

juin 2018

La lettre n° 287

Raphaël Ridaou, Pierre Deladonchamps, Rémy Chevrin AFC et Pierre Chevrin AFC, sur le tournage de Plaire, aimer et courir vite, de Christophe Honoré
Photo © Jean-Louis Fernandez

► entretiens AFC

- José Luis Alcaine > p. 22
- Rémy Chevrin AFC > p. 26
- Guillaume Schiffman AFC > p. 30
- David Ungaro AFC > p. 34
- Simon Beauflis > p. 38

- FILMS AFC SUR LES ÉCRANS > p. 2
- ACTIVITÉS AFC > p. 4 à 6
- FESTIVAL DE CANNES > p. 7 à 21
- ÇA ET LÀ > p. 24, 25
- BILLET D'HUMEUR > p. 29
- TECHNIQUE > p. 32
- FESTIVALS > p. 5
- NOS ASSOCIÉS > p. 40 à 47

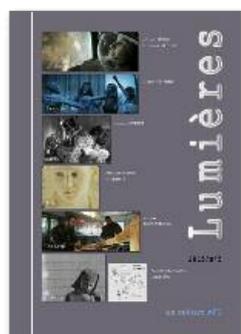
AFC

Association Française
des directeurs
de la photographie
Cinématographique



Dictionnaire de traductions de termes techniques du cinéma et de l'audiovisuel
Avec le soutien du CNC, de Film France et de la commission Île-de-France

Le CineDico devient une application entièrement installée sur votre iPhone ou iPad ne nécessitant plus de connexion à Internet
<http://www.lecinedico.com/>



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

Des directeurs
de la
photographie
parlent de cinéma,
leur métier

www.cahierslumieres.fr

Les couleurs jouent dans nos sensations comme autant d'états de lumières.

František Kupka

La création dans les arts plastiques
c. 1910 - 1915

SUR LES ÉCRANS DEPUIS MAI

● *Plaire, aimer et courir vite*

de Christophe Honoré, photographié par Rémy Chevrin ^{AFC}

Avec Vincent Lacoste, Pierre Deladonchamps, Denis Podalydès
En salles depuis le 10 mai 2018

[▶ p. 26]

● *Gueule d'ange*

de Vanessa Filho, photographié par Guillaume Schiffman ^{AFC}

Avec Marion Cotillard, Aylane Aksoy-Etaix, Alban Lenoir

En salles depuis le 23 mai 2018

[▶ p. 30]

● *Je vais mieux*

de Jean-Pierre Améris, photographié par Matthieu Poirot-Delpech ^{AFC}

Avec Eric Elmosnino, Ary Abittan, Judith El Zein

En salles depuis le 30 mai 2018

[▶ p. 28]

SUR LES ÉCRANS EN JUIN :

● *Bécassine !*

de Bruno Podalydès, photographié par Patrick Blossier ^{AFC}

Avec Emeline Bayart, Michel Vuillermoz, Karin Viard

Sortie le 20 juin 2018

[▶ p. 33]

● *Une prière avant l'aube*

de Jean-Stéphane Sauvaire, photographié par David Ungaro ^{AFC}

Avec Joe Cole, Vithaya Pansringarm, Panya Yimmumphai

Sortie le 20 juin 2018

[▶ p. 34]

● *Les Affamés*

de Léa Frédeval, photographié par Gordon Spooner ^{AFC}

Avec Louane Emera, François Debblock, Marc Jousseau

Sortie le 27 juin 2018

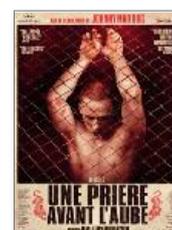
● *Budapest*

de Xavier Gens, photographié par Gilles Porte ^{AFC}

Avec Manu Payet, Jonathan Cohen, Tamar Baruch, Camille Zorel

Sortie le 27 juin 2018

[▶ p. 36]



► Cher Thierry Frémeaux et cher Pierre Lescure, Je tiens à vous remercier personnellement pour m'avoir fait une petite place sur les marches de votre immense tapis rouge à une période de l'année où Cannes devient le centre de gravité pour beaucoup. J'espère, Thierry, ne pas t'avoir froissé, lorsque tu as évoqué avec moi l'équipe de l'OL en haut des marches. Bien que natif de Lyon, cela fait des années que je supporte Saint-Etienne et cela avant même d'avoir constaté que la couleur des maillots de l'ASSE servait régulièrement de fond d'incrustation pour le 7^e art.

Avouons que profiter de mon statut de président de l'AFC pour vous adresser une lettre, en mon nom, est quelque chose de délicat tant il me paraît primordial – lorsque nous sommes président d'une association – de faire passer la notion d'intérêt collectif avant celle de nos intérêts personnels.

Cependant, si j'éprouve le besoin de glisser ce message dans une bouteille, c'est pour revenir avec vous sur un sentiment étrange qui ne m'a pas quitté lors de mon séjour auprès d'une mer que parfois il vous arrive de faire monter.

Grâce à votre sélection, j'ai eu accès aux endroits les plus prisés et aux créatures les plus convoitées du moment mais pour être sincère, j'ai souvent eu l'impression d'être dans la peau d'un cheval de Troie.

Or si j'éprouve beaucoup d'affection pour les équidés, j'en ai un peu moins pour les chevaux de bois surtout lorsqu'on les retrouve à bascules ou à l'intérieur d'un manège dans lequel le sens de rotation m'échappe parfois...

Allons droit au but car je sais que le nombre de signes m'est compté.

Pourquoi n'ai-je croisé aucun technicien autour des tables pourtant rondes où j'étais régulièrement convié ? Cela vous paraîtrait-il vraiment insensé d'imaginer un monteur, un ingénieur du son, un chef décorateur, un directeur de la photographie ou un autre technicien comme membre de jury au sein des différentes commissions ? Est-ce un simple oubli de votre part ou la volonté

délibérée de gommer de la photo des femmes et des hommes qui fabriquent le cinéma ? Pourquoi, lors d'une soirée spéciale, deux techniciennes seulement montaient des marches au milieu de 78 autres femmes alors que j'en côtoie régulièrement sur des plateaux, derrière une caméra ou en postproduction ?

Soyons honnêtes... Les techniciens ont de plus en plus de mal à se rendre à Cannes et en inviter quelques-uns n'aurait-il pas un sens aussi pour celles et ceux qui signent les films ? Ingmar Bergman se retournerait-il sur son île de Farö en apprenant une telle nouvelle, lui qui n'a eu de cesse de mentionner sa très grande complicité avec son directeur de la photographie Swen Nykvist ? Martin Scorsese aurait-il laissé tomber son Carrosse d'or en apprenant cette nouvelle quand on sait à quel point il est reconnaissant à sa monteuse Thelma Shoonmaker de l'accompagner depuis 1967 ?

J'ai eu l'impression, parfois, qu'on me privait de générique à bien des endroits, même s'il est vrai que le poste de maquilleur ne se trouve pas parmi les oubliés. J'espère que cela n'est pas uniquement dû à la présence de grosses marques de cosmétiques sur la Croisette ou à la volonté de quelques-uns de dissimuler derrière une crème des femmes et des hommes qui sont aussi le cinéma aujourd'hui.

Au milieu de quelques nuits blanches, je voudrais féliciter le lauréat du prix Vulcain décerné à Shin Joom-hee, directrice artistique du merveilleux film *Burning* et saluer l'émotion du directeur de la photographie Edward Lachman^{ASC}, [1] lorsqu'il s'est vu attribuer le prix Angélieux... en présence de son gaffer, son assistant, son chef électricien et son chef machiniste. ■

Gilles Porte, président de l'AFC

Coréalisateur, avec Nicolas Champeaux, du film *The State Against Mandela and The Others*, en Sélection officielle (Hors compétition) du 71^e Festival de Cannes.

[1] Directeur de la photographie de Werner Herzog, Wim Wenders, Paul Schrader, Robert Altman, Larry Clark, Todd Haynes...

activités AFC

Le Labo Paris, nouveau membre associé de l'AFC

Comme promis, Rémy Chevrin ^{AFC} et Gilles Porte ^{AFC} nous présentent la société Le Labo Paris, laboratoire de postproduction cinématographique, nouveau membre associé de l'AFC à qui nous souhaitons la bienvenue.

Le Labo Paris, expertise et professionnalisme

Par Rémy Chevrin ^{AFC}

► C'est avec grand plaisir que nous accueillons à l'AFC la société prestataires de service cinéma Le Labo Paris.

Cette entreprise est dédiée à la postproduction image de films et propose tout une variété d'outils et de techniques pour le suivi des projets cinématographiques.

Sous la houlette ses codirecteurs, Arnaud Borges et Alain Carsoux, de son directeur technique, Arnaud Careo, et de son directeur des productions, Didier Dekeyzer, le Labo Paris assume le traitement des rushes du plateau à la finalisation d'étalonnage et le DCP natif, en passant par la conformation et le mastering.

En sous-sol, se trouve une salle d'étalonnage sur moniteur 4K HDR ou SDR et Baselight.

Equipée de trois stations d'étalonnage de dailies (OSD On Set Dailies) et un Daylight (Baselight), et d'une salle d'étalonnage mais aussi de trois salles d'étalonnage final sur Baselight dédiée au cinéma avec des Sony 4K, l'équipe d'étalonneur, entourée par Gilles Granier et Fabien Napoli, propose en préparation comme en finalisation une réflexion sur les outils du film et la mise en place d'un workflow juste par rapport à chaque projet.

J'ai eu l'occasion de rencontrer l'ensemble des équipes lors du film *Le Brio*, d'Yvan Attal dont l'ensemble des rushes et de l'étalonnage a été effectué sur un workflow dédié spécialement au film, après tests image et caméra. J'ai été accueilli

avec beaucoup de respect de l'image et de son auteur mais aussi avec un regard précis sur le projet, m'apportant une expertise complémentaire de qualité sur certains points techniques.

Des rushes étalonnés ont permis, sur une LUT établie en préparation, de gagner du temps en étalonnage final, le pipe étant rapide et transparent entre dailies et Baselight.

Je souhaite donc la bienvenue à cette entreprise ainsi qu'aux femmes et hommes qui la constituent et je suis sûr que l'expertise et leur professionnalisme nourrira avec justesse les débats et les activités qui animent notre association. ■

Le Labo Paris, découvrir de nouveaux outils

Par Gilles Porte ^{AFC}

► C'est toujours guidé par Gilles Granier que j'ai étalonné des films au Labo. J'avais rencontré Gilles quand il travaillait chez Technicolor.

C'était donc un désir de ma part de le suivre dans un labo que j'ai vu naître. Découvrir des nouveaux outils à ma disposition à l'aide d'un vieux complice facilite forcément une rencontre entre un laboratoire de prise de vues et un directeur de la photographie.

Au Labo, j'ai étalonné *L'Idéal* (Sony F65), de Frédéric Beigbeder, *Budapest*, de Xavier Gens (Arri Alexa), qui sort mercredi 27 juin, et j'étalonnerai *Celle que vous croyez*, de Safy Nebbou, actuellement en montage et tourné également à l'aide de la Sony F65, couplée avec des Primo 70 mm. ■

Dernière minute

► Lors d'une récente réunion, le CA de l'AFC a décidé d'admettre, en tant que membre actif, le directeur de la photographie Sacha Wiernik ^{SBC}.

Michel Abramowicz ^{AFC} et Denis Rouden ^{AFC}, ses parrains, présenteront très prochainement Sacha, ce nouvel arrivant à qui l'association souhaite d'ores et déjà une chaleureuse bienvenue. ■

Un nouveau membre actif rejoint l'AFC

Lors d'une de ses dernières réunions, le CA de l'AFC a décidé d'admettre au sein de l'association le directeur de la photographie Gordon Spooner en tant que membre actif. David Quesemand ^{AFC}, l'un de ses deux parrains avec Michel Abramowicz ^{AFC}, présente ici ce nouveau venu dans notre association.

Welcome Home, Gordon !

Par David Quesemand ^{AFC}

► Diplômé en cartographie, Gordon Spooner réalise, après quelques mois en agence à Newcastle (UK), qu'il ne peut passer le reste de sa vie derrière un bureau. Un ami lui propose de venir brancher des prises dans un théâtre, travailler la lumière lui plaît, il devient régisseur de la Royal Shakespeare Company mais cette envie d'ailleurs le poursuit et il part pour Paris. La tournée des théâtres nationaux l'amène aux Amandiers de Nanterre. Patrice Chéreau y alterne les projets et la projection de *L'Homme blessé* le convainc d'encore une fois aller là où on ne l'attend pas : le cinéma. Patrice Chéreau lui présente Renato Berta et c'est le début de son parcours d'assistant caméra, avec le tournage du *Tartuffe*, réalisé par Gérard Depardieu à partir d'une mise en scène de Jacques Lasalle.

En publicité, la mode en France est aux opérateurs anglais, il sera l'assistant "français" d'Adrien Biddle, Gerry Fisher, Jan de Bont ou John Mathieson. La publicité aime les jeunes opérateurs, il signera donc l'image de publicités pendant une dizaine d'années.

Les personnages et les histoires commencent à lui manquer. L'honnêteté aussi. Il repart donc du début : courts métrages et documentaires. Solveig Anspach lui fait confiance, puis d'autres réalisateurs de La Fémis, cela donnera, par exemple, le très beau *Darling*, de Christine Carrière en 2007, qui lui ouvrira les portes d'un cinéma dont il se sent proche...

Il alterne depuis longs métrages et documentaires avec le même appétit de découvertes qui l'anime depuis toujours, cette volonté de trouver chaque



Gordon Spooner, en novembre 2017 - Photo Laurence Guenoun

fois l'image juste, ce goût de la recherche que l'on retrouve aussi dans ses belles séries de photographies. Je suis heureux qu'après ce riche parcours sinueux, l'AFC se dessine aujourd'hui comme sa maison sur la grande carte de ce tendre "Englishman in Paris". ■

► Consulter le site Internet de Gordon Spooner ^{AFC}

<http://www.gordonspooner.com/>

festivals

Inscriptions ouvertes pour présenter un film à Camerimage 2018

► Camerimage, festival international de l'image de film qui aura lieu du 10 au 17 novembre 2018 à Bydgoszcz (Pologne), a annoncé avoir lancé sa procédure de sélection des films de sa 26^e édition. Tous cinéastes (réalisateurs, directeurs de la photographie), producteurs et distributeurs sont invités à proposer au festival films de fiction, documentaires, clips musicaux, pilotes TV et films d'étudiants. ■

► Détails à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Inscriptions-ouvertes-pour-presenter-un-film-a-Camerimage-2018.html>

Au palmarès du Zsigmond Vilmos International Film Festival 2018

► La deuxième édition du Zsigmond Vilmos International Film Festival s'est tenue à Szeged (Hongrie) du 9 au 12 mai 2018. Présidé par le directeur de la photographie Gábor Szabó ^{HSC}, le jury de ce festival, qui s'attache particulièrement au travail des directeurs de la photographie, a attribué, entre autres prix, celui du Meilleur film à *La Mort de Louis XIV*, réalisé par Albert Serra et photographié par Jonathan Ricquebourg ^{AFC}. ■

► Détails à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Au-palmares-du-Zsigmond-Vilmos-International-Film-Festival-2018.html>

activités AFC

Premières Rencontres de L'ARP autour de la création



L'ARP organise, le 19 juin 2018 à partir de 9h30 au Cinéma des Cinéastes, ses premières Rencontres autour de la Création. Débats, tables rondes, ateliers, projections ponctueront cette journée, exclusivement destinée aux professionnels. A noter que l'AFC est partenaire de cette journée de rencontres.

