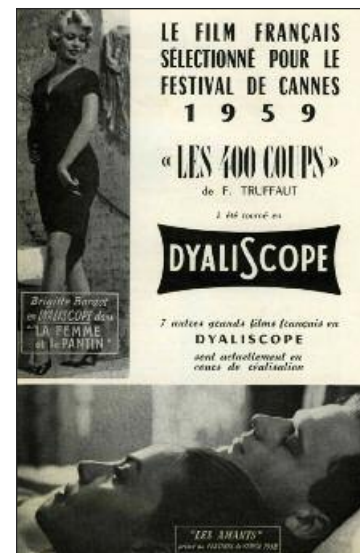
Avec Pierre-William Glenn ^{AFC}, Yann Dedet, Jean-François Stévenin, Dominique Le Rigoleur ^{AFC}, Caroline Champetier ^{AFC}.

20h30 : Projection de *La Nuit américaine*

Séance présentée par Jean-François Stévenin, Pierre-William Glenn ^{AFC} et Yann Dedet.

Prochaine conférence du Conservatoire des techniques

" Profession : chef décorateur ", conférence de Jacques Ayroles et Françoise Lémerige, suivie d'une rencontre avec les chefs décorateurs Jean-Jacques Caziot, William Abello, Jean Rabasse et avec Sabine Chevrier, réalisatrice d'un film sur les studios d'Arpajon
Vendredi 5 décembre 2014 à 14h30. ■



Publicité pour l'objectif Dyaliscope utilisé notamment pour *Les 400 coups*. Cinémathèque française.

Une date à retenir

lundi 24 novembre 2014 en soirée

► Remise par la CST du Prix Vulcain de l'Artiste-Tecnicien au directeur de la photographie britannique Dick Pope ^{BSC}, suivie de la projection *Mr. Turner*, le film de Mike Leigh. ■

ça et là

Exposition : La disparition des lucioles

Jusqu'au 25 novembre 2014, prison Sainte-Anne, Avignon (84)

Avant fermeture pour travaux d'extension, La Collection Lambert a investi les cellules, les couloirs et certaines cours de la prison Sainte-Anne, en Avignon, avec des œuvres de la prestigieuse collection privée d'Enea Righi, auxquelles s'ajoutent des prêts de grandes collections publiques et privées. Pour son exposition jusqu'au 25 novembre 2014, la Collection Lambert en Avignon fait référence au texte de Pier Paolo Pasolini, " La disparition des lucioles... "



Claude Lévêque - J'ai rêvé d'un autre monde -
Néon, brouillard, son
Collection Lambert en Avignon
Photo Isabelle Scala

► Dans cet article, publié le 1^{er} février 1975, Pasolini s'interrogeait sur la résistance des lueurs des contre-pouvoirs face aux lumières puissantes du pouvoir...

« Au début des années 1960, à cause de la pollution atmosphérique, et surtout, à la campagne, à cause de la pollution de l'eau (fleuves d'azur et canaux limpides), les lucioles ont commencé à disparaître. Cela a été un phénomène foudroyant et fulgurant. Après quelques années, il n'y avait plus de lucioles. (Aujourd'hui, c'est un souvenir quelque peu poignant du passé : un homme de naguère qui a un tel souvenir ne peut se retrouver jeune dans les nouveaux jeunes, et ne peut donc plus avoir les beaux regrets d'autrefois.) Ce " quelque chose " qui est intervenu il y a une dizaine d'années, nous l'appellerons donc la «disparition des lucioles»...

Exposée dans sa cellule, chaque œuvre deviendra luciole. La Collection Lambert a investi les cellules, les couloirs et certaines cours de la prison Sainte-Anne.

Quelques thèmes de l'exposition

- Le temps qui passe, le temps qu'il fait
- L'isolement
- La liberté retrouvée et le retour des lucioles. ■

En savoir plus en consultant le site Internet de La Collection Lambert

<http://www.collectionlambert.fr/evenement/151/la-disparition-des-lucioles.html>

La disparition des lucioles

Jusqu'au 25 novembre, prison Sainte-Anne,
55 rue de la Banasterie, Avignon (Vaucluse)

Tél. : 04 90 16 56 20

Catalogue coéd. Collection Lambert en Avignon/Actes Sud, 382 p., 39 €



Rétrospective Marguerite Duras

Marguerite Duras décide en 1966 de confronter son écriture et sa voix à des images. Son compagnonnage avec le cinéma durera dix-huit ans, le temps de réaliser quatorze longs métrages et cinq courts.

► A l'occasion du centenaire de la naissance de Marguerite Duras, le Centre Pompidou propose, du 28 novembre au 20 décembre 2014, la rétrospective intégrale de ses dix-neuf films, réalisés entre 1966 et 1984.

Rappelons que, parallèlement à la rétrospective des films de Marguerite Duras et dans le cadre du Festival d'automne, la BIP du Centre Pompidou a conçu " Duras Song ", une exposition, riche des archives de l'écrivain, qui se tient jusqu'au 12 janvier 2015.

https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-e56e4b1923b4f8f912dbb7abc36138aa¶m.idSource=FR_E-e56e4b1923b4f8f912dbb7abc36138aa ■

technique

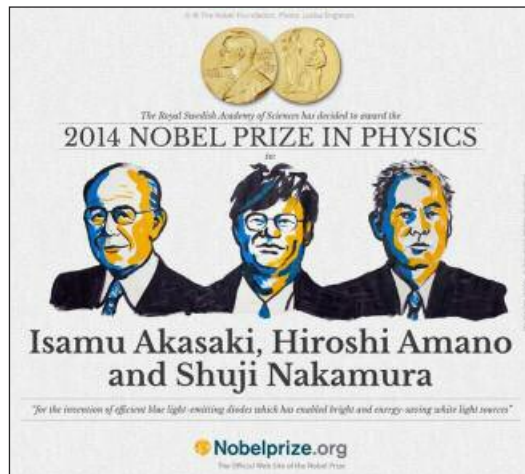
Le Prix Nobel de physique 2014 attribué aux trois inventeurs de la LED bleue



Les membres de l'Académie royale des sciences de Suède ont attribué, mardi 7 octobre 2014, le prix Nobel de physique aux Japonais Isamu Akasaki et Hiroshi Amano, et à l'Américain Shuji Nakamura pour la mise au point de la diode électroluminescente (LED) bleue.

► La LED ("light-emitting diode") produisant de la lumière rouge a été mise au point à la fin des années 1950. Il parut vite évident que pour émettre de la lumière blanche, il faudrait une LED ayant une courte longueur d'onde. Malgré les efforts de la communauté scientifique et des industriels, il aura fallu attendre trois décennies pour que le défi soit relevé et que l'on obtienne des composants semi-conducteurs contenus dans la LED bleue les photons à haute énergie nécessaires. C'est ainsi qu'après de nombreuses années d'expériences en laboratoire, l'équipe des chercheurs japonais Isamu Akasaki et Hiroshi Amano (Université Nagoya) d'un côté et le chercheur américain Shuji Nakamura (Université de Californie à Santa Barbara) de l'autre sont parvenus tous les deux à produire ladite LED bleue en 1992. Rappelons pour mémoire que c'est l'ajout, à l'avant de la LED bleue, d'une couche de phosphore de couleur jaune qui permet d'obtenir la lumière blanche souhaitée.

Les inventions des lauréats du prix Nobel ont bouleversé les technologies d'éclairage actuelles. Non seulement les LEDs remplacent progressivement les ampoules à incandescence et les tubes fluorescents de certains luminaires, mais elles illuminent les écrans des téléphones mobiles, téléviseurs et ordinateurs (technologie OLED) et ont permis le développement des disques Blu-ray, fondés sur la lumière laser bleue. Elles sont également la source de lumière de bon nombre d'éclairages utilisés dans le spectacle vivant, sur les plateaux de télévision et de cinéma.



Lire le communiqué de presse présentant, en anglais, le prix et ses lauréats sur le site Internet de l'Académie royale des sciences de Suède

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/physics/laureates/2014/press.html

Informations sur les LEDs pour un "lecteur non averti" (en anglais)

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/physics/laureates/2014/popular-physicsprize2014.pdf

De plus amples informations sur les LEDs pour un "lecteur averti" (en anglais)

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/physics/laureates/2014/advanced-physicsprize2014.pdf ■

écoles

Projet " Previz " à l'Ecole nationale supérieure Louis-Lumière

Par Christian Guillon

Les écoles de cinéma du monde entier ont leur congrès annuel, le CILECT. Cette année, le congrès s'est tenu à Newport Beach, du 13 au 16 octobre 2014, à une heure au sud de Los Angeles, à l'invitation de Chapman University, et le thème des conférences était " Previzualization ".

► Ce qu'on appelle aujourd'hui la "prévisualisation" s'inscrit dans le prolongement de la pratique du story board, une évolution passée par les "animatiques" et qui prend la forme désormais d'animations 3D plus ou moins sophistiquées. Certaines prévisualisations peuvent concerner le film en entier et prendre des formes très abouties.

A Los Angeles, des studios, comme Third Floor ou Halon, se sont spécialisés dans cette pratique. Outre l'animation 3D classique, ils utilisent tous les outils les plus récents comme la Simulcam, ou la Performance Capture, soit sur des logiciels de 3D "traditionnels" comme Maya, soit sur des moteurs de rendu temps réel comme "Unity", normalement dédiés au jeu vidéo. Ils développent avec les metteurs en scène une relation privilégiée, très en amont de la production, au point de troubler parfois le travail des collaborateurs de création, décorateurs ou chefs op', qui trouvent, lorsqu'ils arrivent sur le film, des parti-pris déjà établis et surtout validés par une imagerie.