► Les différents espaces du Cinéma des Cinéastes accueilleront près de 400 auteurs, réalisateurs, scénaristes, producteurs, directeurs de la photographie, créateurs d'effets visuels, showrunners, distributeurs, diffuseurs, représentants des institutions et des organisations professionnelles, favorisant ainsi les opportunités d'échanges, de prises de contacts, de rencontres.

Au programme

Matinée

● **9h30-11h30** : Projection – Salle 3 / "Des talents et des films". En partenariat avec l'EICAR

● **10h-12h30** : Grand débat – Salle 1 / "Image et numérique : quels atouts pour l'écriture cinématographique ?". En partenariat avec Arri et avec la participation de Caroline Champetier AFC

◆ *La place donnée aux images fait-elle encore la spécificité de l'écriture cinématographique ? Quels sont les effets des progrès technologiques sur l'image dans le cinéma du 21ème siècle ? La numérisation a-t-elle conduit à changer le rapport créateurs et image ? A-t-elle facilité la création ? Ou a-t-elle au contraire contribué à abandonner le soin apporté à l'image, qui faisait pourtant la singularité de l'art cinématographique ? Quels espaces de liberté offrent les VFX pour la création et la narration ? Est-ce que le numérique a changé l'écriture cinématographique ?*

● **10h30-12h** : Atelier – Salle 2 / "Nouveaux formats : nouvelles perspectives pour la narration ?"

◆ *Les nouveaux médias sont-ils de nouvelles voies de créativité pour le cinéma ? Qu'apportent les nouveaux formats au(x) récit(s) ? Que transforment les nouveaux formats à l'écriture et à la narration ? Le choix du format impacte-t-il l'histoire ? Ou est-ce l'histoire qui guide le choix du format créatif (et de diffusion) ? Quelle place occupe l'expérience du spectateur dans l'option créative de tel ou tel média ?*

Après-midi

● **14h-16h** : Grand débat – Salle 1 / "Singularité ou complémentarité des écritures cinématographiques et audiovisuelles ?"

◆ *La création audiovisuelle ouvre-t-elle de nouvelles perspectives à l'écriture cinéma ? Le cinéma peut-il s'inspirer de la création audiovisuelle, notamment dans ses techniques et méthodes de fabrication ? Ou serait-ce aller, au contraire, à l'encontre de son identité, de sa spécificité créative ? Au-delà de l'organisation du travail et du processus créatif, l'écriture cinématographique peut-elle se nourrir de la structure narrative des œuvres audiovisuelles pour conserver pleinement sa place dans le désir des spectateurs ? Le doit-elle d'ailleurs ? Comment l'écriture cinématographique peut-elle valoriser son identité (et sa spécificité) dans la concurrence qui se joue entre les contenus ? Qui est le patron : le diffuseur, le producteur, le créateur, le showrunner ? Qui a le final cut ? Sommes-nous toujours dans le pays du Droit d'Auteur ?*

● **14h-16h** : Projection – Salle 3 / "Le meilleur de Kinoma". En partenariat avec Kinoma

● **14h30-16h30** : Atelier documentaire – Salle 2 / "Réalité virtuelle : nouvel horizon documentaire ?". En partenariat avec la SCAM

● **16h-18h** : Projection – Salle 3 / "Les talents de la Maison du Film". En partenariat avec la Maison du Film

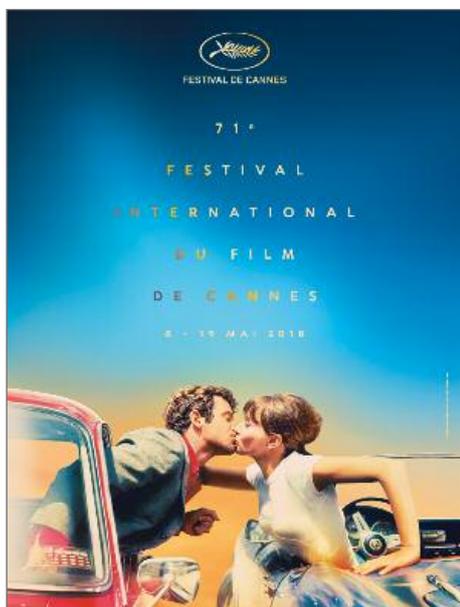
16h-18h : Grand débat – Salle 1 / "Les couples dans l'écriture cinématographique"

◆ *Pourquoi choisir de travailler en tandem sur des projets créatifs cinéma plutôt qu'en solitaire ? Qu'apporte le double regard dans la création cinématographique ? Comment gérer son couple (créatif) ? Comment cette union se traduit-elle : pleine communauté, simple association, constructive collaboration ou coopération pragmatique ? Doit-on faire des concessions ?* ■

L'AFC, Arri, l'ENS Louis-Lumière et le Groupe 25 images participent, entre autres partenaires, à ces premières Rencontres de la Création
Inscriptions, avant le 8 juin, à l'adresse rencontres-creation@larp.fr
<http://www.larp.fr/home/>

festival de Cannes

L'AFC au Festival de Cannes : des chiffres, des (info)lettres et des images de cinéma



- ▶ 45 entretiens publiés sur le site, dont 24 en français, 5 vidéos et 21 traductions en anglais
- 17 films photographiés par des membres de l'AFC et projetés sur les écrans de la Croisette (hors Marché du film)
- 17 membres associés de l'AFC qui ont, avec le CNC et la CST, soutenu cette année l'action de l'AFC à Cannes
- 15 directeurs de la photographie AFC présents entre 1 et 12 jours du 8 au 19 mai
- 12 infolettres, envoyées à quelque 10 000 abonnés francophones, et 1 newsletter, à 2 000 et quelques anglophones, non compris les 4 000 lecteurs qui ont suivi les publications via Facebook et Twitter. ■

Et, en résumé :

Les entretiens à l'adresse :

<https://www.afcinema.com/-Les-entretiens-au-Festival-de-Cannes-773-.html>

Les portfolios à l'adresse :

<https://www.afcinema.com/-Les-photos-du-jour-772-.html>

Nos associés à l'adresse :

<https://www.afcinema.com/-Nos-associes-a-Cannes-771-.html>

Le palmarès

Lors de la cérémonie de clôture du 71^e Festival de Cannes, samedi 19 mai, le jury, présidé par l'actrice Cate Blanchett, a annoncé le palmarès de l'édition 2018. La Palme d'or a été décernée à *Manbiki Kazoku*, de Hirokazu Kore-Eda, photographié par Ryuto Kondo, la Caméra d'or, à *Girl*, de Lukas Dhont, photographié par Frank van den Eeden, et le Prix Vulcain, à Shin Joom-hee, directrice artistique de *Burning*, de Lee Chang-dong, photographié par Hong Kyung-pyo.

▶ Au palmarès de la Compétition

● Palme d'or : *Manbiki Kazoku* (*Une affaire de famille*), de Hirokazu Kore-Eda, photographié par Ryuto Kondo

● Palme d'or spéciale : *Le Livre d'image*, de Jean-Luc Godard, photographié par Fabrice Aragno

● Grand prix : *Blackkklansman*, de Spike Lee, photographié par Chayse Irvin

● Prix du jury : *Capharnaüm*, de Nadine Labaki, photographié par Christopher Aoun

● Prix de la mise en scène Pawel Pawlikowski, pour *Zimna Wojna* (*Cold War*), film photographié par Lukasz Zal^{PSC}

● Prix du scénario ex-æquo :

◆ Alice Rohrwacher pour *Lazzaro felice*, film photographié par Hélène Louvart^{AFC}
◆ Jafar Pahani pour *3 Faces* (*3 visages*), film photographié par Amin Jafari

● Prix d'interprétation masculine : Marcello Fonte pour son rôle dans *Dogman*, de Matteo Garrone, photographié par Nicolaj Brühl

La Caméra d'or est attribuée au film *Girl*, réalisé par Lukas Dhont et photographié par Frank van den Eeden.

Le Prix Vulcain de l'Artiste-Technicien 2018 est décerné à Shin Joom-Hee, directrice artistique de *Burning* (*Burning*) – film réalisé par Lee Chang-dong, photographié par Hong Kyung-pyo – pour sa contribution exceptionnelle à la caractérisation des personnages. ■

◆ Voir tout le palmarès sur le site Internet du Festival de Cannes

<https://www.festival-cannes.com/fr/festival/palmares/tout-le-palmares>

◆ Voir les palmarès des sections Un Certain Regard, Semaine de la Critique, Quinzaine des réalisateurs et Cinéfondation

<https://www.afcinema.com/Les-premiers-palmares-du-71e-Festival-de-Cannes.html>

◆ English version

<https://www.afcinema.com/Award-Winners-at-the-71th-Cannes-Film-Festival.html>

festival de Cannes - impressions

Cannes 2018, avec un petit recul...

Par Vincent Lowy, membre du jury du Prix Vulcain



Les six membres du jury du Prix Vulcain - De g. à d. : Alain Besse, Isabelle Gibbal-Hardy, Patrick Bézier, Aline Rolland, Vincent Lowy et Louise Vandeginste - Photo Jean-Noël Ferragut

Merci Ô Pierre-William, Moira et Myriam, grâce à vous j'ai eu la chance de participer au jury du prix Vulcain de la Commission Supérieure et Technique, qui était cette année composé outre moi-même d'Aline Rolland, d'Isabelle Gibbal-Hardy (c'était notre présidente), de Louise Vandeginste, d'Alain Besse et de Patrick Bézier. Nous avons choisi de couronner Shin Joom-hee, directrice artistique du film *Burning* de Lee Chang-dong, film magnifiquement photographié par Hong Kyung-Pyo. Le même jour, ce film était consacré par le prix FIPRESCI de la Fédération internationale des critiques de cinéma. Et totalement ignoré par le palmarès de la Compétition. Comment en est-on arrivé là ?

► D'abord, il a fallu remonter tous les soirs le tapis rouge du Palais des Festivals, ce qui est parfois encore plus dangereux que la traversée du Mississippi dans *Huckleberry Finn*. Et une fois installé dans le Grand Théâtre Lumière, nous avons constaté que de très nombreux films de la compétition en sélection officielle manquaient singulièrement de ressort. Commençons par ignorer le film d'ouverture *Todos lo saben*, d'Asghar Farhadi, et la photographie semi-publicitaire de José Luis Alcaïne. Dès le lendemain, le film égyptien *Yomeddine*, d'A. B. Shawky, donne le ton du festival : une misère universelle et choquante viendrait saisir les festivaliers sur le vif ! Cette histoire de lépreux qui dans l'Égypte contemporaine tente de reconquérir sa dignité en partant à la recherche de ses origines allait susciter une interminable standing ovation dont on sait maintenant qu'elle était sans lendemains. Mais le lazzaronat mendicitaire qui peuple ce film truculent se retrouvera certainement au programme des séances scolaires de l'année prochaine car il s'agit d'un appel retentissant à la tolérance et au respect de l'autre. Rien à sauver techniquement, à part certains cadrages...

Leto, de Kirill Serebrennikov, vient sonner le réveil de la Compétition, par son esthétique No Future et sa photographie impeccable. Si ceux qui n'ont pas connu l'âge du pogo restent de marbre, les plus anciens s'enthousiasment pour cette plongée dans le Leningrad underground de la Glasnost, qui retrace l'éducation sentimentale d'un trio de punk-rockeurs sur fond de quotidien gris souris. *Plaire, aimer et courir vite*, de Christophe Honoré poursuit dans cette veine intimiste et nostalgique, en évoquant les années 1990 de façon théorique, pour ne pas dire verbeuse. Photographie tout en nuances de Rémy Chevrin et montage au cordeau de Chantal Hymans.

Zimna Wojna, du Polonais Pawel Pawlikowski, divise le jury du Prix Vulcain. J'y vois pour ma part, si l'on excepte l'introduction ethnographique du film assez bluffante, l'histoire d'amour la plus insignifiante de la Sélection, histoire ponctuée de clichés assommants sur la Pologne et la France des années cinquante. Lukasz Zal signe une photographie académique et propre.

Le festivalier commencerait à ronger son frein, si Jean-Luc Godard ne venait pas le secouer énergiquement avec son *Livre d'image*, dont chaque page nous enchante, nous provoque et nous captive. L'utilisation magistrale du son spatialisé que fait dans ce film l'ermite de Rolle fait l'unanimité et nous y voyons le geste artistique le plus techniquement audacieux de la Compétition. Paradoxalement, *Jiang hu er nu* (*Les Eternels*), de Jia Zhang-ke nous fait moins

voyager. Si l'on excepte le jeu renversant de l'actrice principale, on ne voit dans cette longue histoire de rédemption au pays des camps de travail qu'un pensum en forme de redite. Comme chez Faradhi ou Pawlikowski, on dépiste ici une tendance à l'autocitation que l'on assimilera davantage à l'élaboration d'une recette pour récompenses cannoises qu'à l'affirmation d'un style. Technique magistrale au service d'un film qui ne l'est pas.

Les Filles du soleil, d'Eva Husson, c'est l'accident industriel du festival, le grand carambolage qui prétend balourdement défendre la cause féministe et qui la dessert spectaculairement. On passe... *Voyages dans le temps : Se rokh* (*Trois visages*), de Jafar Panahi, est un excellent Kiarostami des années 1990 et *Lazzaro felice*, d'Alice Rochwacher, un condensé de l'âge d'or de Cinecittà, mais on a l'impression de parcourir les filtres d'une application dédiée au cinéma transalpin. Les jurés du Prix Vulcain sont néanmoins sensibles au travail sur les formats et sur le décor dans ce film étonnant mais trop référentiel et encombré par sa propre mémoire, à l'image de Funes, ce personnage de Borges qui se souvient de tout. Notons au passage que la superbe photo du film est signée par une ancienne de Louis-Lumière, Hélène Louvart.