C'était l'objet du débat de cette semaine de congrès dans le très "Wasp" hôtel Hyatt de Newport Beach: "Previz or not previz". L'assemblée était comme toujours divisée entre les anciens et les modernes. Les uns entendent résister à une pratique qui élimine les paramètres accidentels de la production, l'improvisation, l'inspiration du moment, la synergie créatrice de l'équipe de tournage, et prédisent une fois de plus la mort du cinéma. Les autres voient dans la prévisualisation un outil formidable de communication interne à l'équipe, et de préparation du tournage, outil qu'il faut toutefois maîtriser pour en éviter les dérives. Très paradoxalement, ce n'étaient pas les européens les plus réticents, mais les américains, alors que Hollywood connaît depuis quelques années la généralisation de cette pratique. Il semble que les écoles de cinéma aux USA



Capture d'écran du "making of"

soient plus royalistes que le roi dans la défense du cinéma d'auteur qu'ils sacralisent à travers la nouvelle vague française, référence absolue de leur pédagogie. On a vu que des académies moins immergées dans le "cinéma dominant" et bien plus éloignées du modèle hollywoodien, au Portugal ou en Suède par exemple, n'hésitent pas à se lancer sans inhibition dans des expériences pédagogiques très originales et pertinentes, à base de prévisualisation 3D, souvent limitées toutefois par des budgets très européens également. Pour l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière, j'ai présenté le projet de R&D "PREVIZ", que je porte à l'École, en partenariat avec plusieurs industriels (Technicolor, Loumasystems, Solidanim, Polymorph) et trois laboratoires universitaires (INSA, GipsaLab, LIRIS). Il s'agit de l'étape d'après, qu'on appelle la "PREVIZ ON SET": le mélange en temps réel et en direct, sur le plateau, des images en train de se filmer (vrais acteurs et vrais éléments de décor) avec des images de synthèse en train de se calculer (personnages et décors virtuels). Cette pratique est elle aussi en train de se généraliser dans les productions de films à effets visuels, comme outil d'assistance à la mise en scène. Elle permet au réalisateur de voir

en direct ce qu'il ne pouvait voir auparavant qu'en postproduction: la composition finale de tous les éléments de l'image. Mais elle lui permet surtout d'agir sur ces éléments, de les diriger ensemble, dans un même geste de mise en scène. Même chose pour les techniciens, cadreur, chef opérateur, chef décorateur, etc. Des dispositifs, qui mélangent en direct décors virtuels et acteurs tournés sur fond vert, existent déjà, y compris en France (cf. nos amis de Studio 20 qui ont été présents au Micro Salon et qui sont hébergés par Transpamedia). Pour aller un peu au-delà, le projet "Previz" met l'emphase sur les interactions de personnages (virtuels/réels), et sur des recherches connexes, comme celles sur les "cartes de profondeur", portée par Technicolor, qui pourraient permettre à terme de se débarrasser des fonds verts, ou le travail de fusion des diverses méthodes de "tracking" caméra temps réel, effectué par Loumasystems pour y intégrer les données fournies par les codeurs installées sur ses grues. J'ai présenté le "making of" des premières expérimentations faites à l'École en juillet dernier, encore rudimentaires. On peut déjà y voir des étudiants, à la manivelle de la Louma, suivre au cadre deux petits personnages virtuels très

ça et là

Projet " Previz "

" cartoon ", préalablement animés, qui évoluent dans le décor construit pour l'occasion et interagissent avec deux acteurs en chair et en os. Suivre à l'œilleton des personnages que personne ne voit sur le plateau est une expérience peu commune. Ce type d'outil va redonner liberté et spontanéité à la mise en scène de séquence truquées. Lorsque ce genre de fonctionnalité atteindra le travail du chef opérateur, il pourra régler la lumière virtuelle du décor et la lumière réelle sur les acteurs, en temps réel sur le plateau. Ce n'était pas encore le cas en juillet, loin de là, et Michel Abramowicz AFC, que nous avons embarqué dans cette aventure, en est sans doute ressorti un peu frustré. Riche d'idées nouvelles, mais déçu certainement de n'avoir pas encore pu toutes les mettre en pratique, comme nous tous. On pouvait également voir dans le " making of " les premiers tests in vivo de cartes de profondeurs effectués par Technicolor. Dans des conditions spécifiques d'éclairage adaptées à leur technologie encore un peu fragile, on peut désormais isoler un personnage réel filmé sans fond vert, et le situer précisément dans un environnement 3D complexe avec toutes les informations de distances qui permettent de placer objets et décors devant ou derrière, sans masques ni objets masquants.

" Work in Progress ", à suivre... ■



Les étudiants sur le plateau 1 de l'Ecole en présence de la Louma 2 - DR

Mr. Nobody, projeté au ciné-club de l'Ecole Louis-Lumière
Mardi 4 novembre à 19h30 - Cinéma Grand Action - Paris



► Pour leur nouvelle séance, le Ciné-club et les étudiants de l'Ecole Louis-Lumière recevront le directeur de la photographie Christophe Beaucarne AFC, SBC et projèteront Mr. Nobody, le film de Jaco van Dormael qu'il a photographié. Selon les habitudes, une rencontre suivra la projection et sera l'occasion pour le public d'échanger avec Jaco van Dormael et Christophe Beaucarne à propos de Mr. Nobody, du travail de ce dernier sur le film et sur nombre d'autres projets auxquels il a participé.

Mardi 4 novembre à 19h30

Cinéma Grand Action

5, rue des Ecoles - Paris 5^e

(Entrée au tarif en vigueur dans le cinéma)

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

Consulter le site Internet du Ciné-club de l'ENS Louis-Lumière

<http://www.cineclub-louislumiere.com/> ■

La fémis

► Une sélection de huit films réalisés par les étudiants de La fémis sont en ligne à l'adresse

<http://www.femis.fr/-les-films-> ■

MIAA (Mouvement d'Intermittents d'Aide aux Autres)

Depuis 2008, l'association MIAA propose un geste de solidarité simple : préparer et distribuer une centaine de repas complets par jour à destination des plus démunis.

MIAA fonctionne sur la base exclusive du bénévolat.

C'est pourquoi, afin de pouvoir organiser la légendaire et réjouissante braderie d'hiver qui aura lieu dans les prochaines semaines, MIAA lance un grand appel à tous et en particulier aux productions et équipes déco/costumes :

« Le stock en vêtements et accessoires a besoin de se remplir !

Nous attendons votre soutien financier, vos vêtements et produits d'hygiène ou encore vos reliquats de fin de tournage.

N'hésitez pas à nous contacter par courriel à l'adresse :

miaa@miaa.fr »

<http://www.miaa.fr>

La Prochaine fois je viserai le cœur

de Cédric Anger, photographié par Thomas Hardmeier AFC

Avec Guillaume Canet, Ana Girardot, Jean-Yves Berteloot

Sortie le 12 novembre 2014

On s'était donné rendez-vous avec Cédric Anger Place de la Bastille au *Café Français*. On était à seulement deux mois du tournage. Je dois avouer que je commence à bien aimer qu'on me contacte seulement quand le film est sur et presque déjà en préparation ! Il y a quelque chose de plus concret dans l'approche d'un projet et on parle directement des sujets essentiels. C'est exactement ce qui s'est passé avec Cédric et le courant a tout de suite passé dès notre première rencontre. Ceci étant dit, il est surtout très facile de travailler avec lui !

► On avait des contraintes de budget assez sévères. Le tournage se déroulait entièrement à Lens, une ville à côté de Lille, pendant les mois de décembre 2013 et janvier 2014 durant 35 jours et où je ne pouvais emmener que mes chefs d'équipe !

Le sujet du film est l'histoire de Franck Neuhart qui, fin 1979, tue et blesse au hasard plusieurs auto-stoppeuses et multiplie les méfaits : voitures volées, chèques dérobés, hold-up, menaces. L'homme est partout et nulle part. Il échappe aux pièges des enquêteurs et aux barrages. Il en réchappe d'autant plus facilement que le tueur est un jeune et timide gendarme qui mène une vie banale et sans histoire au sein de sa brigade. Gendarme modèle, il est chargé d'enquêter sur ses propres crimes jusqu'à ce que les cartes de son périple meurtrier lui échappent. Il décidera alors de son arrestation.

Ce qui m'avait tout de suite plu c'était l'obligation de (re) créer un univers qui est situé dans les années 1970 et que l'on suit un seul personnage incarné par Guillaume Canet, qui a, dans ce film, un rôle à contre-emploi. Beaucoup de séquences se déroulent de nuit. Pour ces nuits, je voulais absolument profiter de l'éclairage ambiant urbain.

De ce fait, on ne pouvait pas tourner en anamorphique (mon format préféré !) par manque de luminosité ambiante. C'était plus judicieux de tourner en sphérique avec la série Leica Summilux, de nuit souvent à T1.4. On a tourné à une seule caméra, sur pied/dolly pour donner un aspect calme pour certaines séquences et à l'épaule pour donner de l'intensité et de l'instabilité à d'autres.

On cherchait à faire une image toujours dense, désaturée, mais avec des contrastes de couleur et des noirs teintés. Un film d'ambiance !

J'ai de très bons souvenirs de ce tournage. C'était une belle et stimulante collaboration avec Cédric Anger pour ce film hivernal.

Un sentiment d'intensité avec Guillaume, Anna et les autres acteurs.

Et une formidable entente (ce n'est pas toujours le cas !) avec Marc Fontanel, notre directeur de production qui a géré ce film pas facile avec une grande compréhension des problèmes de chacun !

Pour l'étalonnage final j'ai eu la chance que Reginald Galiénne, qui a suivi tous nos rushes soit également là pour faire le "déf" sur Scratch. C'est malheureusement assez rare que l'étalonneur des rushes fasse aussi le "déf". C'est tellement plus simple et rapide, surtout quand les rushes sont faits par quelqu'un de talentueux comme Reginald !



Photogrammes

Inspirations

- Les photographes Todd Hido, Bill Henson et Gilles Coulon
- *Killing Them Softly* de Andrew Dominik photographié par Greig Fraser, *Prisoners* de Denis Villeneuve photographié par Roger Deakins ^{BSC, ASC}

Un merci en particulier à

- Marc Fontanel
- Mon équipe toute entière !
- Alexander Bscheidl de Vantage Paris
- Reginald Galiénne. ■

La Prochaine fois je viserai le cœur

Production : Sunrise Films, Thomas Klotz et Anna Rapczy, Les Productions du Trésor, Paris, Alain Attal

Directeur de Production : Marc Fontanel

Décors : Thierry François

Costumes : Jurgen Doering

1^{ère} assistante caméra : Maud Lemaistre assistée de Judith Tribault et Thomas Cichostepski

Gaffer : Laurent Héritier assisté de Charly Carpentier et Antoine Debove

Chef machiniste : Olivier Delaunay assisté de Charlie Cointre et Stéphane Gallou (en short même l'hiver)

Matériel caméra : Vantage Paris, caméra Arri Alexa Studio et Arri Alexa M, en ProRes 2K, optiques série Leica Summilux et 150 mm