La saison nippone dure moins de 24 heures : le minimalisme, la sensualité, la noirceur du film de Kore-Eda Hirokazu *Manbiki Kazoku* (*Une histoire de famille*) emportent l'adhésion des jurés du Prix Vulcain. Difficile de ne pas être séduit par cette dentelle narrative, pleine de gouffres et d'ellipses, magnifiquement soutenue par la lumière de Kondô Ryûto. En revanche, l'anecdotique *Netemo same-temo* (*Asako I & II*) nous ennuie à mourir... Car au bout de dix jours, la fatigue se fait sentir et nous assistons maintenant aux séances avec moins de passion et d'acuité, d'autant que nous sommes allés voir entretiens des films hors-compétition, particulièrement dispensables : *Solo*, de Ron Howard (régression californienne), *Le Grand bain*, de Gilles Lellouche (agréable comédie franchouillarde), et *The House That Jack Built*, de Lars Von Trier, immature provocation nordique, quel plus mauvais usage un cinéaste pourrait-il faire de sa liberté ?

L'intrépide Spike Lee dégaine avec *Blackklansman*, une plaisante comédie policière efficacement photographiée par le jeune chef opérateur Chayse Irvin, venu de la publicité. On aurait aimé adorer ce film, dont on pressent qu'il ne saura pas récolter la Palme d'or ratée par *Do The Right Thing*, en 1988. *En guerre*, de Stéphane Brizé se contente de reprendre sur deux heures l'introduction saisissante de *La Loi du marché* : l'effet coup-de-poing s'émousse quelque

peu, malgré l'utilisation admirable des longues focales par Eric Dumont, qui donne au film une dimension documentaire éclatante de vérité et donc d'ambiguïté. La première projection du film occasionne le moment le plus gênant du Festival : le lynchage du patron allemand dans une scène dramatique du film est acclamé bruyamment par le public du Grand Théâtre Lumière, pourtant copieusement emperlousé et gominé, public sorti d'on ne sait où mais dont on est sûr qu'il serait resté mutique face à l'assassinat de Dark Vador. Vertiges du simulacre. Pas sûr que face à cette séquence, le public de Gandrange se soit aussi bruyamment et médiocrement manifesté...

Calamité supplémentaire, *Under The Silver Lake*, de David Robert Mitchell, fait figure de méta-film d'étudiant encombré d'une cinéphilie fétichisée qui n'a même pas le mérite d'être originale. Sur le même thème, *Inherent Vice* (2014), de Paul Thomas Anderson allait beaucoup plus loin. Au milieu de tous ces films citationnels et confus, *Burning* fait figure de divine surprise, avec un récit à la fois limpide et labyrinthique. Petit film noir napolitain, *Dogman*, de Matteo Garrone, ne démerite pas, mais c'est Nadine Labaki qui fait l'événement du Festival, avec *Capharnaüm*. Ce film libanais, photographié par Christopher Aoun, explore la misère des faubourgs de Beyrouth, à travers les aventures trépidantes d'un enfant joué par un petit exilé syrien. Le champagne coulait déjà à flots pour Nadine Labaki, mais elle n'a obtenu que le Prix du Jury. Son discours plein de dureté lors de la cérémonie de clôture nous a impressionnés, par la justesse de son regard sur son pays et sur le monde contemporain. *Un couteau dans le cœur*, de Yann Gonzalez, vient confirmer la faiblesse de la sélection française en compétition. Ce film bâclé évoque l'imaginaire de Jean Rollin et le cinéma-bis des années 1970, mais je n'ai plus assez de place pour en dire du mal. Nuri Bilge Ceylan étire une

belle histoire père-fils pendant trois heures mais là encore, légère impression de déjà-vu... Enfin, Sergey Dvortsevoy nous plonge avec *Ayka* dans l'enfer d'une Rosetta kirghize qui entraîne le spectateur dans un train-fantôme de misère sociale.

En clôture, Terry Gilliam nous sert un bric à brac calamiteux, qui entame à peine le capital de sympathie que l'on a pour ce maître flamboyant du collage et du bricolage. On gardera plutôt en mémoire de la soirée de Clôture le courageux discours d'Asia Argento et l'arrivée sur scène de Kore-Eda. Cette Palme décernée au maître japonais vient confirmer que c'est le cinéma asiatique qui domine désormais de la tête et des épaules le cinéma mondial. Narrativement inspiré, techniquement époustouffant, subtilement érotisé et désencombré des mythologies du passé.

De notre côté, nous avons distingué *Burning* pour sa maîtrise du décor et la façon dont les personnages ont été si finement caractérisés par leur environnement et l'accessoirisation de leur intérieur. On aurait pu tout aussi bien récompenser le remarquable travail de Hong Kyung-Pyo à l'image, ne serait-ce que pour l'étourdissante séquence centrale décrivant au son de Miles Davis l'ivresse de l'héroïne ravageuse de ce film poignant. Nous avons été très heureux de nous apercevoir a posteriori qu'en Shin Joom-hee, nous avons récompensé une femme ! Comme directeur de Louis-Lumière, j'y suis tout à fait sensible. Quoi qu'il en soit, ce vent nouveau venu d'Asie est le plus bel hommage que le Festival pouvait rendre au regretté Pierre Rissient, dont nous avons découvert avec intérêt la version restaurée de *Cinq et la peau*, film impudique et sophistiqué qui évoque Michaux et Pessoa. ■

Vincent Lowy, professeur des Universités, est directeur de l'Ecole nationale supérieure Louis-Lumière.

Histoire du Festival de Cannes : L'Écran rouge, syndicalisme et cinéma

Par Laurent Andrieux pour l'AFC

► En 2017, le CNC et la CGT avaient organisé une rencontre sur les événements fondateurs du Festival International du Film de Cannes, en trois temps forts - deux tables rondes et la projection de *La Bataille du rail*, de René Clément, en version restaurée par l'INA avec le soutien du CNC. Un an plus tard sort en librairie *L'Écran rouge - Syndicalisme et cinéma*, de Gabin à Belmondo. ■



La suite de l'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Histoire-du-Festival-de-Cannes-L-Ecran-rouge-syndicalisme-et-cinema.html>

Rencontres cannoises avec les directeurs de la photo de l'AFC Rémy Chevrin, Claude Garnier et Gilles Porte



► Vincennes étant historiquement une ville de cinéma - celle de Charles Pathé et de Kodak, qui y a eu l'une de ses usines -, Vincennes TV.fr, "la télévision citoyenne des Vincennes", réalise souvent des reportages sur le 7^e art, en particulier au moment du Festival du patrimoine. Ayant souhaité donner la parole à des directeurs de la photographie français présents à Cannes, cette WebTV de proximité s'est rapprochée de l'AFC et s'est entretenue avec Rémy Chevrin, Claude Garnier et Gilles Porte. ■

Rémy Chevrin

<http://www.vincennestv.fr/vincennes-ailleurs/article/festival-de-cannes-rencontre-avec-remy-chevrin-directeur-de-la-photo-de-l-afc>

Claude Garnier

<http://www.vincennestv.fr/star-co/article/festival-de-cannes-2018-rencontre-avec-claude-garnier>

Gilles Porte

<http://www.vincennestv.fr/vincennes-ailleurs/article/festival-de-cannes-rencontre-avec-gilles-porte-directeur-de-la-photo-de-l-afc>

festival de Cannes - Cannes Classics

Retour sur la restauration de *Cyrano de Bergerac*, de Jean-Paul Rappeneau, photographié par Pierre Lhomme ^{AFC}

Programmé à Cannes Classics, *Cyrano de Bergerac*, de Jean-Paul Rappeneau, photographié par Pierre Lhomme, AFC, était projeté dans une version restaurée. Quelques mots sur la restauration du film par L'Image Retrouvée et son étalonnage, supervisé par Jean-Paul Rappeneau et Pierre Lhomme, et effectué par Sébastien Mingam.



Anne Brochet



Gérard Depardieu et Anne Brochet

► Sur la restauration de *Cyrano de Bergerac*

Cyrano de Bergerac a été restauré par Lagardère Studios Distribution, en collaboration avec la Cinémathèque française avec le soutien du CNC, du Fonds culturel Franco-Américain DGA-MPA-SACEM-WGAW, d'ARTE France - Unité Cinéma, de Pathé et de Monsieur Francis Kurkdjian. La restauration a été réalisée en 4K à partir du négatif image caméra en collaboration avec le réalisateur Jean-Paul Rappeneau au laboratoire L'Image Retrouvée (Paris-Bologne). L'étalonnage de l'image a été supervisé par Jean-Paul Rappeneau et Pierre Lhomme, chef opérateur du film. La restauration du son a été faite à partir du son numérique original issu du système LC concept par l'équipe ayant travaillé sur le film à l'époque.

● Sur l'étalonnage de la copie restaurée,

par Sébastien Mingam

J'ai rencontré Pierre Lhomme il y a quelques années lors de la restauration du *Joli Mai*, réalisé par Chris Marker et lui-même. Nous approchons maintenant de la dizaine de films restaurés ensemble, parmi lesquels *L'Amant de cinq jours*, de Philippe de Broca, ou encore *Le Roi de cœur*, du même réalisateur. Je citerai enfin *La Vie de château*, qui est le premier film de Jean-Paul Rappeneau. Travailler ensemble est un pur plaisir...

Avant de commencer notre travail, Pierre et moi n'avons malheureusement pas pu visionner de copie 35 mm. Une restauration HD avait été effectuée en 2010 mais le résultat était discutable. Le fait d'avoir Pierre à mes côtés pendant la restauration m'a évidemment enlevé toute inquiétude quant à la direction à prendre...

Je travaille depuis maintenant plusieurs années sur Baselight. Sachant que je travaille beaucoup en courbes, ce système d'étalonnage et son ergonomie me permettent de travailler sereinement dans un temps compté. Travailler en courbes renvoie à la notion de sensitométrie, ce qui, à mes yeux, se justifie d'autant plus que nous parlons de 35 mm, même si son traitement, dans ce cas, est numérique. L'étalonnage a duré deux semaines... intenses ! Il était évident, pour Pierre et moi, que la dernière séquence, par exemple, méritait un travail particulier, et surtout un temps particulier. Nous avons besoin de la travailler, mais aussi de la "digérer", pour ensuite y revenir et y repasser du temps. Nous avons donc abordé cette séquence dès la fin de la première semaine de travail, pour y revenir en fin de deuxième.

Nous n'avons pratiquement pas utilisé de masques. Je suis moins enclin à utiliser des masques - lorsqu'il s'agit de restauration - surtout à des fins purement esthétiques. C'est un choix que j'assume, mais je pars du principe que ces outils n'existaient pas à l'époque, et qu'il y a là une forme d'anachronisme. Ceci dit, s'il y a un défaut à cacher, évidemment nous en utilisons.

D'une manière générale nous nous sommes efforcés de rester fidèle à l'original mais, personnellement, je pense que certaines séquences du film seront "redécouvertes", si je puis dire...

Le film doit ressortir en salles à la rentrée et une sortie Blu-Ray est prévue. Enfin, il y aura la rétrospective Jean-Paul Rappeneau en fin d'année à la Cinémathèque durant laquelle le film sera évidemment projeté. ■

Lire ou relire l'entretien accordé à Denis Lenoir ^{AFC, ASC} par Pierre Lhomme ^{AFC}, à propos de son travail sur la dernière séquence de *Cyrano de Bergerac*
<https://www.afcinema.com/A-propos-de-Cyrano-de-Bergerac-projete-a-Cannes-Classics.html>

festival de Cannes - Caméra d'or

Retour sur la Caméra d'or 2018

Par Jeanne Lapoirie AFC

Il faut commencer par dire que c'est une magnifique expérience que je conseille à tout le monde d'essayer si vous en avez la possibilité. Un grand plongeon dans le cinéma. Moi qui n'allais que très rarement en salles voir des films ces derniers temps, oui j'ai un peu honte de le dire mais c'est vrai, ça a été un premier plaisir : voir des films sur grand écran.



Le jury de la Caméra d'or 2018
De g. à d. : Iris Brey, Marie Amachoukeli, Arnaud Larrieu, Ursula Meier, Jean-Marie Larrieu, Jeanne Lapoirie, Sylvain Fage - Photo Patrice Lapoirie

► Et puis ne voir que des premiers films, donc quasiment que des films de réalisateurs nouveaux, dont on n'a jamais entendu parlé, on y va sans rien connaître, en toute innocence, on ne sait absolument pas ce qu'on va voir, deuxième plaisir !

Puis vient le moment de la projection et là je dois dire que la programmation était très riche. C'est une programmation transversale, dix-neuf films, tout les premiers longs métrages de toutes les sélections, hormis l'ACID. La sélection de la Semaine de la Critique et d'Un Certain Regard étaient de très haut niveau, beaucoup de films très forts, dans des univers et des styles assez différents, ce qui nous a donné l'occasion de beaucoup discuter cinéma, mise en scène, politique, rapports humains et sociaux, et là, troisième plaisir... l'échange intellectuel, la discussion, la découverte de la vision des autres, vous ouvrent des perspectives nouvelles.

Un jury formidable : Ursula Meier (réalisatrice suisse) comme présidente, les frères Larrieu (réalisateurs), Marie Amachoukeli (une des trois réalisateurs de *Party Girl*, film qui a remporté la Caméra d'or en 2014), Iris Brey (critique) et Sylvain Fage de chez Cinéphase (studios de mixage et de son).

Une très bonne entente dans notre jury quasiment 100 % français, mis à part la présidente.

Il nous a été très chaudement recommandé de ne pas faire d'ex æquo ni de remettre de mentions, ce qui a rendu le choix très difficile et les débats parfois très tendus. Ne choisir qu'un film et être tous d'accord sur le même n'a pas été du tout évident. Cela donne à nouveau l'occasion de se questionner sur pourquoi on les aime ou pas, sur leurs qualités de mise en scène, de sujet ou autre. Et débat de nouveau, questionnements...

Découverte d'autres univers et autoquestionnement sur son propre travail, ça a été une expérience personnellement très enrichissante !

Nous avons vu beaucoup de beaux films qui resteront encore longtemps dans mon esprit et que je vous invite à découvrir dès qu'ils sortiront. Plein de nouveaux réalisateurs dont on a hâte de voir les prochaines productions. Un grand merci à l'équipe encadrante de la Caméra d'or, et particulièrement à Olivier Gautron, notre ange gardien.

Caméra d'or attribuée à *Girl*, de Lukas Dhont et photographié par Frank van den Eeden, film belge, qui a remporté aussi la Queer Palm, le prix d'interprétation de la sélection Un Certain Regard, le prix Fipresci de la presse.