Zeiss Masterprime, deux zooms Angénieux Optimo : 15-40 mm, 28-76 mm

Matériel électrique : Transpalux. Matériel machinerie : Transpagrip

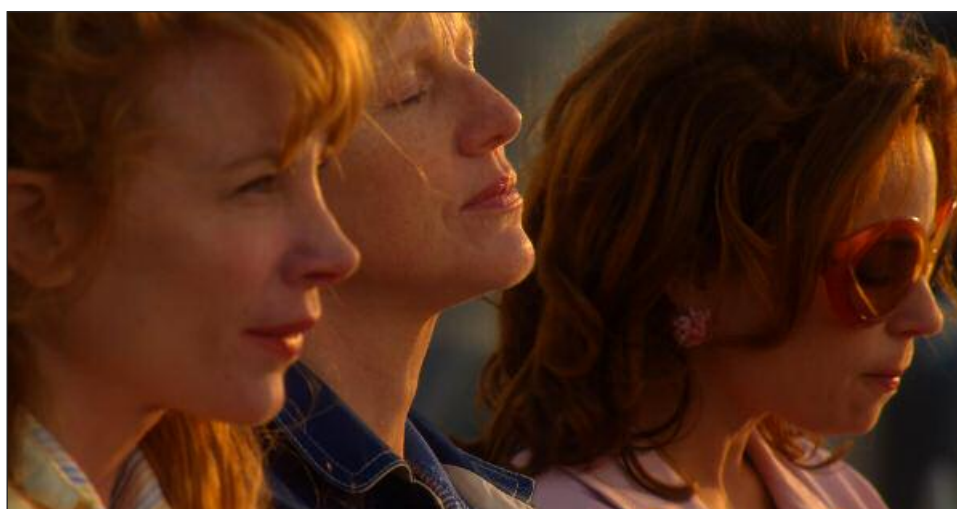
Laboratoire : Technicolor. Etalonneur : Reginald Galiénne sur Scratch

A la vie

de Jean-Jacques Zilbermann, photographié par Rémy Chevrin ^{AFC}
Avec Julie Depardieu, Johanna ter Steege, Suzanne Clément
Sortie le 26 novembre 2014

Le film est projeté en avant-première, sur invitation, le lundi 3 novembre 2014 à 20h, à La fémis, salle Jean Renoir, en présence de Rémy Chevrin

Le film est sensé évoquer le parcours de trois femmes dont le destin les a fait se rencontrer à Auschwitz dans la douleur de la déportation. Elles se retrouveront des années plus tard pour vivre leur jeunesse volée. Jean-Jacques Zilbermann, qui a écrit le scénario sur les traces de l'histoire de sa mère, prend à bras le corps cette histoire déchirante pleine d'humanité.



Julie Depardieu, Johanna ter Steege, Suzanne Clément

A la vie

Chef électricien :

Stéphane Bourgoïn

Chef machiniste :

Antonin Gendre

1^{er} assistant caméra :

Pierre Chevrin ^{AOA}

2^e assistant caméra :

Benjamin Cohenca

Etalonneur : Karim el Katari

Laboratoire : Eclair

Matériel caméra :

Panavision Alga, caméra Sony

F55 "panavisée" en 4K Raw,

série Cooke S3

Matériel lumière : TSF Lumière

Matériel machinerie :

Next Shot

► J'ai été séduit par la période à raconter et l'émotion que les personnages ont suscitée à la lecture du scénario.

Nous avons travaillé en étroite collaboration avec Valérie Grall la chef décoratrice et Olivier Bériot le chef costumier autour de l'esthétique des années 1960. Comment l'aborder sans être vintage ? Comment appuyer la renaissance des personnages en 1960 en appuyant avec sensibilité sur les années perdues en déportation ?

Rester collé aux regards et aux femmes dans leur apprentissage de la vie à trois au-delà des souvenirs de la déportation : ce fut le mot d'ordre.

Le choix de Berck a renforcé cette simplicité et j'ai passé, entouré de Stéphane Bourgoïn le chef électricien, Antonin Gendre, le chef machiniste et Pierre, mon frère au point, huit semaines de plaisir de photographie.

L'appartement, lieu central de la dramaturgie, fut reconstitué en studio afin de privilégier l'espace de jeu et les intentions de lumière qui tourne entre petit matin, jour ensoleillé et nuit.

Mes partenaires, Panavision Alga pour la caméra nous ont accompagnés avec intelligence, poussant les essais assez loin sur le support avec lequel j'allais travailler et le choix s'est arrêté sur la Sony F55 "panavisée" en accessoires et une série Cooke S3 fortement filtrée pour laisser éclater les hautes lumières et les rendre moelleuses et vivantes (Warm Promist et Classic Soft) Des éclats de soleil en studio grâce au 24 lampes, au 20 kW et surtout aux rayons de soleil fabriqués à partir des Sunbeam 1 200 W véritable rayons de soleil boule feu faisant brûler les éléments dans l'ombre.

Enfin un Workflow simple en Slog 2 sans LUT spécifique en tournage Raw 4 K qu'Eclair traitera avec grande précision.

Je tiens enfin à préciser que l'étalonnage final a été confié à Karim El Katari qui, pour cette occasion, a travaillé en étroite collaboration avec Philippe Reinaudo sur le Colorus et le Firecloud développé par Firefly.

Un résultat à la hauteur de mes espérances qui me laisse à penser que l'avenir est dans ce bel outil d'étalonnage. ■

The Search

de Michel Hazanavicius, photographié par Guillaume Schiffman ^{AFC}

Avec Bérénice Bejo, Annette Bening, Maxim Emelianov

Sortie le 26 novembre 2014

The Search : La guerre sans artifices



Sur le tournage de *The Search* - Photo Roger Arpajou

Après le succès international de *The Artist* (initié au Festival de Cannes 2011), Michel Hazanavicius retrouve Thomas Langmann, Berenice Béjo et Guillaume Schiffman ^{AFC}, pour un film se déroulant pendant la guerre de Tchétchénie. Un sujet entre actualité et histoire à l'heure où la pression russe s'exerce de nouveau sur les ex-territoires de l'Empire soviétique...

Entretien à deux voix recueilli lors de l'étalonnage du film *The Search*. (FR)

► **Dans quel contexte avez-vous abordé *The Search* ?**

Michel Hazanavicius : J'ai voulu faire un film de guerre " local " et authentique sur un sujet peu traité – la Tchétchénie – avec le budget d'un film international (20 millions d'euros). C'est un truc assez difficile à faire accepter par les décideurs car c'est à contre-courant des règles du marché. Mais sortant du succès de *The Artist*, j'avais plus ou moins carte blanche sur mon film à suivre.

L'enjeu principal était pour moi le bon dosage entre le réalisme et le romanesque. Dans ce domaine, l'exemple du film de guerre est parlant. Soit le réalisateur fait une impasse sur le réalisme en acceptant par exemple que tous les personnages parlent anglais, et on se fout dans le fond un peu de où ça se passe... Soit au contraire, il est menotté par la fidélité absolue au sujet et oubliée d'écrire une histoire cinématographique. C'est exactement dans la recherche de cet équilibre que le film s'est fabriqué, en essayant de conserver un certain respect de l'humain sans négliger le récit.

Et au cœur du dispositif filmique, il y a naturellement l'image... Avec par exemple la décision de cadrer le film à l'épaule et sans Steadicam.

Aviez-vous des images ou des films en tête ?

MH : En fait, je ne suis pas trop fana des films de guerre. Si je devais en citer un, ce serait *Voyage au bout de l'enfer*, et c'est est plus un film social sur l'amitié qu'un vrai film de guerre au sens pur du terme... Mon inspiration venait surtout de photos de guerre, de visages civils ou militaires plutôt que des plans de champs de bataille ou d'explosions. A la fois, en attaquant le tournage, notamment sur les grandes scènes de foule, on se retrouve vite rattrapé par la nécessité de raconter une histoire. Ces visages passent au second plan involontairement... , presque par la force des choses. On s'épuise pendant des heures à mettre en place tout ces gens qui pour la plupart sont tous très mauvais à l'écran ! Au point même que je finissais par tourner les plans quand ils reprenaient leur place entre " les prises " plutôt que entre " Action ! " et " Coupez ! ", en inversant secrètement les sens de déplacement... Du coup j'ai décidé de donner carte blanche à l'équipe image pour me ramener en douce des gros plans dont je ne savais pas exactement quoi faire, mais qui au montage se sont révélés aussi précieux que le reste. Là encore pour remettre l'humain au centre du récit.

A la vision des premières images, la reconstitution est très réaliste. Ou êtes-vous allé puiser pour fabriquer l'image de la Tchétchénie ?

MH : Il y a très peu d'images de cette guerre. Pas de film à ma connaissance, et seulement quelques images de news qui ont été tournées au début de l'hiver 1999-2000. On est parti de cette unique source visuelle de l'événement, en essayant de coller à l'esprit documentaire. Bien entendu, il ne s'agissait pas de filmer en vidéo, comme des journalistes TV de l'époque, mais d'intégrer au dispositif un côté brut et authentique à l'image du film.

Guillaume m'a proposé de travailler à l'Easy Rig et au zoom, ce qui a donné un style visuel très proche du reportage. Et puis l'idée de tourner en pellicule et d'envisager le traitement sans blanchiment.

Guillaume Schiffman : Dès la lecture du script, j'avais le sentiment qu'il fallait que ce film se tourne en pellicule. Et puis Michel m'a parlé de cette importance de l'humain, des visages, et de tous ces gens qu'on allait filmer... J'ai pensé que le 35 mm développé sans blanchiment nous redonnerait la matière qui nous manque désormais en numérique et nous permettrait

d'atteindre cet équilibre entre image " documentaire " et fiction cinéma. Sans oublier le paramètre de la saison. Le film devant être tourné entre l'été et l'automne 2013, j'avais peur que des couleurs trop saturées, et notamment le vert, nous gênent à l'image pour retrouver l'ambiance hivernale telle qu'elle était présente dans les images de 1999.

A l'heure du numérique, c'est une décision rarissime, n'est-ce pas ?

GS : Tourner en 2013 un film entièrement en Géorgie pendant seize semaines en 35 mm est toujours un challenge à faire accepter à une production... Mais en plus rajouter le risque d'un développement sans blanchiment négatif, cela devient énorme ! Mais avec le soutien et le désir de Michel et la confiance de la production, cela a pu se faire.

D'un point de vue logistique, les bobines transitaient par la Turquie, pour ensuite être envoyées en France et développées chez Technicolor. On ne récupérait des rushes que trois jours plus tard, ce qui pour les scènes à 1 000 figurants n'est pas la chose la plus reposante... Finalement tout s'est bien passé, à l'exception d'une journée dont le développement sans blanchiment a été panné.

MH : Je me souviens des premiers essais faits à Paris, avec le chef machino habillé en militaire qui posait sur un parking ! On a testé à peu près tout ce qu'on envisageait, soit le tournage film en traitement classique, le développement sans blanchiment, et bien sûr le numérique. Le rendu sans blanchiment, notamment sur les visages, m'a tout de suite plu. Après quelques hésitations dues aux difficultés logistiques que Guillaume vient d'évoquer, on a refait des tests sur les décors en Géorgie et on a finalement pris la décision d'y aller comme ça. Thomas Langman nous a suivis et je crois qu'aujourd'hui personne ne regrette ce choix.

Qu'est-ce que ça change pour l'opérateur ?

GS : C'est très agréable, car à la différence de la prise de vues moderne (numérique ou argentique), l'art de la pose redevient un vrai challenge, presque comme à l'époque de l'inversible. Le traitement sans blanchiment total augmentant le contraste, on a assez peu de latitude de marge dans la surex et dans la sous-ex. Il faut au bout d'un moment savoir se lâcher, au risque de ramener des images très blanches... ou très noires ! Avec à la fin l'étalonnage numérique qui permet quand même de rattraper bien plus de choses qu'on ne le pouvait à l'époque l'étalonnage classique d'il y a vingt ans.

Cela vous a-t-il pris plus de temps sur le plateau ?

GS : Le film s'est tourné en quatorze semaines, mais vu la complexité des mises en places, et des cinq langues parlées sur le plateau, je peux vous dire que je n'ai pas eu beaucoup de temps pour les installations lumière. Une fois que les choses étaient lancées, il fallait avancer et essayer de ramener le maximum de plans dans la journée. L'essentiel du travail s'est fait en préparation, avec trois séjours préalables en Géorgie qui nous ont permis de tout mettre sur papier et d'anticiper sur un découpage à l'épaule très vivant – au contraire des autres films (OSS 117, *The Artist*) qui étaient très story-boardés.

Et les optiques ?

GS : On a tourné la plupart du temps avec le nouveau zoom Angénieux léger 45-120 mm, utilisé presque tout le temps à pleine ouverture et pour certains plans larges le 15-40 mm. Parfois j'ai utilisé une série Cooke S4 pour les nuits ou certaines scènes de dialogue qui étaient plus " posées ".

The Search

Le tout absolument sans diffusion ou filtrage de quoi que ce soit, ce qui est pour moi une première sur des gros plans de comédienne comme sur Annette Bening ou Bérénice Béjo. Le traitement sans blanchiment renforçant toutes les brillances ou les ombres, je trouve même en étalonnage qu'on découvre un autre visage de Bérénice, avec ses taches de rousseur ou une petite cicatrice qui est habituellement dissimulée par la lumière et le maquillage.

Ce choix de tourner avec les zooms a permis d'aller très vite en mise en scène, par exemple Michel changeait de valeur en cours de prise pour aller chercher un visage, une expression alors que le plan avait commencé plutôt large ou moyen. Pour moi c'était plus difficile car la lumière devait suivre, et c'était rare de pouvoir vraiment changer de dispositif pour les gros plans.

En lumière, j'ai la plupart du temps opté pour des sources placées à l'extérieur, et le moins de projecteurs possibles sur le plateau. Cela pour éviter de distraire les nombreux acteurs non professionnels dont l'attention est très vite attirée par tel ou tel mouvement périphérique de l'équipe technique...

En même temps, Michel était très vigilant sur le côté réaliste de la lumière, me rappelant à l'ordre plusieurs fois sur telle ombre qui semblait artificielle ou telle composition trop apprêtée.

MH : Les contre-jours par exemple ! Un geste presque machinal sur un plateau : veiller au petit contre-jour sur l'actrice... Ici on s'est vite aperçu que ça ne marchait pas. Du coup zéro contre sur ce film ! De même pour moi, j'ai souvent été tenté d'avoir recours à un travelling... Mais je m'en suis passé. A la place un fauteuil roulant a fait l'affaire.

Est-ce que le "look" documentaire impose une certaine absence de lumière ?

GS : Lors de la préparation, je me souviens que Michel nous a dit que ce n'était pas un film où il fallait faire les malins ! Au décor, aux costumes, à l'image... Faire profil bas tout en sachant qu'il faut présenter des choses justes, qui, dès qu'elles sont dans le cadre, prennent soudain une importance capitale. Du coup la tentation aurait été évidemment de ne pas éclairer...

Mais on sait en tant qu'opérateur que ce n'est pas comme ça que ça marche. Au contraire, je pense qu'il faut beaucoup travailler la lumière pour qu'elle ne se voit pas, tout autant qu'il a fallu à Michel d'être très précis et exigeant sur la mise en scène pour qu'elle ne se remarque pas non plus.

Et puis on n'a pas eu un budget illimité... On n'a pas pu filmer pendant six mois en attendant à chaque plan la bonne lumière naturelle comme peuvent se le permettre certains réalisateurs américains par exemple !

Des scènes plus complexes que d'autres à la caméra ?

GS : Le film est assez découpé, mais il y a plusieurs plans-séquences très complexes. Pour faciliter ces plans, j'ai fait appel à Rodolphe Lauga, un opérateur Steadicam, mais qui n'a fait que des plans à l'épaule. Un des plus difficiles était un plan de nuit de quatre minutes qui commençait en extérieur sous la pluie, traversait deux énormes pièces pleines de soldats éclairés à la lueur des braseros et se finissait en scène intimiste de dialogue dans un escalier. Une vraie gageure en tant qu'opérateur. Avec près de quatorze répétitions et huit prises, je n'ai pas regretté d'avoir fait appel à lui. Mais vous ne le verrez pas parce que ce plan a sauté au montage !



Michel Hazanavicius et Guillaume Schiffman - Photo Roger Arpajou

MH : C'est vrai qu'il était très beau ce plan-séquence... Peut-être même un peu trop cinématographique ! Blague à part, cette scène était présente dans le scénario pour la pure compréhension de l'histoire. Et puis quand le film prend forme au montage, parfois ces choses suintent de tous les pores du film. Là, cette scène devenait une sorte de pléonasme sur la désillusion face à l'héroïsme. Mais je la mettrai dans les bonus quand il sortira en vidéo !

C'est dur de résister tout au long du tournage à cette tentation du plus "cinématographique" ?

MH : La fatigue est un piège. Quatorze semaines, c'est interminable ! La facilité dans laquelle on peut tomber, la tentation d'aller vers ce qu'on sait déjà faire plutôt que de respecter ce qu'on s'était dit de faire au début. C'est dur de garder le cap et de ne pas succomber au côté spectaculaire de la guerre, avec toute cette machinerie, ces hélicoptères qui décollent alors que tout le plateau s'arrête pour les observer... On glorifie alors une espèce d'adrénaline très cinématographique et on s'éloigne du propos. Mais cet effort ne s'arrête pas à la fin du tournage. On doit évidemment continuer après, au montage... Dire non au mixage à des effets de son multicanaux. Rester à l'échelle de l'oreille humaine sans quoi l'image n'est plus du tout perçue de la même manière. La musique aussi : le choix de ne pas mettre de "score" mais uniquement de la musique justifiée à l'écran par ce qui se passe dans la scène... Et puis l'étalonnage en veillant à ce que l'image reste humble, car c'est très tentant de "donner une belle gueule aux images" avec les outils modernes. J'espère qu'on a atteint notre but !

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

The Search

Assistants opérateurs : Guillaume Genini, Romain Carcanade

Chef machiniste : Laurent Menoury

Chef électricien : Simon Berard

Matériel caméra : Panavision Alga (Arricam Lite et Arricam Studio, zooms Angénieux Optimo 45-120 mm et 15-40 mm, série Cooke S5

Matériel électrique : Transpalux

Pellicule : Kodak 5219

Laboratoire négatif : Digimage Le Lab

Etalonnage : Technicolor

Etalonneur : Richard Deusy

le CNC

Evaluation des retombées économiques directes et indirectes des crédits d'impôts



Le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) publie sur son site Internet une étude d'évaluation des retombées économiques directes et indirectes des crédits d'impôts cinéma, audiovisuel, jeu vidéo et international. Cette étude dresse une présentation détaillée des dispositifs et de leurs évolutions depuis leur mise en œuvre et évalue les effets de ces dispositifs sur la localisation des dépenses, la dynamique industrielle, l'impact sur l'emploi. Plus précisément, elle évalue les retombées économiques et fiscales induites par ces dispositifs.

► **Les différents dispositifs de crédit d'impôt (crédit d'impôt cinéma, crédit d'impôt audiovisuel, crédit d'impôt international et crédit d'impôt jeux vidéo) ont une incidence positive sur les recettes de l'Etat.**

Depuis leur mise en place à partir de 2004, le montant total des crédits d'impôt accordés s'élève à 895,8 M€. Les dépenses en France des œuvres bénéficiaires de ces dispositifs représentent 11 433,1 M€. Ces dépenses génèrent, directement ou indirectement, diverses recettes pour l'Etat : charges sociales (patronales et salariales), impôt sur le revenu des personnes physiques, impôt sur les sociétés, TVA. Au total, les recettes de l'Etat associées à ces dépenses sont estimées à 3 128,8 M€, soit un solde positif pour l'Etat entre recettes et crédits d'impôt accordés évalué à 2 233 M€. Pour un euro de crédit d'impôt versé depuis 2004, 12,8 € de dépenses sont réalisées dans la filière et 3,5 € de recettes fiscales et sociales sont perçues par l'Etat.

Ci-dessous, les principales têtes de chapitre de l'analyse de cette étude :

Les impacts du crédit d'impôt cinéma

- Une relocalisation des tournages de longs métrages
- Un impact positif sur l'emploi
- Un mécanisme qui renforce la solidité financière des entreprises
- Un mécanisme qui favorise la diversité de la production
- Un mécanisme qui génère d'importantes recettes pour l'Etat

Les impacts du crédit d'impôt audiovisuel

- Le crédit d'impôt audiovisuel relocalise en France la production de fiction et d'animation
- Le crédit d'impôt audiovisuel : de multiples effets positifs
- Une incidence positive sur les recettes de l'Etat

Les impacts du crédit d'impôt international

- Le crédit d'impôt international : un dispositif attractif pour les tournages étrangers
- Le crédit d'impôt international : un catalyseur de savoir-faire
- Le crédit d'impôt international : un dispositif qui favorise le rayonnement touristique de la France
- Les tournages étrangers : de fortes retombées économiques et fiscales

Les impacts du crédit d'impôt jeu vidéo

- Le crédit d'impôt jeu vidéo a permis de préserver un tissu de développement en France
 - Le crédit d'impôt jeu vidéo favorise la présence des entreprises françaises à l'international
 - Le crédit d'impôt jeu vidéo favorise le développement de jeux.
- Sources CNC

Lire l'analyse complète de cette étude sur le site Internet du CNC
<http://www.cnc.fr/web/fr/actualites/-/liste/18/5763997>

Lien vers le téléchargement de l'étude en PDF
<http://www.cnc.fr/web/fr/ressources/-/ressources/5761951> ■

Qui vive

de Marianne Tardieu, photographié par Jordane Chouzenoux

Avec Reda Kateb, Adèle Exarchopoulos, Rashid Debbouze

Sortie le 12 novembre 2014

Jordane Chouzenoux est sortie de l'Ecole Louis-Lumière en 2003 et a notamment été l'assistante de Julie Grunbaum. C'est en éclairant *Les Gueules noires*, moyen métrage réalisé par Marianne Tardieu avec Rodolphe Bertrand en 2007, que Jordane consolide sa collaboration avec Marianne qui a suivi sa formation à Louis-Lumière dans la même promotion. Avec *Qui vive*, elles expérimentent ensemble un premier long métrage qui sera projeté sur la Croisette par la section parallèle de l'ACID (Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion). (BB)



Sur le tournage de *Qui vive*

De g. à d. : Marianne Tardieu, réalisatrice, Marc-Antoine Mulliez (assis de dos), assistant caméra, Jordane Chouzenoux, derrière la caméra, et Ernesto Giolitti, chef électricien
Photo Eva Sehet

Qui vive

Assistant caméra : Marc-Antoine Mulliez

Chef électricien : Ernesto Giolitti

Chef machiniste : Marc Wilhelm

Matériel caméra : Transpacam (caméra Red Epic, série Zeiss Ultra Prime)

Matériel lumière : Transpalux

Matériel machinerie : Transpagrip

Postproduction : Alchimix Color M

Etalonneur : Yov Moor

Synopsis :

Retourné vivre chez ses parents, Chérif, la trentaine, peine à décrocher le concours d'infirmier. En attendant, il travaille comme vigile dans un centre commercial où une bande d'adolescents le harcèle. Il réussit malgré tout les écrits de son concours et rencontre une fille qui lui plaît, Jenny...