Quelques autres magnifiques premiers films :

- *Diamantino*, de Gabriel Abrantes (prix de la Semaine de la Critique), DP Charles Ackley Anderson
- *Shéhérazade*, de Jean-Bernard Marlin, DP Jonathan Ricquebourg AFC
- *Teret*, film serbe, de Ognjen Glavonic, DP Tatjana Krstevski
- *One Day*, film hongrois de Zsófia Szilágyi, DP Balázs Domokos
- *Sauvage*, de Camille Vidal-Naquet (prix d'interprétation de la Semaine de la Critique), DP Jacques Girault
- *Chris the Swiss*, documentaire suisse d'Anja Kofmel
- *Sofia*, de Meryem Benm Barek, DP Son Doan. ■

festival de Cannes - nos associés

ACS France associé AFC

► ACS France est fière d'avoir participé aux tournages de :

● *Solo: A Star Wars Story*, réalisé par Ron Howard et photographié par Bradford Young



Shotover K1 et Alexa 65 - Solo : A Star Wars Story

● *Le Grand bain*, réalisé par Gilles Lellouche et photographié par Laurent Tangy AFC.



Shotover G1 avec un Cablecam® 3 axes - Le Grand bain
Deux films présents dans la Sélection officielle de la 71^e édition du Festival de Cannes. ■

Angénieux associé AFC

► Le 18 mai dernier, veille de la clôture du 71^e Festival de Cannes, Angénieux a rendu hommage à Ed Lachman ASC et, pour la première fois cette année, Angénieux a souhaité, au cours de cette cérémonie, mettre en lumière le travail d'une jeune opératrice, Cecile Zhang.



Todd Haynes et Ed Lachman - Photo Pauline Maillet

Tout au long de cet hommage, Ed Lachman ASC était accompagné de son ami, le réalisateur Todd Haynes. Todd

Haynes et Ed Lachman ont déjà signé ensemble quatre films : *Loin du Paradis* (2002), *I'm not There* (2007), *Carol* (2015) et *Wonderstruck* (2017), ainsi que *Mildred Pierce*, pour la télévision en 2011. Un nouveau projet est en cours de production.



Nahuel Pérez Biscayart, Elodie Bouchez, Ed Lachman et Michael Pitt - Photo Pauline Maillet

Une délégation de jeunes talents artistiques, l'acteur américain Michael Pitt, les acteurs français Elodie Bouchez et Nahuel Pérez Biscayart, l'actrice franco-espagnole Astrid Bergès-Frisbey, ont souhaité assister à cet évènement pour signifier leur admiration à cet immense directeur de la photographie.

En présence de Thierry Fremaux, délégué général du Festival de Cannes, de Raphaël Keller, directeur de l'innovation, de la vidéo et des industries techniques au CNC, Ed Lachman ASC a reçu des mains d'Emmanuel Sprauel, Vice-Président de la marque Angénieux, le trophée Angénieux, un Optimo 28-76 mm spécialement gravé à son nom.



Ed Lachman reçoit son prix des mains d'Emmanuel Sprauel
Photo Pauline Maillet

« Comme Président de la marque Angénieux, soyez certain que tous chez Angénieux partagent la passion de vous apporter les outils qui vous aideront à retranscrire votre vision. Nous cherchons tous, chaque jour, à faire les meilleures optiques, pour vos yeux mais aussi pour vos mains, de sorte que vous puissiez

tout simplement les oublier, simplement parce que c'est ce qui vous convient le mieux. », a tenu à souligner Emmanuel Sprauel lors de son allocution.

Ed Lachman ASC, à son tour, s'est exprimé : « For me the challenge of cinematography is revealing or trying to evoke the poetic or psychological authenticity of the image in the story you are telling... Images aren't only around pleasant pictorial aesthetics but also can be the projection of the emotions for the characters in the story. Images are about experiencing something with your camera, it is the immediacy of that experience inside yourself that you are able to translate, and you can share in a documentary or narrative form. »

Pour la première fois cette année, Angénieux a tenu à mettre en lumière un jeune talent de la photographie.



Cecile Zhang - Photo Pauline Maillet

C'est donc à Cecile Zhang, jeune directrice de la photographie chinoise, âgée seulement de 24 ans, qu'est revenu l'immense privilège lors de la cérémonie d'hommage à Ed Lachman, de recevoir des mains de Séverine Serrano, directrice Ventes et Marketing d'Angénieux, aux côtés du très célèbre acteur chinois XU Zheng, la dotation Angénieux.

Séverine Serrano a tenu à souligner à cette occasion : « Cecile Zhang explore avec dynamisme à chaque fois de nouveaux territoires de créativité, et porte en elle toute l'énergie d'une nouvelle génération de directeurs de la photographie. Elle est aussi membre de l'association ICFC (International Collective of

Female Cinematographers). Angénieux a choisi Cecile Zhang pour promouvoir son travail et lui donner l'opportunité d'utiliser lors d'un prochain tournage le meilleur de la technologie Angénieux. »

Un moment particulièrement émouvant de cette cérémonie a été celui de la projection d'un nombre impressionnant de témoignages vidéo de personnalités du monde artistique qui ont croisé le chemin d'Ed Lachman^{ASC}, réalisateurs, actrices, acteurs, n'ayant pu se rendre à Cannes mais ont tenu à féliciter leur ami.

Christopher Doyle^{HKSC}, Julianne Moore, Mark Wiener, John Malkovitch, Volker Schlöndorff, Peter Sellars, Ulrich Seidl, Michelle Williams, Werner Herzog, Willem Dafoe, Sofia Coppola, Greta Gerwig, Steven Soderbergh, Meryl Streep, Wim Wenders, tous à leur manière, souvent très drôle, ont tenu à saluer Ed Lachman^{ASC}, depuis l'écran de la salle Buñuel du Festival.

Pour clôturer cette série d'hommage, cerise sur le gâteau, une autre belle surprise attendait Ed Lachman : une vidéo hommage signée de Thomas Bangalter, de Daft Punk, pour qui Ed a dirigé la série des épisodes "The Collaborators" de l'album *Random Access Memories*.



Hommage de Thomas Bangalter, de Daft Punk, à Ed Lachman

Nous espérons que cette soirée aura apporté un vrai moment de cinéma à ceux qui ont pu assister à cette sixième édition de la cérémonie "Pierre Angénieux Excellens in Cinematography". Merci Cecile, merci Ed pour votre disponibilité tout au long de la semaine dernière. Nous avons passé d'excellents moments à vos côtés. ■

English version

<https://www.angenieux.com/71st-cannes-film-festival-2018-pierre-angenieux-excellens-cinematography/>

Arri associé AFC

Arri revient sur un Festival de Cannes 2018 rempli d'activités. Chaque printemps, le monde du cinéma se rend sur la Croisette pour le Festival de Cannes. Arri, l'un des plus grands fabricants d'équipements de prises de vues au monde, participe également à ce rassemblement mondial de l'industrie cinématographique. La présence, les produits et les services d'Arri au 71^e Festival International du Film de Cannes en résumé.



Stephan Schenk (à gauche, Arri) et Denis Alarcon Ramirez (DP) devant une Alexa LF

Le Festival International du Film de Cannes s'est avéré être un lieu important pour Arri pour rencontrer des réalisateurs, producteurs, directeurs de la photographie, associations, écoles de cinéma et autres professionnels du monde entier, pour échanger des informations, parler de nouveaux projets et de l'utilisation de nos équipements. Nous accueillons les opportunités de ventes mondiales et nous nous engageons avec les entreprises émergentes.

Nous apprécions la large utilisation du matériel Arri par les directeurs de la photographie de toutes les régions du monde. Nous nous efforçons de développer des produits fiables, qui offrent des choix créatifs de la plus haute qualité depuis 1917. Nous nous engageons à travailler dur pour continuer cet héritage. La majorité des films présentés au Festival de Cannes, de la compétition principale à Un Certain Regard, la Quinzaine des Réalisateurs et la Semaine de la Critique, ont été tournés avec des équipements Arri, en particulier l'Alexa Mini. Sur les vingt-et-un films sélectionnés dans la compétition officielle de Cannes en 2018, quinze ont été tournés avec des caméras Arri et onze d'entre eux ont été capturés avec l'Alexa. « Une fois de plus, les caméras numériques d'Arri règnent en maître, comme le choix des auteurs internationaux et de leurs directeurs de la photographie », a commenté "Indiewire".

Le premier prix à Cannes, la Palme d'or, est allé cette année à *Shoplifters*, de Kore-Eda Hirokazu et a été tourné sur Arricam ST. Le Prix du jury est allé à *Caparnaüm*, de Nadine Labaki, et a été tourné sur Alexa Mini et XT, tandis que le Prix de la mise en scène a été décerné au réalisateur Pawel Pawlikowski pour *Cold War* et a été tourné sur Alexa XT avec des objectifs Arri Ultra Prime.

Pendant le festival, Arri a profité de l'occasion pour réaliser plusieurs interviews vidéo avec des directeurs de la photographie.

Arri a eu le plaisir d'interviewer le Danois Mattias Troelstrup^{DFP}, à propos de son travail sur *Les Filles du soleil*, d'Eva Husson, un drame sur des femmes combattantes kurdes admirablement mises en valeur par lui. Au cours de l'entrevue, il a parlé de son travail et a expliqué comment la technologie Arri l'a aidé.

Christopher Wessels, DoP sur *Rafiki*, qui a été projeté dans la section Un Certain Regard du festival, a parlé de son travail avec l'Alexa Mini sur ce film. *Rafiki* raconte l'histoire d'amour entre deux filles kényanes et les difficultés qu'elles rencontrent dans un environnement hostile à l'homosexualité. Il s'agit du deuxième projet à bénéficier du programme de soutien international ISP d'Arri et de la postproduction d'Arri Media.

Arri a également rencontré Tatjana Krstevski, directrice de la photographie serbe de *Teret* à la Quinzaine des Réalisateurs, l'une des rares femmes directrices de la photographie dont le film a été sélectionné cette année.

D'autres interviews ont été réalisées dont celle d'Eric Dumont sur son travail pour *En guerre*, de Stéphane Brizé, sur le thème des fermetures d'usines à cause de la mondialisation (voir page 40), ou celle de Federico Cesca pour son travail sur *Yomeddine*, premier film égyptien sur Yomeddine, premier film égyptien d'Abu Bakr Shawky, qui défend les outsiders de la société.

Une autre annonce importante a eu lieu à Cannes, lorsque le producteur Tianying Media a annoncé que le drame de suspense *Juin (June)*, dirigé par Wang Yang

festival de Cannes - nos associés

et interprété par Aaron Kwok et Miao Miao, serait coproduit avec Arri China. Ce sera le premier effort de coproduction d'Arri Chine, et Arri Media s'occupera des ventes européennes.



L'équipe de Rafiki rencontre Arri (de g. à d.) : Christopher Wessels (DP), Gerhard Meixner (Razor Film), Mandy Rahn (Arri), Samantha Mugatsia (actrice), Wanuri Kahiu (réalisateur), Dr. Joerg Pohlman (Arri), Steven Markovitz (producteur), Ute Boehringer-Mai (Arri), Tamsin Ranger (cinéma du monde) et Elisabeth Hessemans (coach d'acteurs)



Cette année à Cannes, Arri a également apprécié de rencontrer des cinéastes du monde entier pour porter un toast à l'art du cinéma. Arri a toujours accordé une grande importance à la construction et au maintien de relations exceptionnelles avec les cinéastes. En collaboration avec la Quinzaine des réalisateurs, qui a fêté cette année son 50^e anniversaire, Arri a accueilli plus de cinq-cents clients, partenaires et amis à la Plage de Quinzaine. Le nouveau système de caméra Arri, l'Alexa LF, a été présenté avec les derniers équipements d'éclairage de la série SkyPanel. Tout en profitant des "Cocktails avec Arri", des discussions fructueuses et des contacts ont eu lieu. Arri était fière d'être à nouveau partenaire

de cette catégorie diversifiée et audacieuse qui a prouvé sa place importante dans le plus prestigieux festival de cinéma au monde.

Arri souhaite féliciter tous les participants et les lauréats de Cannes 2018 !

Les Interviews d'Arri à Cannes 2018



Mattias Troelstrup DFF, directeur de la photographie de *Les Filles du soleil* https://youtu.be/tERgx5mQ7_8



Federico Cesca, directeur de la photographie de *Yomeddine* https://www.youtube.com/watch?v=ReVsSiga_Yo



Christopher Wessels, directeur de la photographie de *Rafiki* <https://www.youtube.com/watch?v=xd8BCH3gyUo>



Tatjana Krstevski, directrice de la photographie de *Teret (The Load)* <https://youtu.be/t7DBNczEDdI>

CW Sonderoptic – Leica associé AFC



Gerhard Baier et Jacqueline Lentzou
Photo Pierre Caudeville - Leica SL

► Fous de joie!

Gerhard Baier, directeur général de CW Sonderoptic, ainsi que son équipe sont fiers et honorés que des films récompensés par les plus prestigieux des prix décernés au Festival de Cannes 2018, aient été tournés avec des optiques Leica Ciné.

- La Palme d'or pour *Une affaire de famille*, de Hirokazu Kore-eda, DP Ryuto Kondo
- La Caméra d'or pour *Girl*, de Lukas Dhont, DP Frank van den Eeden
- La Palme d'or spéciale pour *Le Livre d'image*, de Jean-Luc Godard, DP Fabrice Aragno
- Le prix SACD de La Quinzaine des réalisateurs pour *En liberté !*, de Pierre Salvadori, DP Julien Poupard AFC.

Nous mettons toute notre énergie et nos compétences à vous proposer des optiques avec ce rendu particulier qui est la marque de fabrique de Leica. Notre ambition est de combler les attentes des cinéastes pour raconter leurs histoires en images et de sublimer les actrices et les acteurs qui les interprètent. Avec ce palmarès – très Leica – du 71^e Festival de Cannes, le cœur de nos collaborateurs bat plus fort.

Nous remercions aussi tous les directeurs de la photo et les réalisateurs qui sont venus nous rendre visite à Cannes dans le cadre de notre partenariat avec La Semaine de la Critique pour le prix Découverte Leica Ciné.

Gerhard Baier ■

festival de Cannes - impressions

50/50 pour 2020

Par Jeanne Lapoirie AFC

J'ai fièrement participé à la très marquante montée des marches de 82 femmes, organisée par le collectif 50/50 pour 2020 en faveur de plus de parité et plus d'égalité (notamment salariale) dans le 7^e art.



Montée des marches des 82 femmes !

► 82 femmes pour incarner les 82 femmes sélectionnées en compétition officielle à Cannes depuis ses débuts contre 1 688 hommes. Avec seulement deux palmes d'Or décernées à des femmes.

Très beau texte simple et percutant lu par Cate Blanchett en anglais et repris par Agnès Varda en français.

Moment très émouvant qui ouvre, on l'espère, une ère plus favorable aux femmes et qui s'est poursuivi, le lendemain, par une table ronde, toujours organisée par le collectif, avec entre autres, le CNC et la ministre de la Culture. Une charte pour la parité et la diversité, et pour plus de transparence dans les festivals de cinéma, a été signée par Thierry Frémaux, délégué général du Festival, Édouard Waintrop, délégué général de la Quinzaine des réalisateurs, et Charles Tesson, délégué général de la Semaine de la Critique.