► Quel support de tournage avez-vous choisi pour tourner *Qui vive* ?

Jordane Chouzenoux : Nous avons tourné en Red Epic. Marianne avait envie du numérique et la production aussi ! Les essais réalisés avant le tournage avec cette caméra nous ont bien plu. J'aime bien cette caméra car je trouve qu'elle a du caractère. Nous avons pu bénéficier d'une série Ultra Prime dont le piqué et la gamme de focales correspondaient à nos envies pour le film.

La lumière du film est assez discrète, était-ce un parti pris de départ ?

JC : Disons que de nombreuses séquences s'appuient sur la lumière proposée par les décors, que nous nous sommes attachés à retravailler. C'est entre autres le cas du centre commercial avec son mélange de températures de couleurs qui participe au caractère naturellement anxigène du lieu.

D'une manière générale, je n'ai pas recherché l'effet mais quand même une ambiance propre à chaque séquence, dont certaine un peu plus marquée.

C'est un peu plus stylisé pour le braquage en extérieur nuit, comment as-tu travaillé la lumière de cette séquence ?

JC : Je voulais utiliser la lumière existante du quai de livraison, de gros réverbères sodium et de grands fluos positionnés très en hauteur. Mais j'ai changé d'avis au dernier moment et j'ai fait tout le contraire de ce qui était prévu pour aller vers une séquence dans une unité de température de couleur. Le grand nombre de plans à tourner, la caméra à l'épaule, la lumière qui devait marcher dans tous les axes ont aussi participé à ce choix de tout rééclairer. Avec Ernesto Giolitti, le chef électro, on a opté pour des Mini Brute quatre lampes en 3 200 K, certains sur le toit du centre commercial et d'autres en accroche sur les réverbères. Ces projecteurs matchaient bien avec les tubes industriels qu'on avait homogénéisés. Finalement, d'avoir éteint les sodiums du décor a permis de se concentrer sur l'action et les protagonistes et de faire oublier les alentours de ce parking que l'on redécouvre plus tard dans le film, en jour.

Le découpage a-t-il été décidé en préparation ?

JC : Oui, on y a consacré plusieurs séances de travail avec Marianne, à Paris puis en repérages. C'était d'autant plus nécessaire que nous avons beaucoup de choses à tourner en peu de temps. Nous voulions être avec Chérif tout le temps, pour renforcer cette idée d'impasse dans laquelle il se retrouve tout au long du film. Nous avions le souci de la bonne distance, de la bonne hauteur, et puis la cinégénie de Reda Kateb a fait le reste... La caméra ne cherche pas à se faire remarquer, mais nous n'avons pas eu peur des gros plans. Nous avons tourné presque exclusivement avec le 40 et le 50 mm.

Avez-vous abordé des références de film au préalable ?

JC : Oui, en dehors des références que l'on connaît depuis longtemps, on a revu des films de James Gray pour la narration tendue et la façon de filmer assez directe, qui montre les choses sans détour. Et puis *Shame*, de Steve McQueen, pour la récurrence et la longueur de certains plans.

Quels réglages as-tu choisis pour les rushes et comment s'est passée la postproduction ?

JC : Pour les rushes, j'ai utilisé un gamma et une matrice de couleurs de la caméra et je passais une heure ou deux chaque soir à les retoucher avec le logiciel de back-up RedCineX qui propose quelques fonctions d'étalonnage. Je voulais que les images pour le montage soient proches du rendu final. Les essais d'avant-tournage ont été l'occasion de rencontrer l'étalonneur, Yov Moor. Il m'a proposé deux ou trois LUTs avec des caractéristiques de pellicules positives pour la direction générale. A l'étalonnage, nous sommes repartis de l'image Log en y appliquant l'une de ces LUTs que l'on avait appréciée aux essais. D'autre part, je suis assez sensible à la texture d'image et bien qu'en numérique, nous avons pas mal travaillé sur le grain du film. ■

Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC

Mercuriales

de Virgil Vernier, photographié par Jordane Chouzenoux

Avec Philippine Stindel, Ana Neborac, Jad Solesme

Sortie le 26 novembre 2014



Jordane Chouzenoux, sortie de l'école Louis-Lumière en 2003, débute sa carrière de directrice de la photographie sur plusieurs courts métrages puis éclaire le premier film de Marianne Tardieu, *Qui vive*. Virgil Vernier est documentariste et se fait remarquer dès sa première fiction, *Orléans*, un moyen métrage de 58 minutes sorti en salles en 2013. Après avoir apprécié le travail de Jordane Chouzenoux sur *Snow Canon*, court métrage de Mati Diop tourné en 16 mm, il lui propose une première collaboration sur son documentaire *Andorre* qu'il veut tourner sur ce support. Quelques mois plus tard, ils tournent ensemble le premier long métrage de Virgil, *Mercuriales*, projeté à la section parallèle de l'ACID à Cannes. Le travail – très différent – de Jordane Chouzenoux sur ses deux premiers longs métrages en tant que directrice de la photo, *Qui vive* et *Mercuriales*, est donc visible aux projections de l'ACID cette année à Cannes... (BB)

Les entretiens de l'AFC au Festival de Cannes : *The Search*, *Qui vive* et *Mercuriales*

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

Ces entretiens n'auraient pu être publiés sans l'aimable soutien du CNC et des membres associés de l'AFC que sont Arri, Binocle, Eclair Group, Lee Filters, Nikon, Panavision Alga, Technicolor, Thales Angénieux et TSF Groupe, ni sans la complicité d'Oniris Productions. <http://www.afcinema.com/Les-entretiens-de-l-AFC-au-Festival-de-Cannes-2014.html>

Synopsis :

Lisa et Joanne se rencontrent là, dans l'ombre des tours Mercuriales. Elles ont vingt ans, et cherchent encore la vie qu'elles veulent vivre.

► **Quelle est la raison du 16 mm pour ce premier film de Virgil Vernier ?**

Jordane Chouzenoux : Virgil avait envie d'une image organique, pas trop " propre ", avec une définition différente de ce que l'on voit aujourd'hui sur les écrans. On a utilisé plusieurs filtres diffusants à la prise de vues, notamment les Hollywood Star, une série assez vieillotte dont le tramage crée des étoiles dans les brillances.

Comment la préparation s'est-elle passée ?

JC : Les références de Virgil tournaient autour des films de Philippe Garrel, de Werner Schroeter ou de vieux films de Cronenberg. Il a une idée très précise du cadre, mais pour la lumière, ses intentions étaient plus floues ! Nous avons donc testé des choses très différentes avec les comédiennes avant le tournage, dans un décor qui pouvait s'apparenter à l'un de ceux du film. Il reste d'ailleurs quelques plans tournés aux essais dans le montage ! Le vocabulaire est plus abstrait pour évoquer la lumière, surtout quand rien n'existe dans les lieux où l'on tourne, ce qui était souvent notre cas, et que tout est à inventer. Les essais nourrissent la réflexion et permettent de préciser ses envies.

Quelles étaient ces demandes précises de cadres ?

JC : *Mercuriales* est un film très libre, qui se soucie peu des raccords et se situe entre la fiction, le documentaire et la poésie. Il est filmé assez frontalement, avec beaucoup de raccords dans l'axe et de soin dans la composition. Du coup, on retrouve quelques séquences montées en " jump cut ", pas dans un souci de stylisation mais souvent pour prendre le meilleur de chaque prise et installer le temps de la séquence. Nous n'avons tourné aucun champ contre-champ. Et si, pour une séquence, les personnages sont autour d'une table, on s'arrange pour qu'aucun d'entre eux ne nous tourne le dos et ça marche très bien. Pour Virgil, le rythme des mouvements de caméra est aussi très important : on est plutôt dans " l'anti-agitation " !

Comment as-tu créé l'univers visuel de ce film peu convenu ?

JC : L'esthétisme du film va plutôt à l'encontre des canons de beauté actuelle. C'est une image anachronique, avec une douceur en partie due à la filtration, une profondeur de champ parfois fragile, une texture et un rendu naturel des couleurs liés au 16 mm. En dehors des extérieurs estivaux, plusieurs décors invitaient à jouer avec les couleurs, comme la boîte de nuit ou les ordinateurs en veille qui sommeillent dans les tours de Bagnolet et génèrent un crépitement de lumière un peu futuriste. On a utilisé pas mal de gélatines pour colorer certaines séquences de nuit, notamment une chambre en rose et bleue et une autre un peu " abricot " ... La pellicule fournit une richesse de rendu de couleurs vraiment inégalée !

Quelle chaîne de postproduction avez-vous choisie ?

JC : Le développement et le télécinéma HD ont eu lieu chez Digimage d'où nous avons récupéré les fichiers " flat " définitifs. Pour les rushes et le montage, on y a appliqué une LUT que l'on avait élaboré chez M141. Pour l'étalonnage, on a travaillé principalement avec deux pré-réglages dont cette LUT. Christophe Bousquet, dont la carrière argentique est importante, a apporté un regard neuf, précieux pour le film. Le rendu est un tout petit moins défini qu'avec un scan, mais aussi un peu plus doux. J'avais déjà expérimenté cette chaîne moitié argentique, moitié numérique sur *Andorre*, le court métrage sur lequel j'ai rencontré Virgil. ■

Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC

Mercuriales

Assistante caméra : Claire Dabry

Chef électricien : Baptiste Imbert

Pellicules : Kodak Vision3 :

64D, 250D et 500T

Matériel caméra : Panavision Alga

Caméra (Aaton XTRA 16 mm, format 1,66:1, optiques Zeiss GO, zoom Canon)

Matériel lumière : Cininter

Développement négatif et télécinéma :

Digimage

Etalonnage : M141

Etalonneur : Christophe Bousquet

ACS France associé AFC

► Tournage en faune et flore

Depuis la fin de l'année dernière, nous réalisons divers tournages dans la faune et la flore pour le prochain documentaire de deux réalisateurs français... Hérisson, merle, loups, poneys, ... Des tournages très nature ! La tête gyro stabilisée Super G a donc été installée sur divers supports, tels qu'une voiture pick-up pour des prises de vues en forêt.