Je vous joins le texte lu par Cate Blanchett et Agnès Varda.

« 82 femmes se tiennent sur ces marches aujourd'hui.

82 : c'est le nombre de films réalisés par des femmes invités à concourir en Compétition officielle depuis la première édition du Festival en 1946. Dans le même temps, 1 688 hommes ont pu grimper ces mêmes marches.

En soixante-et-onze années de ce Festival si

renommé, le Jury a été présidé par douze femmes seulement. La prestigieuse Palme d'or a été décernée à 71 réalisateurs, trop nombreux pour être cités un par un mais seulement deux réalisatrices : Jane Campion, qui est avec nous en pensée, et ma pomme, Agnès Varda. La palme de Jane était ex æquo, et la mienne honoraire... Ces chiffres sont éloquentes, irréfutables.

Les femmes ne sont pas une minorité dans le monde et pourtant notre industrie dit le contraire. Nous voulons que ça change. Nous sommes actrices, productrices, réalisatrices, scénaristes, directrices de la photographie, agents artistiques, monteuses, distributrices, exportatrices. Nous travaillons toutes dans l'industrie du cinéma. Nous sommes solidaires des femmes de toutes les industries.

Nous mettons au défi nos institutions pour organiser activement la parité et la transparence dans les instances de décision et partout où des sélections se font.

Nous mettons au défi nos gouvernements et nos pouvoirs publics d'appliquer les lois sur l'égalité salariale.

Nous demandons l'équité et la réelle diversité dans nos environnements professionnels.

Nous désirons travailler main dans la main avec nos collègues hommes, et prendre nos responsabilités pour créer derrière et devant la caméra des images dont nous croyons fermement qu'elles permettent la prise de conscience. Il est temps que toutes les marches de notre industrie nous soient accessibles.

Allons-y ! »

Je vous invite à vous rendre sur le site du collectif 50/50 pour 2020 où vous trouverez le détail des buts du collectif, leurs actions et une étude très claire sur les inégalités salariales, la répartition femmes-hommes dans les métiers du cinéma, mais aussi dans les différents festivals, aux César, et derrière la caméra (réalisatrices).

<http://www.5050x2020.fr/> ■

Surimpressions cannoises

Par Louise Vandeginste, membre du jury du Prix Vulcain



Fondu enchaîné cannois - Festival de Cannes, capture d'écran

Louise Vandeginste, membre du jury du Prix Vulcain aux côtés d'Alain Besse, Patrick Bézier, Isabelle Gibbal-Hardy, Vincent Lowy et Aline Rolland, livre ses impressions cannoises en trois chapitres distincts. Il y est fortement question, c'est le moins qu'on puisse attendre d'une ex-étudiante tout juste sortie de l'ENS Louis-Lumière, d'image et surtout de cinéma.

1) Réunion de famille

En arrivant au festival de Cannes, une certaine euphorie s'empare de nous. L'excitation circule partout, dans cette foule permanente qui nous entoure où que l'on aille sur la Croisette, dans ce soleil, dans le manque de sommeil, dans les rencontres imprévues mais inévitables, dans la musique, le brouhaha, le débordement à la fois de luxe et de kitsch bling-bling à deux sous, dans l'enchaînement de trois à cinq films par jour, et des conversations à bâtons rompus qui s'ensuivent avec parfois violence tant notre avis critique est en permanence stimulé au cours de ces journées, dans les regrets, la frustration de s'être fait refoulé ou de n'avoir pas pu voir tel ou tel film par manque de temps ou par mauvais choix, dans la joie enfin, absolument folle d'avoir vu un bon film : le bon film, celui dont non seulement on parlera à tout le monde jusqu'à la nausée et que l'on défendra avec une fureur irrationnelle, mais dont on espère beaucoup, tout, le renouveau du cinéma, l'espoir de meilleures productions à venir, la naissance de grands acteurs, réalisateurs, chefs opérateurs, techniciens du cinéma, le surgissement d'une émotion collective qui dévaste nos différends et nous unisse dans un même air béat.

Et puis l'habitude s'installe, l'euphorie se calme et notre regard s'attache davantage aux petites choses qui fâchent. Voir les films de la compétition officielle, et dans les merveilleuses conditions rendues possibles par la CST, est bien sûr une chance incroyable, surtout pour une jeune aspirante réalisatrice tout juste diplômée. Mais c'est aussi l'occasion de se confronter de plein fouet à ce que l'on nomme rapidement "l'industrie". Souvent la jeunesse, l'inexpérience et l'anonymat permettent de créer à l'abri de toutes ces considérations stratégiques qui nous attendent à la sortie de l'école. Venir à Cannes accélère un chouïa le processus. Bonjour les photographes qui vous injurient si vous avez le malheur de passer devant Eva Herzigova (mais si, vous savez, la mannequin qui a joué dans deux films) sur le tapis rouge que vous êtes bien obligé de fouler ; bonjour les gens qui ont je-ne-sais-comment des places pour rentrer dans le fameux "palais" et en sortent après dix minutes de projection parce que clairement on n'est pas là pour voir des films ; bonjour les importants qu'il faut connaître, à qui il faut plaire, parler et se vendre vite entre deux open bars (réinterprétation cannoise de *Plaire, aimer et courir vite*, de Christophe Honoré)

dans l'espoir ô combien lucide de pouvoir peut-être un jour y arriver ; bonjour les hommes, vieux et riches, qui proposent poliment mais sûrement de les suivre pour obtenir des "cadeaux" (voire de vous épouser !) lorsque vous flânez naïvement sur la Croisette, et bonjour à ceux, jeunes et riches, qui vous agressent lorsque vous osez répondre non à un verre gratuit dans un bar VIP ou à une gentille petite balade en décapotable rugissante ; bonjour les gens qui se mettent à vous contacter, à vous considérer, à vous voir enfin puisque vous êtes à Cannes et que, même au plus bas de l'échelle sociale de ce microcosme, la pluie de paillettes du festival retombe tout de même un peu sur vos épaules à vous aussi et vous recouvre soudainement de cette vague aura ridiculement injustifiée ; bonjour les (très) mauvais films qui ébahissent d'inutilité et nous abattent plus bas que terre puisqu'ils sont censés inspirer la relève, représenter des modèles de créativité de la plus haute pointure, incarner l'avenir du cinéma.

Mais, disons-le, on aime Cannes précisément pour ces instants de grâce qui surgissent de la terre crasseuse et fertile de l'industrie du cinéma : c'est la réjouissante et absurde présence du dernier Godard à Cannes (plus antithétique, est-ce encore possible ?) et son inénarrable conférence de presse via Face Time ; la joie profonde qui nous emporte à l'apparition de l'immense théoricienne Nicole Brenez sous les flashes des photographes enrégés du tapis rouge qui, par accident, lui confèrent un instant le même prestige clinquant que celui d'une it-girl ou autre célébrité. Quelques rares quarts d'heure de gloire que nous avons applaudis sans retenue parmi le grand cirque médiatique...

Puis viennent les hasards nocturnes, nous propulsant dans une chaotique proximité de boîte de nuit contre les corps de ceux-là mêmes qui alimentent nos désirs cinématographiques d'images folles et insolentes, de textes beaux jusqu'à l'incandescence, et que l'on voudrait remercier d'être là, d'exister, de résister ensemble, et aux côtés desquels on souhaiterait rester danser. Ces nuits blanches offrent l'illusion d'un Cannes sans hiérarchie, d'une communauté Cinéma où tout le monde se tutoie pour de bon. Ce sont les parenthèses essentielles du festival, qui rappellent aux plus jeunes que le rêve est là, à portée de main et de travail. Les producteurs, les acteurs, les gens

du "milieu" : des êtres humains suants quand ils dansent, et aussi saouls que vous quand ils boivent. C'est l'occasion de poser les questions qui ne se posent pas en Master Class, ou simplement de profiter du spectacle bien réel d'un corps dont on ne connaissait que la matière spectrale sur grand écran. Mais, comme partout à Cannes, il est impossible de s'oublier dans l'illusion. La semi-pénombre de ces cavernes modernes nous laisse saisir au vol ces jeux de regard, ces jeux de pouvoir dont il vaut mieux connaître les codes pour ne pas tomber dans une situation non-désirée. On comprend, on retient et on se met à rêver d'une communauté Cinéma plus féminine, moins faussement inconsciente et – s'il vous plaît s'il vous plaît – moins sexiste.

Enfin, le matin sous la pluie, le soir entre deux rushes pré-montée-des-marches, on croise des amis stagiaires, en alternance, ou de jeunes assistants de production qui affrontent mille galères d'organisation afin de rendre possibles projections et interventions en temps et en heure, d'ouvrir les portes sacrées du festival aux non-initiés et de permettre ainsi ces chocs des cultures dont Cannes se délecte. Car ce sont encore eux les vrais rois de la fête, les innocents, les stars de demain auxquelles tous crèvent de mettre le grappin dessus le premier, le prochain Tahar Rahim, la prochaine Adèle Exarchopoulos, la version 2018 des concepts de nouveauté et d'intensité. Parmi toutes ces nouvelles têtes - et cela jusqu'aux étudiants qui attendent le long des files dans l'espoir d'obtenir un éventuel ticket de trop et d'accéder à l'illustre auditorium Louis-Lumière - on retrouve le feu sacré du cinéma, déjà un peu souillé par les usures du festival, mais plus déterminé que jamais face à cette énorme machine à rêves qui, quoi que l'on en pense, dévore tout sur son passage et nous recrache dans notre quotidien exténués, désillusionnés, mais également emplis d'une ambition nouvelle, irrationnelle. Tous ces paradoxes sont bel et bien l'essence de cet inégalable festival qui, dans la médiocrité ou son éclat, reste une merveilleuse et bouillonnante boîte de Pétri. Si le royaume cannois rappelle à chacun sa place, il permet aussi de jouer en l'espace de quelques jours son paysan parvenu, de brouiller les cartes le temps d'une rencontre, d'une place Orchestre inopinée, et de mêler, un sublime instant, petits et grands dans un même désir de 7^e art. Illusion que l'on sait être telle mais que, dans l'obscurité recherchée d'une projection, nous acceptons comme réelle. La famille du cinéma.

2) De la technique au geste

Faire partie du jury du prix Vulcain alors que l'on sort de l'École nationale supérieure Louis-Lumière amène à se (re)poser la question du sens que l'on pose derrière le beau mot de « technique ». Joie du hasard qui fait si bien les choses, un drôle de court-métrage prétendant faussement être de la main de Jean-Luc Godard paraît sur la toile, *Vent d'ouest*, qui interroge précisément ce concept. « Aujourd'hui, c'est le règne des techniciens. Techniciens de grande surface, de télé mobile, techniciens de l'audiovisuel, de la gendarmerie. Le cinéma s'est niché dans chaque arcane du capitalisme. La technique a pris le pas sur le geste. Et l'humain a déserté l'œil de celui qui regarde. » Le faux narrateur godardien nous interpelle tant son propos fait écho aux films en compétition et à leurs différentes conceptions de la technique cinématographique.

Leto, de Kirill Serebrennikov, par exemple, est un film d'une virtuosité technique incontestable : mouvements de Steadicam d'une grâce et d'une longueur incroyables, noir et blanc d'un très séduisant contraste agrémenté de flares longilignes surprenants, montage sonore et visuel envoûtant qui réduit théoriquement à zéro le risque de s'ennuyer, mixage venant appuyer cette douce emprise des images par l'omniprésence et la richesse d'une myriade de couches sonores... tout est à l'avenant. Le passage de l'influence rock à la musique new wave sur fond de censure soviétique est censé être le cœur du film, sous la forme d'un passage de relais entre deux personnages masculins de grande beauté, qui en outre se passent également l'amour d'une femme (personnage féminin bien fade en regard des formidables héroïnes que nous avons vues ailleurs). Il en ressort de belles images de beaux jeunes gens, chantant de belles ritournelles innocentes sur la plage, quelques vagues éclats de rébellion adolescente, et une dimension métadiégétique fort peu révolutionnaire par le biais d'un personnage narrateur ou de graffitis appliqués sur l'image en mouvement. Cela fonctionne. Mais est-ce vraiment cela que nous recherchons dans la technique cinématographique, la performance ? Cette beauté plastique de *Leto* nous empêche-t-elle en outre de voir le film ?



Leto, de Kirill Serebrennikov

Nous nous étions posé la même question devant *Ida*, de Pawel Pawlikowski (2013), et cette année à Cannes nous avons pu voir le dernier film du même réalisateur, *Cold War*. Film noir et blanc également, mais du large format Scope de *Leto* (2,76:1) nous passons au format dit académique (1,37:1) cher au réalisateur polonais. En effet, *Cold War* est à bien des égards de la même taille que son précédent film *Ida*, lui aussi en 1,37:1 et lui aussi ne dépassant pas 1h30. Il a repris la même petite machine bien huilée, les mêmes belles images presque carrées, les mêmes jolis cadres avec beaucoup d'air au-dessus de la tête des personnages pour accentuer entre autres le poids de l'Histoire qui pèse sur eux ; et tout cela est froid, et maîtrisé, et classiquement beau. Mais le montage s'est davantage encore essentialisé, pour ne garder que le minimum vital d'une grande histoire d'amour tragique, trouée par d'immenses ellipses pudiques. Alors oui, peut-être ne reste-t-il que des clichés : l'amour impossible, la censure et la propagande staliniennes, l'exil et l'abandon, les caves parisiennes pleines de jazz et d'ivresse des années 1950, la mesquinerie de l'élite artistique, la femme à la limite de la folie et l'homme qui tente de la suivre, de la comprendre... Pourtant, au cœur de cette perle de tech-

Surimpressions cannoises

Par Louise Vandeginste, membre du jury du Prix Vulcain

nicité et de stéréotypes surgit une force de chaos, un personnage féminin, une actrice plutôt qui de sa démarche lourde, sûre d'elle et titubante, fait dérailler le bel objet lisse qu'aurait pu être ce film. Souvent celle-ci tombe, danse maladroitement par rapport aux parfaites techniciennes qui l'entourent, elle bouge toujours trop vite, sort du cadre et au détour d'un plan disparaît. De longs noirs se mettent à ponctuer le film, accélérant les ellipses dans la deuxième partie, de sorte que nous n'arrivons plus à suivre la montée émotionnelle à laquelle on s'attendait dans le cadre d'une évidente tragédie à venir. Plus le film avance et les fils de la fatalité se nouent, moins l'empathie nous est permise et plus les émotions se réduisent à peau de chagrin. Car cette héroïne entraîne le film avec elle dans une logique de l'inaccessible, d'une folie de l'éternité, qui installe le spectateur dans un retard permanent par rapport à l'action. Ellipse par ellipse, nous les voyons filer vers l'avant avec stupeur et impuissance jusqu'au dernier plan, abrupt, qui nous laisse sec et sans larmes. On reproche tout naturellement au film de ne pas nous avoir laissé le temps de nous attacher davantage au destin des personnages, de ne pas avoir permis à l'émotion d'éclater dans de grands sanglots et puis... Non, la beauté de *Cold War* tient précisément dans cette accélération finale et brutale qu'une actrice semble imposer depuis l'intérieur même de l'œuvre, comme la force organique secrète d'une machine que l'on croyait à l'abri de l'imperfection humaine. Technique parfaite, pour mieux la détruire.



Cold War, de Pawel Pawlikowski

Nous aimons cette idée d'une technique réussie malgré elle, contre elle, qui a su lutter et s'adapter pour que cela fasse corps et qu'une sorte de monstre en surgisse. Dans ce cas, nous ne parlons plus de technique du point de vue d'une esthétique classique, mais de la technique à l'aune de nos canons de beauté modernes. Mais, bien que cette modernité ne date pas d'hier, on sent bien dans les écoles de cinéma (et peut-être d'art en général) que la transition n'est pas achevée et qu'elle n'a pas à l'être. Souvent cela est ressenti comme un fossé de générations. On connaît tous ces professeurs qui nous rappellent sans cesse que Picasso lui-même a appris la "technique" avant de faire ce qu'il a fait. Cet académisme, il est certain que nous en avons besoin en termes d'apprentissage, mais qu'en est-il lorsqu'il s'agit d'apprécier la technique d'un film sorti en 2018 ? Au sein du jury, nous aimons nous rappeler qu'il s'agit de juger

une "participation technique à la mise en scène", une "collaboration technique" et non "de la technique" ou une certaine "technicité". Pourtant, sous couvert de jolis sophismes, on se retrouve bien vite à défendre un film dont la technique est classiquement belle, voire "objectivement" belle, et donc facile à juger. Ou bien au contraire à dénier toute valeur technique à un film que l'on n'a pas aimé.

Le travail du chef opérateur russe Vladislav Opelyants pour *Leto* nous évoque celui du soviétique Sergueï Ouroussevski pour le magnifique film *Soy Cuba*, de Mikhaïl Kalatozov (1964). Plans-séquences aux mouvements de caméra complexes, chorégraphie des corps et de la machine d'une parfaite fluidité qui, soit nous emportent complètement, soit nous sortent de l'image par excès de virtuosité. Concernant *Leto*, cette perfection apparente de la caméra ainsi que la largeur inhabituelle du cadre (on a l'habitude d'une esthétique plus claustrophobique et moins solaire pour évoquer l'ère soviétique, non ?) ne donnent pas l'impression d'un film historique. D'ailleurs le scénario est régulièrement interrompu par des moments de comédie musicale traités sous la forme de clips, donnant à voir des gestes de révolte qui n'ont pas eu lieu (comme le fait de danser à un concert de rock ou de répondre à des agents du gouvernement), ce qui confirme que l'idée est moins de reconstituer un paysage historique qu'une esthétique venue tout droit de l'univers musical occidental. La musique, les décors, l'image, toute la part dite technique fait signe en direction de cette vie fantasmée des personnages qui aimeraient se projeter dans les images qui ornent leurs vinyles interdits. Et, en effet, le film en vient à rendre l'idée très littérale puisqu'à l'occasion de passages en couleurs et de "split-screens", les personnages se retrouvent incrustés dans des pochettes d'album imaginaires, faites de leurs petits films d'insouciance au bord de la mer. Techniquement donc, il est moins question de retranscrire une époque que la nostalgie d'une époque. D'où peut-être cette impression personnelle de voir un film vintage tout-à-fait dans l'ère du temps puisqu'il n'existe presque plus aucune période historique qui ne soit plus à la mode et dont on ne ressort pas les vêtements, la musique ou plus généralement le style. Dans tous les cas, le geste du film est intrinsèquement soutenu par tous ses aspects techniques et c'est pourquoi *Leto* est presque passé à côté du prix Vulcain.

Dans un autre genre, Yann Gonzalez et son chef opérateur Simon Beauvils semblent eux aussi nostalgiques d'une esthétique passée puisqu'ils inscrivent *Un couteau dans le cœur* dans



Un couteau dans le cœur, de Yann Gonzalez

la mouvance du neo-giallo. Pour autant, d'autres références plus ou moins secrètes traversent le film, tel *Équation à un inconnu*, le mélancolique et fantasmagorique porno de Francis Savel (1979), mais nous pouvons y voir aussi un film comme *Trouble Every Day*, de Claire Denis (2001), ou bien d'autres films ayant mis en scène les limites monstrueuses du désir (et généralement ça dérive dans le criminel, le monstrueux, l'horifique...). On pense autant à Tod Browning qu'aux *Fragments d'un discours amoureux*. Certains ne verront qu'un simple copié-collé de techniques anciennes et spectaculaires (image très saturée, effets faciles de stroboscope, de découpage et montage symboliques, d'association de couleurs contraires et non justifiées, etc.). D'autres seront sensibles à cette matière qui travaille la technique, cette pensée du désir qui ne cesse de traverser l'image et dont nous pourrions tirer une véritable théorie si l'on s'amusait à analyser le film plan par plan.

Celui bien sûr qui franchit le cap, c'est Godard. Montage image et sonore qui ne sont que pensée cinématographique, et de façon tellement immédiate que l'éternelle distinction artistique/technique s'en trouve absolument terrassée. D'ailleurs cela se confirme au générique car il confond dans une même indistinction, producteurs, techniciens (mixeur ? assistant monteur ?), films, musiques, livres, peintures, philosophes, etc. Chacun, peu importe qu'il soit mort ou un objet, fait la matière de son Livre d'image. Donc, pourquoi distinguer qui a fait quoi ? On qualifie souvent son œuvre de radicale, en raison peut-être du caractère hermétique de sa réflexion en mouvement (il en faut de la culture pour saisir toutes les références). Pourtant, même sans comprendre à quoi les signes renvoient, le film crée sa propre langue et en cela il est peut-être le plus accessible des films de Godard. Les images nous amènent à interroger la représentation de la violence : d'une part la violence faite aux femmes et d'autre part la violence des guerres au Moyen-Orient, mais également la violence faite aux images ou bien aux corps réels et aux idées que celles-ci prétendent représenter. Il exprime lui-même la violence de l'acte de représentation (images volées, sens arraché, détourné, personnes filmées mais privées de parole), à laquelle il oppose la douceur de la représentation obtenue. Au passage, on aurait beaucoup aimé que *Le Livre d'Image* soit projeté le même soir que *The House That Jack Built*, de Lars Von Trier, qui se confronte aussi à la représentation de la violence et reprend même explicitement la vieille problématique de l'irreprésentable à travers les images des camps de la mort et autres charniers (qui seraient devenues de manière univoque l'Image du Mal, ayant remplacé dans l'imaginaire collectif la descente d'Énée aux Enfers ou *L'Enfer* de Dante). L'inadéquation, la non-immédiateté de la langue, la distance du signifié au signifiant est peut-être ce que Godard désigne comme l'essence même de la violence. D'où cette esthétique ô combien godardienne (mais qui s'inscrit très certainement dans un héritage remontant au moins jusqu'à Brecht) de l'interruption, de l'accroc, du décalage son et image. Mais douceur il y a dans les signes, dans les images en elles-mêmes. C'est en une véritable fête des sens que la technique cinématographique devient poésie et que le cinéaste nous incite à recomposer le réel, c'est-à-dire à faire

du geste cinématographique la production de langues nouvelles, de signes autonomes et intègres. Le gros plan sur le doigt levé du *Saint-Jean Baptiste*, de Leonard de Vinci, qui ponctue le film, et toutes ces autres mains que Godard a découpées dans ses livres d'images, font écho au terme de "geste" que la voix-off de Godard reprend régulièrement. Penser l'acte de représentation en termes de geste, c'est une manière définitive de ne plus avoir à reprendre la vaine dichotomie art/technique (ou penser/faire). N'échapperions-nous pas définitivement à cette impasse en ne parlant plus de technique, mais de geste cinématographique ?



Saint-Jean Baptiste, de Leonard de Vinci (détail)

3) Technique, éthique, esthétique : petite réflexion à partir du film dit "social"

« La folie de Cannes », dit-on souvent. La règle du jeu est on ne peut plus claire : une simple distribution de badges et tickets répartie toute la petite société de festivaliers en une hiérarchie nouvelle, dont les rois et reines sont à la fois les détenteurs du légitime coupe-file "presse" mais aussi les éternels illégitimes, riches personnes auxquelles les palaces environnants offrent tout naturellement des places pour "monter les marches". De l'autre côté des très littérales barrières se trouvent "les autres", les possesseurs de badges "festival" ou simples "pass cinéfil" et qui auront attendu une ou deux heures sous le soleil tapant pour se voir dépasser à la dernière minute par les membres de l'industrie en retard. Et puis n'oublions pas les autres des autres, les passants, les badauds ou pire les "vrais" cannois, qui ne demandent rien de plus que d'avoir la chance d'apercevoir, ne serait-ce qu'une seconde, une quelconque célébrité. Cette exacerbation presque primitive des lois sociales a son joli lot de contradictions et absurdités. Par exemple, mercredi 9 mai lors de la projection du film égyptien en compétition officielle *Yomeddine*, du réalisateur austro-égyptien Abu Bakr

Surimpressions cannoises

Par Louise Vandeginste, membre du jury du Prix Vulcain

Shawky, les spectateurs commencent comme d'habitude par applaudir à l'apparition des différents logos de sociétés de production. Mais voilà que surgit sans prévenir la première image, le plan large d'une décharge. Et nous, dans notre fol aveuglement cannois, continuons à applaudir par accident. Petit hasard qui dit bien des choses, de ce qu'incarne Cannes, de notre façon d'y voir les films.

Chaque année la compétition relance la question du film dit "social". *Yomeddine* propose un étonnant mélange de "road & feel good movie" avec des personnages de bienveillants marginaux : lépreux, SDF, enfants abandonnés... Des lointains cousins de *Freaks*, semblant tout droit sortis d'une espèce de conte et projetés au cœur de la vie de rue égyptienne. Mais très vite le parcours des personnages principaux qui se voudrait sans intrigue, libre comme une hasardeuse promenade, prend la forme d'une suite de passages obligés. La trame du "feel good movie" se fige dans des effets scénaristiques pathétiques, et des flash-backs maladroits nous expliquent l'explicite. Le film dérive lentement mais sûrement vers une parodie de film américain par excellence : surgissement lourdement appuyé d'une bande-son devenue au-fur-et-à-mesure insupportable ; bords flous des images de flash-back ou de rêves pour être sûr qu'on ait bien compris ; mixage sonore ridiculement illustratif lors d'une scène de confrontation qui tombe immédiatement à plat... Tandis que les dialogues ne cessent de perdre en contenu ce qu'ils gagnent en longueur et fadeur. Les potentiels freaks sont devenus des monstres de banalité, sur lesquels regard et émotions glissent sans accroc. On se rappelle une phrase du *Livre d'image*, de Godard, qui évoque la façon dont certains filmeurs ont capté des images de populations arabes, sans regard, au point de se demander s'ils leur conféraient même la capacité de parler. Et bien sûr, il n'est pas question de mettre en doute l'intention sous-jacente du film – puisque le cinéaste comme les spectateurs cannois sont très certainement pleins de bonnes intentions – mais de réfléchir en termes de gestes cinématographiques. Quel est ce film si ce n'est l'expression de la bonne conscience du cinéma occidental, la forme vide d'une volonté de s'ouvrir au "cinéma du monde", à l'état du monde, à la représentation de la pauvreté, des invisibles ?



Yomeddine, d'Abu Bakr Shawky

Dans le même genre, *Les Filles du soleil*, de la Française Eva Husson, réemploie les codes du film d'action (et même de film d'action très commercial, "à l'américaine") en prenant visiblement comme prétexte l'histoire du bataillon féminin kurde au Kurdistan irakien. La proposition est alléchante et son image vendeuse : un film de guerre français réalisé par une femme sur un sujet d'une actualité brûlante. Mais sa structure repose sur l'enchaînement de scènes d'un suspense très douteux et factuel : va-t-elle voir ses proches mourir dans des conditions horribles (oui), va-t-elle accoucher à la frontière et se faire mitrailler (non), va-t-elle se faire violer (oui), va-t-elle réussir à s'échapper de l'esclavage sexuel (oui mais c'était moins une), va-t-elle se faire exploser par un combattant de Daech, va-t-elle retrouver son fils, etc. Et le film s'achève par une réplique qui voudrait placer le film sous l'étendard du féminisme : « Nous sommes toutes des héroïnes. », comme s'il suffisait de réunir tous les bons ingrédients pour obtenir l'objet filmique idéal. Techniquement, il n'y a rien et tout à redire : les séquences sont agrémentées de beaux effets de flou pour saupoudrer le film de l'impression d'un point de vue subjectif des personnages et, au cours de quelques jolis plans tournés en studio, la lumière sort de l'enclave du réalisme auquel on aurait pu s'attendre (film français oblige) pour s'essayer à quelques effets de couleur ou de contraste d'une artificialité intéressante. Mais il a été très facile, au sein du jury du Prix Vulcain, de se mettre d'accord pour rayer ce film de notre short list car il était évident pour nous tous que si le chef opérateur a fait en soi un "bon travail", cela ne nous touchait pas en tant que participation à la mise en scène. Souvent, ce sont les films les plus lassants qui nous ont permis de mieux redéfinir le sens du prix que nous voulions donner, en procédant par élimination de ce qu'un prix technique ne devrait pas être (selon nous).



Les Filles du soleil, d'Eva Husson

Yomeddine au moins ne manque pas de bonne volonté, ce qui le sauve du gouffre dans lequel s'enfonce *Ayka*, avant-dernier film en compétition et lauréat du prix d'interprétation féminine. La dernière œuvre du réalisateur kazakh Sergey Dvortsevov a comme parti-pris la laideur, voulant nous transmettre un effet de réalité plus fort par l'accumulation d'images sordides (dont certaines sont répétées à plusieurs reprises, de façon à bien enfoncer le clou de l'esthétique pseudo-documentaire sans montage). Il est presque ironique d'avoir décerné le prix de la meilleure actrice à Samal Esljamova, puisque



Ayka, de Sergueï Dvortsevoy

d'elle nous ne voyons que les coudes, le dos, ou les mains dans le meilleur des cas. Certains spectateurs tels que moi ont pu tester les limites corporelles de leur patience pendant ce faux plan-séquence d'1h40 et en sont ressortis emplis de colère avant, heureusement, de pouvoir s'apaiser devant le beau film/roman d'apprentissage de Nuri Bilge Ceylan (était-ce une expérience du programmeur pour nous rappeler à quel point le temps est relatif d'enchaîner ainsi ces deux films antithétiques en termes d'éthique et de durée ?). Bref, cette parodie de *Rosetta*, des frères Dardenne, joue la carte du comportementalisme jusqu'au-boutiste : caméra portée nauséuse, refus de la technique (pas de mixage sonore ? aucun travail de la lumière ?) et cela probablement au nom d'une certaine interprétation de l'esthétique naturaliste. Mais pourquoi autant de cruauté, de douleur gratuite, d'effets tire-larmes ou repousants ? Où se situe la pensée du film, le regard du cinéaste dans cette représentation tautologique de la misère humaine au sens large ? On se demande bien ce qu'il s'agit encore de dénoncer quand on ne cesse de débattre sur l'impuissance des images d'horreur (telle celle récente et encore vive dans nos mémoires du cadavre d'Aylan sur la plage). Alors quoi ? C'est à se demander si la pertinence de sélectionner un tel film en compétition officielle ne réside pas dans l'ironie tragique de voir un public scintillant (ô les belles robes que l'on aura portées) se regardant applaudir devant l'image plate et inoffensive du dénuement.