La Super G installée sur un pick-up

Un tour de France en août ?

ACS France a travaillé cet été avec une équipe américaine pour réaliser un documentaire en 4K sur l'aventure d'un fan de cyclisme, Phil Keoghan. Phil est un personnage emblématique de la TV américaine et présentateur depuis plus de 15 ans de l'émission "Amazing race". Il a décidé de rouler sur les traces du premier Néo Zélandais qui participa au tour de France cycliste en 1928. Il a suivi le tracé exact de l'édition 1928 durant l'été 2013 avec un vélo de l'époque. Le tout en 4K, pour une diffusion TV et peut-être dans quelques salles aux USA. Le but est de reverser des fonds au profit d'une fondation pour la recherche sur les maladies neurologiques.

Quelques mots du chef opérateur, Scott Shelley, qui était surexcité à l'idée d'utiliser des objectifs " sortie d'usine ", que la société Angénieux avait fournis pour l'occasion.

« Un des éléments essentiels du Tour de France cycliste est le paysage. Nous nous sommes focalisés sur les paysages de montagne des Alpes et des Pyrénées pour les prises de vues aériennes. Nous avons le choix d'utiliser plusieurs zooms Angénieux Optimo : le 19.5-94 f/2.4, le 28-340 f/2.9, et le dernier de la gamme le 25-250 f/3.2.

Avec la SuperG2, notre choix s'est porté sur le zoom Angénieux 19,5/ 94 en 4.7 fois. Dans le col de l'Aubisque, cela nous a donné la possibilité de démarrer sur des plans très larges pour serrer au plus près des coureurs " with no aperture ramping ". La combinaison entre la mécanique et les performances de l'optique ont été parfaites pour cela.

On a utilisé le 28-340 au sol. Même à la plus longue focale, " it has no apparent artifacts, and can pull in crispy sharp images out of hazy (brumeux) landscape "...

Cependant, mon préféré était le nouveau style Optimo 25-250, aux résultats semblables au 28-340, avec un encombrement moindre.

Ce fut un avantage sur ce projet au calendrier serré. En l'absence de contraintes physiques le 28-340 est le meilleur choix, mais pour le documentaire, le 25-250 fait partie de ma trousse. ■

Plus d'information sur le projet
<http://philkeoghanleride.com/>



De gauche à droite : Steve Desbrow, Luc Poullain, Scott Shedley et Phil Keoghan, auteur de cet autoportrait

Arri associé AFC



André Turpin et Xavier Dolan - DR



Photogramme de Bande de filles



De droite à gauche : Thierry Poiraud, réalisateur, Mathias Boucard, DP, et François Vigon, 1^{er} assistant caméra, sur le tournage de Don't Grow Up - DR

► Films en salles ayant été tournés avec du matériel Arri

● **Mommy**, de Xavier Dolan, photographié par André Turpin
Revoir notre interview cannoise
André Turpin sur *Mommy*
<https://www.youtube.com/watch?v=akC7tCIIQqk>

Et aussi André Turpin sur les Arri/Zeiss Master Anamorphiques
<https://www.youtube.com/watch?v=taoelMHDDgE>

● **Bandes de filles**, de Céline Sciamma, photographié par Crystel Fournier^{AFC}
Revoir notre interview cannoise
Crystel Fournier sur *Bande de filles*
<https://www.youtube.com/watch?v=XqjiNyB3olw> ■

► Retour d'IBC

Mathias Boucard parle des Arri/Zeiss Master Anamorphiques à IBC
Regardez la vidéo
<https://www.youtube.com/watch?v=yF-HajK2YXVM> ■

► Camerimage 2014

Du 15 au 23 novembre l'équipe Arri sera présente à Camerimage. ■

► L'Arri Electronic Control System

Le système de contrôle électronique d'Arri (Electronic Control System) est un ensemble d'outils qui permet le contrôle précis à distance et sans fil des caméras et objectifs de tous les fabricants. Il fournit également les métadonnées de l'objectif (Lens Data) pour un workflow sur le plateau et/en postprod.

Qu'est-ce que le " Lens Data " et à quoi sert-il ?

" Lens Data " est un flux continu de données de l'optique concernant les point, diaph et zoom ainsi que la profondeur de champ. Ces données peuvent être affichées sur la commande WCU-4, permettant à l'assistant caméra le contrôle de la caméra même quand elle est hors de vue. Avec l'Alexa Plus et Studio, les données de l'optique sont visibles aussi sur le moniteur, la visée et sur l'écran contrôle latéral, les rendant accessibles au directeur de la photo à tout moment. De plus, le " Lens Data " est très important pour le " lens mapping " et le " focus tracking ".



WCU-4



UDM-1

La calibration de l'objectif consiste à faire correspondre l'échelle de mise au point d'un objectif avec une bague de mise au point préalablement gravée. Cela permet un gain de temps pendant la préparation du tournage étant donné que l'assistant caméra ne devra pas calibrer une bague pour chaque objectif. Le travail sur le plateau s'en trouve ainsi simplifié. Les cinq bagues de mise au point préalablement gravées sont compatibles avec différents types d'objectifs. Avec moins de bagues de mise au point, le pointeur pourra plus facilement se les approprier et il pourra effectuer une mise au point de manière plus intuitive.

Le suivi de mise au point (focus tracking)

permet un suivi constant et automatique de la mise au point en fonction de la distance mesurée par un dispositif à ultrasons tel que l'unité UDM-1. En plus des bénéfices évidents sur le plateau, les données de l'objectif d'Arri réduisent les efforts et le temps consacrés à réaliser des effets visuels complexes en permettant d'harmoniser un objectif virtuel avec l'image préalablement enregistrée. Les données optiques de l'objectif peuvent également recréer l'optique virtuelle dans un système VFX en temps réel sur le plateau. Les données de l'objectif au photogramme près sont enregistrées par toutes les caméras numériques Arri équipées d'une monture PL-LDS. Et elles peuvent également être enregistrées grâce au moteur pour optiques, l'Universal Motor Controller UMC-4, sur tout type de caméra.

Comment les données optiques sont-elles générées ?

Pour générer des données optiques le Lens Data exige deux outils : premièrement, le système a besoin de savoir où se trouve la bague de point de l'optique. Cette information vient des capteurs, qui sont dans l'optique (optique LDS), localisés à l'intérieur du moteur de l'optique ou bien sur un support externe tel que le Lens Data Encoder LDE. Deuxièmement, le système a besoin d'avoir une table des données optiques qui convertit les valeurs encodées pour qu'on puisse les utiliser, tel que l'ouverture ou les valeurs de distance affichées sur la bague de mise au point. Arri offre ces deux outils de base :

Option 1 : optique LDS et caméra LDS
Chaque optique LDS peut détecter la position de la bague de mise au point et la stocker dans sa propre base de données

Arri associé AFC

optiques. Lorsqu'une optique PL-LDS est montée sur la caméra, les données optiques sont directement transmises à la caméra, qui calcule précisément les valeurs optiques relatives à l'image.

Option 2 : encodeur externe d'objectifs et Lens Data Archive

Les moteurs d'objectifs et l'encodeur de données de l'objectif (Lens Data Encoder) LDE-1 d'Arri envoient les données RAW de la position des bagues de l'objectif à un UMC-4 ou à un module d'Alexa Plus. Ces appareils intègrent le Lens Data Archive LDS qui fournit la table de données de l'objectif correspondante et qui permettra de calculer les valeurs de l'optique.



La mise à jour 2.0 du logiciel du WCU-4 rend plus aisée la calibration de l'objectif

La Wireless Compact Unit

WCU-4 est une commande de poing légère et ergonomique qui permet le contrôle de l'optique sur trois voies. Robuste et résistante, elle est dotée d'un écran où s'affichent les données de l'objectif, d'un vibreur qui permet à l'assistant de garder les yeux sur l'action et elle permet le contrôle à distance de l'Alexa. Le grand écran où s'affichent les données de l'objectif réfléchit la lumière ambiante et reste clairement visible même en plein soleil, tandis que les molettes rétro-éclairées de mise au point et de commande à distance permettent d'utiliser la WCU-4 dans l'obscurité.

La mise à jour du logiciel SUP 2.0 pour le WCU-4 offre une calibration très aisée de l'objectif. Grâce à la calibration de l'objectif, des tableaux d'objectifs peuvent être facilement générés, qu'il s'agisse d'objectifs anamorphiques anciens ou

de zooms modernes en monture PL permettant que les données de l'objectif soient recueillies par le système de contrôle électronique. Les bagues des objectifs peuvent désormais être calibrées en moins d'une minute grâce au grand écran LCD du WCU-4, sans autre matériel que le module UMC-4 (ou une caméra Alexa Plus ou Studio) et les moteurs. Le fichier d'objectif résultant est stocké sur une carte SD qui peut être retirée et réutilisée sur une autre caméra. Les autres fonctionnalités de la mise à jour SUP 2.0 du WCU-4 comprennent des correctifs mineurs et des améliorations apportées en réponse directe aux commentaires des utilisateurs. Des mises à jour logicielles comme celle-ci permettent au système de contrôle électronique d'évoluer et de s'adapter, faisant de celui-ci un système pérenne et un excellent investissement sur le long terme.

Lens Data Encoder LDE-1



Lens Data Encoder

Le nouveau Lens Data Encoder LDE-1 étend les fonction-

nalités du système de contrôle électronique. Intégrant un capteur qui fournit les données de la position de la bague de l'objectif auquel il est attaché, le LDE-1 peut être utilisé en parallèle avec une commande de mise au point manuelle ou un système de contrôle d'objectif sans fil tiers. Il permet de générer les données de l'objectif lorsqu'une Alexa Plus ou Studio (ou un UMC-4) est utilisée sans un moteur d'objectif Arri ou avec un objectif doté du système LDS.

www.arri.com/camera/pro_camera_accessories_electronic_control_system ■

Codex associé AFC

► **Hambourg en caméra portée**
Benoît Delhomme AFC, a fait son entrée sur la scène cinématographique internationale en 1993 avec L'Odeur de la papaye verte, un poème visuel dans lequel les images et les sons ont la priorité sur le dialogue. Ce film a été très remarqué au festival Camerimage en Pologne, et pendant les années qui ont suivi, Delhomme a travaillé avec des réalisateurs tels que Mike Figgis, Anthony Minghella, Michael Radford, Mikael Hafstrom, Hideo Nakata et Lone Scherfig, entre autres. Ses collaborations avec John Hillcoat sur les films *The Proposition* et *Des hommes sans loi* ont été très bien reçues.