Capharnaüm, de la cinéaste libanaise Nadine Labaki, a failli chambouler la problématique et réveiller d'entre-les-morts notre pauvre regard blasé. Travail généreux de l'image et du son pour un personnage principal d'une force de révolte simple et puissante. Un enfant au regard noir, sans concession. Une caméra,



Nadine Labaki et son acteur principal, Kawthar Al Haddad

comme on le dit facilement, mais ici de manière tout-à-fait justifiée : « à sa hauteur ». Un étalonnage, des flares et des cadres que l'on pourrait qualifier de tendres, tant l'on sent dans chacun de ces gestes le regard bienveillant de ceux qui l'ont filmé. Une belle cohérence à tout point de vue. Mais, à quinze minutes de la fin, les vieux démons reviennent et plongent le film dans un drame qui finit bien (in extremis), sous les violons d'une musique devenue soudainement pathétique. Dommage. Une sorte de schéma scénaristique et esthétique paraît hanter particulièrement les films qui osent s'aventurer vers les contrées difficiles de la représentation de la misère sociale.

Mais, pour notre plus grand bonheur, la Palme d'or est revenue à un film d'une grande chaleur humaine et cinématographique (en absolue contradiction avec les prix d'interprétation nous semble-t-il, mais cela nous rappelle que les décisions d'un jury ne sont que le résultat de compromis au sein d'un groupe, et ne relèvent que rarement d'une même logique). D'ailleurs, le Prix Vulcain aurait pu revenir au "production designer" d'*Une affaire de famille*, de Hirokazu Kore-Eda. Mais notre choix s'est



porté vers la décoratrice de *Burning*, Shin Joom-hee, dont le travail en étroite collaboration avec le réalisateur Lee Chang-dong participe pleinement à l'existence des personnages. Ce prix, en plus de souligner l'excellence d'un travail de nature tout-à-la-fois artisanal et artistique, permet de dépasser la vieille impasse à laquelle certains films voudraient nous faire croire : refuser le psychologisme, les dialogues à outrance, et la caractérisation scénaristique des personnages ne se résout pas uniquement par une caméra portée mimant une fausse impression de durée réelle et suivant seulement les mouvements des corps avec un retard volontaire, ni par le refus stérile de la technique (stérile car c'est déjà un choix technique/esthétique que de prétendre ne pas en faire). Nous ne croyons pas à cette idée de ne pas prendre part à la technique et à ces réalisateurs qui délèguent presque entièrement cette "part" du travail à leur chef opérateur (on se demande alors qui est bel et bien le réalisateur du film, non ?) comme s'il était possible de scinder en deux parties proprement distinctes l'artistique du technique. Le Prix Vulcain que nous avons souhaité remettre va définitivement dans ce sens (et cela en accord avec la philosophie de l'Ecole Louis-Lumière, d'où je viens). Car Shin Jeom-hee nous a rappelé la puissante évidence que savent parfois imposer des objets sur grand écran et, par leur présence silencieuse, faire image, faire cinéma. ■

Louise Vandeginste, ancienne étudiante de l'ENS Louis-Lumière (Cinéma, promotion 2017) est actuellement stagiaire en production, invitée par la CST en tant que membre du jury du Prix Vulcain de l'Artiste-Technicien.

Todos lo saben

d'Asghar Farhadi, photographié par José Luis Alcaine

Avec Penélope Cruz, Javier Bardem, Ricardo Darín

En salles depuis le 9 mai 2018



Ashgar Farhadi, Pénélope Cruz et José Luis Alcaine - Photo Teresa Isasi

Après la France, décidant de tourner son nouveau film en Espagne, le cinéaste iranien Asghar Farhadi s'est lancé dans un thriller familial qui évoque à la fois la tragédie classique théâtrale et le western. Un huis clos familial dans un village de la sierra madrilène, entre vendanges, passions et jalousies. C'est le grand chef opérateur espagnol (et francophone) José Luis Alcaine qui ouvre la compétition de Cannes 2018 avec cet authentique feu d'artifice d'acteurs et de cinématographie. (FR)

Synopsis

A l'occasion du mariage de sa sœur, Laura revient avec ses enfants dans son village natal au cœur d'un vignoble espagnol. Mais des événements inattendus viennent bouleverser son séjour et font ressurgir un passé depuis trop longtemps enfoui.

► Comment préparez-vous vos films ?

José Luis Alcaine : D'abord je suis contre l'hyper préparation. Je trouve que ça "vertèbre" tellement le film qu'il finit par s'ankyloser... Sur *Todos lo saben* par exemple, j'avoue n'avoir passé pas plus de quatre jours en prépa. Il faut dire que je sortais juste d'un autre tournage et que, de toute façon, le temps me manquait ! Dans ce fameux livre *Hitchcock Truffaut*, que beaucoup de cinéphiles et cinéastes connaissent par cœur, le maître du suspens affirmait que ses films étaient montés dans sa tête avant même le tournage, que tout était presque planifié.

Moi, je pense que ce genre de méthode, avec par exemple des story-boards, ça fonctionne pour les thrillers ou les films d'action, mais pas pour les films qui se font profondément au contact de l'humain, comme ceux d'Asghar. Suivre le film, accompagner sa narration à l'échelle de la séquence, de la scène du plan... Ne pas hésiter à faire varier la photo tout au long de l'histoire si c'est nécessaire, voilà mon credo en matière de cinématographie.

Des influences récentes ?

JLA : Je vois beaucoup de bons films techniquement, c'est certain... mais pas beaucoup d'images qui me surprennent. J'ai l'impression que la grande majorité des cinéastes se complaît dans un style unique qui consiste à mettre du vert dans les ombres, et qui confine, selon moi, un peu au procédé de fabrication. Et je ne parle même pas de la mode de tourner sans cesse à pleine ouverture, avec la profondeur de champ d'une tête d'épingle qui induit une sorte de travail pré mâché pour le spectateur. Avec cette esthétique, on essaie de conduire le spectateur dans un chemin donné, un peu comme si on essayait de lui donner des petits pots pour bébé.

Moi, ce qui me plaît, c'est de laisser l'initiative au public du film. Tourner plutôt à 8 ou 11 de diaph et donner de la matière à l'œil en profondeur et au cerveau pour qu'il se promène dans l'image. Cet engouement pour la faible profondeur de champ vient de mon sens de la publicité et de l'invasion des petits écrans sur lesquels on voit désormais les images. Il faut alors mettre l'œil du consommateur à un endroit précis, et pas à un autre. C'est un peu de la foutaise si l'on veut faire du vrai cinéma sur grand écran. Je crois qu'il faut laisser au spectateur la possibilité de choisir ce qu'il veut voir. De pouvoir avoir un point de vue différent de celui que l'image l'oblige à suivre. Il faut le faire participer au cœur du récit et le laisser s'y intégrer presque comme un autre personnage. En quelque sorte, lui rendre cette liberté dont il jouissait il y a des années.



Barbara Lennie et Javier Bardem - Photo Teresa Isasi

Alors comment procédez-vous sur le tournage ?

JLA : Bien sûr d'abord en fonction de ce que je lis dans le scénario ! Mon premier réflexe, quel que soit le film, est de faire une lecture précise du script en indiquant à chaque scène l'heure à laquelle j'imagine la scène se dérouler. Les didascalies des scénarios sont à ce sujet pour moi un non-sens. Pourquoi se limiter à ces quatre variantes uniques int. jour, int. nuit / ext. jour, ext. nuit ? Quitte à donner des indications, autant indiquer le moment plus précisément, non ? Donc, une fois ce travail de dépouillement horaire effectué, j'avance en découvrant les décors et je construis peu à peu la lumière du film en l'adaptant à chaque scène, chaque décor et chaque tranche horaire où se déroule le récit.

C'est le décor qui impose sa lumière...?

JLA : D'une certaine manière, oui. J'ai une position très claire sur les fenêtres présentes au décor. Je n'aime pas les fenêtres éclatantes et débordantes de lumière blanche car je pense que ce qui se trouve derrière elles sert aussi à définir le décor et une partie du récit qui se déroule sur l'écran. J'essaie donc d'établir une exposition qui permette de discerner l'extérieur. C'est très facile, et très rapide, de les convertir en une source éclatante de lumière, sans aucun détail. Mais c'est tellement enrichissant, pour le film, de jouer dans l'image avec l'extérieur. On donne plus d'informations au spectateur et on l'ennuie moins. La scène où Carolina (Penélope Cruz) se décide enfin à appeler son mari au téléphone pour le prévenir du drame : on est dans sa chambre, et j'ai noté dans le scénario que c'était plutôt le milieu de la journée. La caméra voyait la fenêtre et une partie du village au fond... Comme j'ai vu, aux essais, qu'elle allait avoir la tête un peu orientée vers le sol (à cause du fait qu'elle téléphone), la manière la plus élégante de l'éclairer était d'avoir une source assez basse également. J'ai donc opté pour un projecteur placé à l'extérieur assez haut, tapant au sol comme le soleil de midi et sur le lit recouvert d'un drap blanc. Ce dernier sert de réflecteur naturel doux pour éclairer le visage de la comédienne par-dessous. Vous voyez, on intègre à la fois l'histoire de la temporalité à l'échelle du film, les nécessités de la mise en scène à l'échelle de la scène, et le challenge d'éclairer correctement la comédienne principale !

Ça semble être la première fois que Penélope Cruz accepte d'incarner une femme de plus de 40 ans à l'écran. A-t-il été facile de la filmer dans ce rôle ?

JLA : La mise en scène des réalisateurs a une influence énorme sur le travail de lumière et sur les actrices. Si vous regardez les films tournés il y a 50 ans, à la grande époque des stars d'Hollywood, il n'y avait pas un gros plan qui n'était pas fixe..., la lumière - toujours en contre-jour - était tellement sophistiquée à coups de drapeaux, de mamas et de langues de chat, qu'on ne pouvait pas concevoir de bouger la caméra en même temps. Le diaph optimal était même déterminé sur ces "close-up", et on ne pouvait pas y déroger.

Maintenant on est dans une situation très différente en tant qu'opérateur puisque la caméra est très souvent à l'épaule et suit littéralement l'action et le jeu. On ne peut plus toujours faire la lumière idéale pour magnifier les comédiennes. Et en extérieur, à moins d'avoir la chance rare de tourner avec Terrence Malick ou Alejandro Iñárritu, on n'attend quasiment plus l'heure idéale pour filmer un plan... Ah oui, j'y pense... Pedro Almodovar, lui, a une méthode bien à lui pour filmer les femmes. Il ne commence jamais sa journée de tournage avant 13 heures. Ça pose forcément d'autres problèmes de logistique mais, au moins, on a le temps de maquiller les stars et on ne les photographie pas au saut du lit !

Au premier tiers du film, la lumière se coupe brutalement. Vous intervenez plus directement dans l'histoire !

JLA : C'est une séquence très importante du film et c'était aussi un défi technique. En effet, comment faire la lumière dans un petit village perdu dans la campagne quand il y a une coupure générale d'électricité ? Heureusement, la situation de la fête de mariage offre la solution des bougies qu'on a traditionnellement dans ce genre de situation. Mais ça ne suffit pas pour l'ensemble des séquences, notamment celles qui se passent en dehors de la maison. J'ai choisi cette option de la lune, peut-être un peu artificielle, mais qui fonctionne assez bien en contrepoint de l'intérieur de la maison. Pour marquer aussi un peu le danger potentiel avec l'arrivée de la pluie. Asghar a eu ensuite cette idée de scénariste, avec l'arrivée du groupe électrogène, qui permet encore de faire évoluer la lumière à l'intérieur de la scène et marquer le temps qui passe. Moi, j'ai dû juste un peu me battre pour conserver un minimum de réalisme à la situation. Car chacun sait que, quand on a une coupure de courant générale, il ne suffit pas de brancher un groupe électrogène sur le compteur d'une maison pour que toutes les lumières se rallument magiquement...



Coupure de courant - Photo Teresa Isasi

La séquence en voiture qui s'ensuit est très graphique, très dramatique aussi.

JLA : Pour cette poursuite dans la nuit à voiture, je voulais vraiment que ça ressemble à *La Chevauchée fantastique* de John Ford. Une sorte de western sans chevaux, où l'on part à la recherche de la disparue. Tout est tourné dans les voitures en très basse lumière, avec une combinaison de LEDs Smartlights que j'apprécie beaucoup pour leur capacité de réglages dans le bas de la courbe. Il y a aussi une autre séquence nocturne dans les combles de la maison, de nouveau avec Penélope et son téléphone portable, qui est également éclairée entièrement avec des SL1, et dont le niveau était réglé, si je me souviens bien, à 1%...

Et puis j'ai aussi, pour une des premières fois, utilisé un de ces projecteurs LEDs Smartlight sur batterie en l'installant sur un drone en vol stationnaire. C'est pour l'extérieur nuit à la fin du film, quand on voit le personnage de la jeune mère traverser à gué la rivière. En pratique, les feuillages étaient tellement touffus de l'autre côté de la rive, qu'il nous était impossible d'accéder au bois et d'y placer un quelconque projecteur. Cette solution originale, quoiqu'un peu bruyante, m'a bien dépanné.

Et le travail en couleur ?

JLA : Tout comme j'aime faire évoluer la lumière à l'intérieur de la narration, j'aime régler en permanence la température de couleur sur la caméra. Je crois qu'il n'y a pas une seule scène tournée à 5 500 ou 3 200. Le réglage se balade toujours entre les deux, voire au-delà, en me basant sur le moniteur. D'ailleurs, depuis que je tourne en numérique, je n'utilise plus de cellule.