Un homme très recherché, thriller d'espionnage basé sur le roman de John Le Carré et qui est l'un des derniers films du comédien Philip Seymour Hoffman. Lors de la conception de sa stratégie visuelle, Delhomme a travaillé en étroite collaboration avec Anton Corbijn, photographe et réalisateur néerlandais, reconnu pour ses films *Control* et *The American*, et pour son travail innovant sur des vidéo-clips.

Quasiment 100 % du film a été filmé en caméra portée, souvent à pleine ouverture et, généralement, avec peu ou pas du tout de répétition. « Même pour les plans fixes, nous voulions que l'image respire. Nous voulions donner au spectateur le sentiment d'être regardé ou espionné », précise Delhomme.

La prépondérance de prises de vues en caméra portée a été l'un des facteurs qui les a poussés à choisir l'Arri Alexa M. Et, combinée aux enregistreurs embarqués Codex Onboard Recorder, l'Alexa a été un élément clé pour la réussite des séquences en extérieur nuit.

« Pour moi, travailler avec une caméra portée était le principal défi de ce tournage », explique Birgit Dierken, la première assistante caméra. « Marc Dando de Codex a été d'une grande aide, à chaque instant. Il nous a parlé d'un harnais pour les caméras Alexa qui avait été utilisé sur *World War Z*. Pour *Un homme très recherché*, nous l'avons utilisé comme un sac à dos, et dans d'autres situations, nous en avons fait une version pour chariot. Et cela nous a beaucoup aidés. »



Benoît Delhomme caméra à l'épaule
 A ses côtés, de gauche à droite : Florian Kronenberger
 et Bebe Dierken - Photo Kerry Brown

« Nous pouvions filmer des extérieurs nuit avec la lumière ambiante des rues et des autres décors, » explique Delhomme. « Très souvent, nous demandions aux commerçants de laisser allumées ou d'éteindre les lumières de leurs magasins après la fermeture. »

Delhomme précise qu'il a eu du mal à trouver un chef électricien qui comprenne sa démarche. « Beaucoup de chefs électriciens qui participent à des tournages de films internationaux en Allemagne pensent que vous voulez éclairer les nuits de la même manière qu'un grand directeur de la photographie américain, avec beaucoup de HMI et de nacelles partout », dit-il. « Pouvoir filmer avec les lumières de la ville était fondamental pour ce projet. Nos personnages étaient des espions ou des fugitifs à la recherche de lieux plutôt sombres ! Je voulais vraiment donner au film un aspect urbain authentique. La capacité de la caméra à capter les lointains du paysage urbain a donné à nos séquences de nuit une profondeur et une texture supplémentaires. » Les anciennes séries grande ouverture de Zeiss ont été utilisées avec le 35 mm comme optique principale. Pour les séquences avec des dialogues, la caméra était très proche des comédiens, avec l'optique à pleine ouverture, donnant aux arrière-plans un joli flou. L'idée était de concentrer l'attention du spectateur dans la vie intérieure et le ressenti des personnages.

Tous les moniteurs ont été calibrés pour offrir la plus grande homogénéité, y compris les moniteurs sur le plateau, les moniteurs embarqués, les viseurs ainsi que ceux utilisés pour créer et visionner les

rushes. L'étalonnage des images sur le plateau a été très succinct. Pendant la journée, les caméras étaient équipées quasi en permanence de filtres neutres. Delhomme précise que Corbijn a été surpris par la qualité cinématographique des images obtenues.

« Le workflow Codex/ArriRaw nous a donné toute la latitude nécessaire pour créer des images très cinématographiques », explique Delhomme. « Nous avons utilisé une seule LUT développée avec Arri, et nous n'avons rencontré aucune surprise en postproduction. Et cela est très important. » Dierken avait travaillé précédemment avec Codex et ArriRaw sur d'autres projets. « Codex est un enregistreur très fiable », affirme-t-elle.

Le dernier plan du film est un bon exemple de l'approche spontanée adoptée par le réalisateur et le chef opérateur. Comme d'habitude chez Le Carré, la fin est très ambiguë. Après un point culminant à couper le souffle, le personnage d'Hoffman conduit une voiture à travers la ville. Il se gare, sort du véhicule et marche dans la rue. Le plan a été entièrement improvisé. Il a été tourné avec Hoffman conduisant lui-même la voiture, Delhomme et sa première assistante sur le siège arrière et Corbijn sur le siège passager, chuchotant des indications à Hoffman.

« Nous sommes montés dans la voiture et avons juste fait le tour de la ville, faisant une prise après l'autre par un après-midi ensoleillé et très contrasté », se souvient Delhomme.

« L'Alexa M et le Codex m'ont permis de revenir à mon ancienne manière de filmer. Je savais instinctivement que j'avais toute la latitude de pose pour tenir les extérieurs et le visage de Philippe à l'intérieur du véhicule, comme si je tournais avec ma pellicule préférée Kodak. C'était une façon extraordinaire de faire un film. »

Voir d'autres études de cas sur
www.codexdigital.com ■

► **Camerimage 2014**

Du 15 au 23 novembre, l'équipe Codex sera présente à Camerimage. ■

Panavision Alga associé AFC

► Journée portes ouvertes

Comme chaque année, nous serons heureux de vous accueillir pour notre Journée portes ouvertes qui aura lieu dans nos locaux d'Aubervilliers le jeudi 27 novembre de 10h à 18h. Avec les principaux ateliers suivants :

- Atelier Association lumière et grip
- Projections - Les différentes "pellicules" des caméras numériques : comment les utiliser
- Atelier Caméra numérique
- Présentation des nouveautés du groupe Panavision. ■

► Sorties en salles et départs de tournage en novembre pour Panavision Alga

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

Sorties en salles

- *A la vie*, de Jean-Jacques Zilbermann, image Rémy Chevrin ^{AFC}, 1^{er} assistant Pierre Chevrin, tourné en Sony F55, optiques série Cooke S3, zoom Angénieux 25-250 mm, Panavision Alga

- *Casanova Variations*, de Michael Sturming, image Ana Pinhao Moura, 1^{er} assistant Joao Natividade, tourné en Arri Alexa Plus, optiques ensemble Primo Standard, Panavision Cinecam

- *Mercuriales*, de Virgil Vernier, image Jordane Chouzenoux, 1^{ère} assistante Claire Dabry, tourné en Aaton Xtera, optiques ensemble Zeiss Go S12, machinerie, Panavision Alga

- *The Search*, de Michel Hazanavicius, image Guillaume Schiffman ^{AFC}, 1^{ers} assistants Romain Carcanade, Guillaume Génini, tourné en Arri Studio 3 perfs, optiques série Cooke 5i PL, zoom Angénieux 45-120 mm, machinerie, Panavision Alga

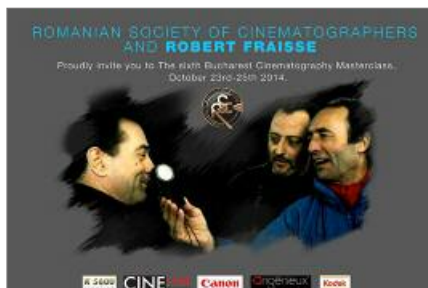
- *Une nouvelle amie*, de François Ozon, image Pascal Marti ^{AFC}, 1^{ère} assistante Marion Befve, tourné en Arricam Lite, optiques ensemble Primo Standard, zoom Primo 24-275 mm, Panavision Alga

Départs de tournage

- *A une heure incertaine*, de Carlos Saboga, image Mario Barroso
- *Lolo*, de Julie Delpy, image Thierry Arbogast ^{AFC}
- *L'Hermine*, de Christian Vincent, image Laurent Dailland ^{AFC}
- *Le Grand partage*, d'Alexandre Leclere, image Jean-Marc Fabre ^{AFC}
- *Love*, de Gaspar Noé, image Benoît Debie ^{SBC}
- *Arrête-moi là*, de Giles Bannier, image Alain Marcoen ^{SBC}
- *Arès*, de Jean-Patrick Benes, image Jérôme Alméras ^{AFC}
- *Le Trésor*, de Corneliu Porumboiu, image Tudor Mircea
- *Erran*, de Jacques Audiard, image Eponine Momencau. ■

Thales Angénieux associé AFC

► Angénieux partenaire de la sixième édition de la Masterclass Cinématographie de Bucarest du 23 au 25 octobre 2014



Angénieux est très heureux d'avoir apporté son soutien à la 6^e Masterclass Cinématographie organisée par l'Association roumaine des directeurs de la photo (RSC) à l'Université Nationale de Théâtre et de Film en présence de Robert Fraisse.

Thème retenu pour cette Masterclass : Tourner en Scope, un choix esthétique. Benoît Brismontier (Angénieux) avait mis à disposition pour cette Masterclass deux zooms sphériques (Optimo 45-120 et Optimo 28-76) et les deux zooms anamorphiques (Optimo A2S 56-152 et Optimo A2S 30-72). Les différents ateliers ont pu comparer dans des conditions réelles de tournage particulièrement soignées (décor, lumière) aux Studios Atlantis, sphérique et anamorphique tant au niveau de la prise de vues (en film et numérique notamment), de l'étalonnage que de la projection sur grand écran. Trois jours d'ateliers, orchestrés de main de maître par Robert Fraisse avec l'aide de Jean-Yves Le Poulain (Angénieux), ont captivé l'attention de la trentaine d'étudiants présents.



Robert Fraisse lors de la 6^e édition de la Masterclass Cinématographie de Bucarest - DR

(Voir à ce sujet :

<http://www.afcinema.com/6eme-RSC-Cinematography-Master-Class.html> - NDLR)



Présentation des zoom Angénieux Optimo au Broadcast India Show

► Angénieux au Broadcast India Show

La tenue du salon Broadcast India à Bombay a été l'occasion pour Angénieux de présenter ses gammes de produits (Optimo, Otimo Style et Optimo Anamorphique) au marché indien.

A côté des événements organisés avec les membres de l'AFFECT, deux workshops organisés au Whistling Woods Institute les 9 et 10 octobre, ont permis aux étudiants cinéma d'appréhender les performances des zooms Angénieux et en particulier celles des deux zooms de la nouvelle gamme anamorphique d'Angénieux : 56-152 et 30-72 mm.

En parallèle de ces workshops, deux conférences ont été données dans le cadre du salon Broadcast India les 15 et 16 octobre.

● " 25-250 mm Cinema zoom lenses : 50+ years of Excellence " par Yasuhiko Mikami – Angénieux

● " Anamorphic lenses and digital workflows : was the resolution, on the 35 mm silver film, the only justification for anamorphic ? " par Jean-Yves Le Poulain – Angénieux ■

Transpagrip associé AFC



► Belle et Sébastien, la suite

Pour les besoins du tournage de la suite de *Belle et Sébastien*, Christian Duguay, le réalisateur, a souhaité utiliser les solutions techniques de Transpagrip et plus spécifiquement deux grues, la Foxy et la ST30. La première a été adaptée sur un véhicule à 6 roues, le Gator, et la seconde a été utilisée avec la nouvelle tête Gizmo.

L'action de *Belle et Sébastien*, l'aventure continue se situant en moyenne montagne, le Canadien Christian Duguay (*Jap-peloup*) souhaitait avoir en permanence (47 jours de tournage) une grue lui permettant de tourner sur des terrains accidentés et tout en conservant un prix de location raisonnable. La solution innovante proposée par Transpagrip a été développée par son directeur technique, Manuel Lourenco, en partenariat avec le chef machiniste, Raphael Jourdan, sous forme d'une grue Foxy installée sur un engin de type Gator. Ce véhicule à 6 roues (6x4) permet une grande rapidité et une polyvalence de tournage en accédant à des terrains accidentés, sinon inaccessibles. Ce nouveau produit, à présent disponible chez Transpagrip, peut également être utilisé avec les nouveaux systèmes de compensation et d'absorption de choc GFM.

En parallèle, la Super Techno 30 de Transpagrip a été utilisée à de nombreuses reprises sur le tournage avec une nouvelle tête Gizmo. La Gizmo est une tête télécommandée gyro assistée sur 2 ou 3 axes suffisamment solides pour accueillir un pack caméra-objectif conséquent. En l'occurrence, le chef opérateur, Christophe Graillot, l'a utilisée avec une Sony F55 équipée d'optiques Arri (Master Prime, Alura 45-250, 15.5-45 et 30-80). Les axes tilt et pan étant tous deux ajustables, un parfait équilibre est rapidement trouvé. Equipée du Gyro Assist, elle permet une stabilisation de la prise de vues et un repositionnement rapide. Le chef machiniste sur ce film était Boris Bourgeois et tous les cadres du film (Stead, grue manivelles) ont été effectués par Christian Duguay.

L'équipe de Transpagrip est ravie d'avoir participé à ce tournage avec les équipes techniques du film et la production de Radar Films qui s'est également appuyée sur les moyens techniques de Transpacam et Transpalux. ■

De haut en bas : Le Gator 6 roues de Transpagrip
La nouvelle tête Gizmo
La grue Foxy installée sur le Gator
Photos Raphael Jourdan

côté lecture

Parution du livre

Du pillage au don, de Diane Baratier et Jean Monod

« L'origine des États se perd dans un mythe auquel on doit croire et qu'on ne doit pas discuter », écrivait Marx en 1848.

► En rapportant l'invention de la civilisation à la création des États il y a 5 500 ans à Uruk, *Du pillage au don*, ouvrage que Diane Baratier^{AFC}, a co-écrit avec Jean Monod et qui vient de paraître, aide à comprendre dans quel temps nous vivons.

Lire une introduction sur le blog de Jean Monod

<http://blogs.mediapart.fr/blog/jean-monod/031014/du-pillage-au-don>

En savoir plus en regardant la bande-annonce du livre *Du pillage au don*, de Diane Baratier et Jean Monod. <http://blogs.mediapart.fr/blog/jean-monod/031014/du-pillage-au-don>

Loin de créer un nouvel ordre social conforme aux aspirations des populations révoltées, les révolutions ont toujours reconstitués l'Etat sous d'autres habits, et les populations ont été leurrés par des changements qui ne touchaient pas au principe sur lequel tous les Etats se fondent, où une majorité laborieuse est assujettie à une minorité qui dispose de la force armée. ■



Du pillage au don - Critique de l'idée de civilisation
Diane Baratier, Jean Monod
Questions contemporaines
Anthropologie, Ethnologie, Civilisation Antiquité, Préhistoire
Histoire
Éditions L'Harmattan

Persistence of Vision,

hommage de l'*American Cinematographer* à Gordon Willis^{ASC}

Dans son numéro d'octobre 2014, l'*American Cinematographer*, revue publiée par l'American Society of Cinematographers, consacre un dossier de 46 pages au directeur de la photographie Gordon Willis^{ASC}, décédé le 18 mai dernier à quatre-vingt-deux ans.



► Comme le souligne Richard Crudo, président de l'ASC, l'association de nos confrères nord-américains, « La récente disparition de Willis, un véritable géant largement reconnu comme étant le premier parmi nos égaux, nous rappelle une fois encore que l'horloge tourne à vive allure. A chaque fois que quelqu'un de son envergure nous quitte, un pan entier de

notre métier disparaît avec lui – on pourrait dire qu'une part de notre âme s'évanouit également. »

Abondamment illustré de photographies peu connues des principaux projets auxquels il a participé, ce dossier en forme d'hommage propose, entre autres :

- de nombreux témoignages où ses pairs et collègues de travail partagent leurs souvenirs – parmi eux, Owen Roizman^{ASC}, Michael Chapman^{ASC}, Caleb Deschanel^{ASC}, Jane Fonda, Robert Redford, Dustin Hoffman, John Bailey^{ASC} ;
- des propos de Francis Ford Coppola, Woody Allen, Steven Soderbergh ;
- des extraits d'une rencontre, dont le contenu n'a jamais été publié, entre Francis Ford Coppola, Gordon Willis, le chef décorateur Dean Tavoularis et la créatrice de costumes Anna Hill Johnstone, peu avant le démarrage de la production du *Parrain*, en janvier 1971 ;
- un entretien accordé par Gordon Willis à Stephen Pizzello, extrait de *Gordon Willis on Cinematography*, un livre à paraître dans lequel il donne un aperçu du travail de gestion et de supervision, deux des divers aspects du métier de directeur de la photographie. ■

Consulter le sommaire des articles de la revue *American Cinematographer* d'octobre publiés en ligne sur le site Internet de l'ASC

http://www.theasc.com/ac_magazine/October2014/current.php

Le patrimoine cinématographique en question dans un supplément spécial du *Film français*

A l'occasion de la 6^e édition du Festival Lumière, qui se tient à Lyon du 13 au 19 octobre 2014, l'hebdomadaire *Le film français* du 10 octobre publie un supplément spécial qui fait le point sur la valeur économique, éducative et sociétale du patrimoine cinématographique.



► « Le patrimoine cinématographique n'est pas seulement un enjeu mémoriel mais bien un enjeu de civilisation, car restaurer, préserver et diffuser les richesses de l'histoire du cinéma, c'est féconder l'avenir. » Ainsi s'exprime Frédérique Bredin, présidente du Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), en préambule d'une intervention dans les premières pages de ce supplément spécial. Dans un entretien accordé à Jean-Philippe Guérand, Laurent Cormier, directeur du Patrimoine cinématographique au CNC, revient sur les attributions et les activités du service des Archives du film, créé en 1969 à la demande d'André Malraux, ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles. Sur l'étendue de la partie " film " du patrimoine, les budgets dégagés et les coûts induits par sa conservation, sa restauration et sa numérisation – coûts allant en augmentant du fait des améliorations de la technologie. A la question " La généralisation du numérique est-elle de nature à modifier l'état du patrimoine ? ", Laurent Cormier répond : « Il y a un sujet qui nous préoccupe beaucoup, c'est la conservation à long terme du cinéma d'aujourd'hui. Nous sommes tous capables de restaurer numériquement du patrimoine photochimique, parce que l'on sait conserver la

pellicule sur le long terme. Les restaurations que nous accompagnons dans le cadre du dispositif de numérisation sont assorties d'un retour sur pellicule, car la conservation d'un master 2K ou 4K est hasardeuse. Cela nous permet d'avoir un négatif de grande qualité en vue d'exploitations ultérieures. Dans le cadre du dépôt légal, nous appliquons le même principe, mais très peu d'ayants-droit le respectent, pour des raisons économiques.

Nous travaillons avec la CST et la Ficam à mettre en place des recommandations techniques destinées aux producteurs sur la sauvegarde des éléments numériques, du premier jour du tournage jusqu'à la fin de la postproduction, puis la conservation du " master numérique ", l'équivalent du négatif, ce que n'est pas un DCP, pour les années d'exploitation de toutes natures qui suivent. Sur le long terme, seul un retour à des éléments photochimiques permet de s'affranchir des mutations technologiques trop rapides. Il est fondamental d'organiser la conservation, malgré l'absence de visibilité sur l'avenir. C'est une véritable question de société. »

Au sommaire également de ce supplément :

- " La salle : écran du film classique " ;
- " Le cinéma de patrimoine à la croisée des médias " ;
- " 1993-2013 : deux décennies de reprise à la loupe " ;
- des rencontres avec Jérôme Seydoux, coprésident de Pathé, et Sidonie Dumas, directrice générale de Gaumont ;
- " Comment le numérique redonne vie à la pellicule... ", un article dans lequel Marc Bourhis dresse un état des lieux des principales étapes juridiques, historiques, techniques et artistiques de la restauration d'une œuvre. ■

Lire également une étude comparative du fonctionnement des systèmes d'incitation fiscale en Europe (Belgique, Luxembourg, Allemagne, Irlande, Hongrie et Royaume-Uni) et au Canada.

<http://www.cnc.fr/web/fr/ressources/-/ressources/5761847>



www.afcinema.com

Coprésidents

Matthieu POIROT-DELPECH
Rémy CHEVRIN
Nathalie DURAND

Président d'honneur

• Pierre LHOMME

Membres actifs

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

François CATONNÉ

Laurent CHALET
Benoît CHAMAILLARD
Olivier CHAMBON
Caroline CHAMPETIER
Renaud CHASSAING
Denys CLERVAL
Arthur CLOQUET
Laurent DAILLAND
Gérard de BATTISTA
Bernard DECHET
Guillaume DEFFONTAINES
Bruno DELBONNEL
Benoît DELHOMME
Jean-Marie DREUJOU
Eric DUMAGE
Patrick DUROUX
Jean-Marc FABRE
Etienne FAUDUET
Jean-Noël FERRAGUT
Stéphane FONTAINE
Crystal FOURNIER
Pierre-Hugues GALIEN
Pierric GANTEMI d'ILLE
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
Romain LACOURBAS
Yves LAFAYE
Pascal LAGRIFFOUL
Alex LAMARQUE
Jeanne LAPOIRIE
Jean-Claude LARRIEU
François LARTIGUE
Pascal LEBEGUE
• Denis LENOIR
Dominique LE RIGOLEUR
Philippe LE SOURD
Hélène LOUVART
Laurent MACHUEL
Armand MARCO
Pascal MARTI
Vincent MATHIAS
Claire MATHON
Pierre MILON
Antoine MONOD
Jean MONSIGNY
Vincent MULLER
Tetsuo NAGATA
Pierre NOVION

Luc PAGÈS

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

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

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