Todos lo saben

Je sais que certains opérateurs conservent quand même un œil sur l'oscilloscope ou le vecteurscope, mais moi j'ai décidé de laisser tomber tout autre moyen technique que le moniteur. Je fais la lumière littéralement en fonction de ce que je vois, en jouant également pendant les plans sur l'ouverture via un report Preston ou Arri. Ça demande un bon moniteur, bien calibré, mais à ce jour je n'ai jamais rencontré aucune difficulté avec cette méthode. C'est un peu ma façon de donner à l'art de la lumière l'importance qu'elle doit avoir et cela quelles que soient les nouvelles technologies qui peuvent impacter le travail.

Comment visualiser correctement votre image ?

JLA : J'ai un assistant qui remplit le rôle de DIT et qui aligne l'image, principalement les noirs. Il génère très vite des rushes identiques à ce qu'on a vu sur le plateau, et fournit un matériau quasiment déjà étalonné au montage. En postproduction, je ne passe guère plus que cinq jours en étalonnage avec cette méthode.

Parlez-nous de la séquence autour de la cheminée...

JLA : Cette séquence marque un autre tournant dans l'histoire. La famille commence à régler ses comptes et c'est la première fois qu'on réunit quasiment tout le monde dans une seule pièce. L'idée de la cheminée allumée est, je crois, venue d'Asghar Farhadi. Et puis on s'est mis d'accord très vite sur cette ambiance bleutée matinale qui vient en contrepoint du feu. Là encore, tournées entre 5,6 et 8, les flammes ont plus de matière et évitent de partir dans le blanc. Le bleu venant de l'extérieur permet à l'œil de s'accrocher en référence, et de rendre l'effet feu plus chaud. La contrainte principale pour moi était de parvenir à faire une lumière pour tout le monde en même temps, pouvoir aller sans contrainte d'un acteur à l'autre et m'adapter au sens de la scène. C'est aussi une séquence qui évoque le froid qui arrive avec l'automne dans ce petit village situé en altitude.

Vos nuits sont très douces et tout de même contrastées...

JLA : En fait, j'ai observé que la nuit, même si la lumière de la lune peut s'apparenter ponctuellement à celle du soleil, avec des ombres assez marquées, le niveau très faible de luminosité fait que l'œil ne discerne plus vraiment les couleurs (passant des cônes aux bâtonnets), la pupille s'élargit et les contrastes se perdent. C'est dans cet esprit que j'ai essayé de recréer les nuits de la fin du film, avec une lumière douce mais quand même ponctuelle, qui évolue peu à peu jusqu'à l'aube pour la séquence du pont. Une anecdote sur cette scène : elle a dû être tournée en deux fois, à une dizaine de jours d'écart... pas évident quand on travaille sur une séquence aube avec autant de plans et de choses intenses à jouer. Une chance incroyable - et ça arrive parfois sur les films - nous a gratifiés de deux jours de temps gris, alors que presque tout le reste du film a été tourné sous un soleil sans nuages ! ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

Todos lo saben

Production : Alvaro Longoria et Alexandre Mallet-Guy

Chef décoratrice : Maria Clara Notari

Chef opérateur du son : Daniel Fontrodona

Chef monteur : Hayeded Safiyar

Cadreur : Chiqui Palma

1^{er} assistant opérateur : Aaron Lopez

Chef électricien : Fernando Beltran

Chef machiniste : Carlos Miguel

Matériel caméra : Arri Alexa, série Cooke S4

Matériel lumière : Cinetel

Coloriste : Chema Alba

English version

<https://www.afcinema.com/Cinematographer-Jose-Luis-Alcaine-discusses-his-work-on-Asghar-Farhadi-s-Everybody-Knows.html>

ça et là

Cine Gear LA Expo 2018

L'édition 2018 de Cine Gear Expo LA aura lieu aux Studios de la Paramount, à Hollywood (Californie, USA), les 1^{er} et 2 juin prochains.

► A noter qu'Arri, Canon, Carl Zeiss, CW Sonderoptic, Panasonic, RED et Sony figurent parmi les divers sponsors de la manifestation, tandis que vingt-et-une sociétés liées à l'AFC en tant que membres associés ont été présentes cette année. **Membres associés (sociétés mères ou filiales)**

Airstar America, Angénieux, Arri, Canon USA, Carl Zeiss, Cartoni, CW Sonderoptic, Fujifilm, K5600 Lighting, Lee Filters, Panasonic Cinema, Panavision, RED Digital Cinema, Rosco, Schneider-Kreuznach, Sigma, Sony, Vantage Film, Vitec Production Solutions, Transvideo & Aaton Digital.

Ainsi que...

American Cinematographer, Australian Cinematographers Society (ACS), British Cinematographer, British Society of Cinematographers (BSC), Film & Digital Times, ICG Magazine, Society Of Camera Operators (SOC).

<http://www.cinegearexpo.com> ■



ça et là

Ciné-club ENSLL



► Trois courts métrages de Bertrand Mandico projetés au Ciné-Club de l'Ecole Louis-Lumière

Pour leur séance de juin, le Ciné-club et les étudiants de l'ENS Louis-Lumière recevront la directrice de la photographie Pascale Granel et projèteront *Living Still Life*, *Boro In the Box* et *Notre-Dame des hormones*, trois courts métrages de Bertrand Mandico qu'elle a photographiés. La projection sera suivie d'une rencontre avec Pascale Granel, l'occasion pour les spectateurs d'échanger avec elle à propos de son travail sur ces films courts et sur bien d'autres encore auxquels elle a participé.

Rappelons qu'Angénieux, Arri et RVZ soutiennent le Ciné-club de l'ENS Louis-Lumière.

**Mardi 5 juin 2018 à 20h précises
Cinéma Grand Action
5, rue des Ecoles - Paris 5^e** ■

Nouvelle braderie MIAA

► **La prochaine braderie MIAA (Mouvement des Intermittents d'Aide aux Autres) aura lieu le dimanche 10 juin 2018, de 10h à 18h, au centre d'animation Mercœur (4, rue Mercœur - Paris 11^e).**

Vente à petits prix au profit de l'action de l'association : la distribution de repas aux sans-abri.

Vêtements, accessoires, décoration, petits mobiliers en provenance de donateurs et des fins de tournage de nombreux films ou séries.

Vente au profit de l'action de l'association : la distribution de repas aux sans-abri.

<http://www.miaa.fr> ■



Les premiers pas du film sonore sur pellicule : l'exemple du Tri-Ergon et du Gaumont Petersen Poulsen

Conférence de Laurent Mannoni et Jean-Pierre Verscheure

► Pour sa dernière conférence de la saison 2017-2018, le Conservatoire des techniques cinématographiques aura pour centre d'intérêt deux procédés de reproduction sonore mis au point dans les années 1920 et destinés aux salles de cinéma.



Tri-Ergon – "le travail à trois" – rassemble à partir de 1919 trois ingénieurs allemands : Josef Engl, Joseph Massolle et Hans Vogt. Comme bien des chercheurs précédemment, ils rêvent d'enregistrer les ondes sonores sur pellicule et ne croient pas à l'avenir du cinéma synchronisé par disque du type Gaumont ou Messter. À cette époque, tout est à perfectionner, y compris les haut-parleurs et les microphones à charbon, loin d'être performants. Mais les trois inventeurs réussissent à donner des projections sonores en public, à partir de septembre 1922, en Allemagne. Cinq ans plus tard, le film Warner *The Jazz Singer*, accompagné de disques Vitaphone synchronisés, triomphe. William Fox, qui croit en l'avenir de la piste optique sonore, rachète les brevets Tri-Ergon. Ces mêmes brevets donnent naissance à Berlin, en 1928, à la Klangfilm GmbH issue des firmes AEG et Siemens. Les trois chercheurs n'ont guère profité de cette nouvelle ruée vers l'or... On a oublié ensuite Engl, Vogt et Massolle, qui, avec des moyens dérisoires, ont pourtant conçu, dès le début des années 1920, une technique de cinéma sonore proche de la perfection.

À Paris, Léon Gaumont investit des sommes considérables dans la recherche d'une solution commercialisable de cinéma sonore. Comme de nombreux au-

tres chercheurs, il s'oriente d'abord vers les seuls systèmes d'enregistrement technologiquement viables à cette époque, le son sur disque. Il faut attendre 1924 pour que Léon Gaumont prenne conscience de l'avancée technologique dans le domaine du son optique et lance de nouvelles recherches dans ce sens en collaboration avec les Suédois Petersen et Poulsen. Le procédé consiste à enregistrer les sons sur une pellicule 35 mm et à en synchroniser la diffusion avec un projecteur de film 35 mm portant les images. Rapidement devancé par l'industrie américaine, Gaumont perd la bataille commerciale du cinéma sonore, mais parvient notamment à présenter un premier long métrage sonore, *L'Eau du Nil*, de Marcel Vandal, le 18 octobre 1928. La conférence sera illustrée de films sonores du "GPP" récemment numérisés grâce à des nouveaux équipements développés dans le laboratoire Cinévolution, à Mons.

Jean-Pierre Verscheure est professeur honoraire à l'INSAS de Bruxelles, membre du conseil scientifique du Conservatoire des techniques et de plusieurs associations internationales. Historien des techniques cinématographiques, il dirige un centre de restauration sonore, Cinévolution, dans lequel plus de soixante-quinze systèmes sonores sont opérationnels.

Laurent Mannoni, directeur scientifique du Patrimoine à La Cinémathèque française, est l'auteur d'une vingtaine de livres sur l'histoire technique du cinéma.

"Les premiers pas du film sonore sur pellicule : l'exemple du Tri-Ergon et du Gaumont Petersen Poulsen"
Conférence de Laurent Mannoni et Jean-Pierre Verscheure, avec projections de films rares
**Vendredi 8 juin 2018 à 14h30, Salle Georges Franju
Cinémathèque française
51, rue de Bercy Paris 12^e**

Prochaine conférence : octobre 2018 ■

Plaire, aimer et courir vite

de **Christophe Honoré**, photographié par **Rémy Chevrin** AFC

Avec **Vincent Lacoste**, **Pierre Deladonchamps**, **Denis Podalydès**

En salles depuis le 10 mai 2018

Plaire, aimer et courir vite signe le retour en Compétition officielle pour le réalisateur Christophe Honoré (après *Les Chansons d'amour*, en 2007). Ce mélodrame entre deux hommes met en scène la vie parisienne d'un jeune, venu de Bretagne pour ses études. Un film qui se déroule au cœur des années 1990 et qui évoque le sida et l'œuvre d'artistes dans le monde homosexuel de cette époque. Rémy Chevrin AFC nous parle de ce tournage de film de passé immédiat. (FR)



Vincent Lacoste et Pierre Deladonchamps - Photo Jean-Louis Fernandez

Synopsis

1990. Arthur a vingt ans et il est étudiant à Rennes. Sa vie bascule le jour où il rencontre Jacques, un écrivain qui habite à Paris avec son jeune fils. Le temps d'un été, Arthur et Jacques vont se plaire et s'aimer. Mais cet amour, Jacques sait qu'il faut le vivre vite.

► C'est le cinquième film tourné par le duo Christophe Honoré-Rémy Chevrin. « Si l'on ajoute les deux pièces de théâtre qu'on a également faites ensemble (*Angelo, tyran de Padoue*, en 2009 au festival in d'Avignon, et *Nouveau roman*, au festival in d'Avignon en 2012) », note Rémy Chevrin avec un sourire, « on peut presque dire qu'on forme une sorte de couple de cinéma ! » *Plaire, aimer et courir vite* est un film d'inspiration autobiographique qui se situe dans les années 1990. « C'est un projet très intime », note le chef opérateur. « Je pense que Christophe tenait, sur ce film, à travailler avec des gens proches de lui. D'autant plus qu'il a été difficile à monter financièrement, avec l'absence au générique de Canal+ qui nous a forcés à tourner dans des conditions d'annexe 3. »

Un tournage à cheval sur Paris et Rennes, avec au centre des enjeux, une recreation des années 1990. « Il ne s'agissait pas de jouer la carte du film d'époque à tout prix », note Rémy Chevrin. « Par exemple, on a évité les habituelles tentatives de passages de voitures en arrière-plan ou l'évocation trop marquée à travers les affiches ou la déco urbaine. L'enjeu pour nous s'est beaucoup plus porté sur une certaine épure à l'image en choisissant, par exemple, de tourner en argentique malgré la forte proportion de nuits. »

Pour contrôler au mieux les nombreux extérieurs nuit, le chef opérateur a même décidé de partir du noir pour reconstituer les

lumières de la ville : « J'ai pris l'option de demander à faire éteindre les éclairages publics dans les lieux où l'on tournait. C'est une démarche devenue plus rare depuis qu'on tourne en numérique et que la postproduction permet des réglages auxquels on n'avait pas accès en étalonnage classique... Mais ça permet de conserver assez strictement une cohérence et une unité dans les couleurs des sources, et éviter le mélange des sodiums, tungstène ou LEDs, qu'on trouve désormais dans les rues. »

Ne pouvant avoir accès à des nacelles ou des moyens d'éclairage lourds, le directeur de la photo avoue s'être adapté au budget réduit du projet en éclairant principalement les extérieurs nuit depuis des tours avec des projecteurs Fresnel. « Seule la scène du square en extérieur nuit, à la fin du film », explique-t-il, « a bénéficié d'une grosse source Fresnel de K5600, l'Alpha 18 KW. C'est un moment où les protagonistes s'introduisent dans ce square alors qu'il est fermé. Il fallait trouver une ambiance nocturne assez secrète, entre clair de lune et pénombre urbaine clandestine. »

Pour ce faire, et malgré la perte de sensibilité objective comparée à une caméra numérique, Rémy Chevrin a opté pour un tournage à grande ouverture avec une Arricam LT équipée d'une série Zeiss T1.3 et de la Kodak 5219 développée à sa sensibilité nominale (500 ISO). « Je suis aussi parti sur les quelques extérieurs jour du film avec cette même pellicule, filtrée en 85C



Pierre Deladonchamps et Vincent Lacoste - Photos Jean-Louis Fernandez

pour garder cette unité dans la structure, et donner un petit côté froid à l'image. » La matière de la 5219, le fourmillement du grain et surtout la très belle vérité des couleurs sont autant de critères qu'il cite également pour défendre ce choix de pellicule.

« Faire un film d'hiver en été », c'est un peu la maxime que Rémy Chevrin retient de ce tournage. « Christophe ne voulait pas une image trop réaliste. Nos références se situaient du côté du Jim Jarmush de *Mystery Train* ou de *Patterson* (image Fred Elmes ASC). Un film distancié, où l'on reste souvent au 35 mm à 4 ou 5 mètres des comédiens en plan taille, peu de "close-up", et une palette de gris froids à l'écran, sans couleurs chaudes. Un film où tout ce qui serait en trop dans l'image serait enlevé, à la manière d'un voyage dans le temps stylisé. C'est aussi un trajet à la fois joyeux et sombre... que ce soit à travers le choix de Vincent Lacoste, qui amène sa touche de légèreté, ou à travers les fantômes d'Hervé Guibert ou de Bernard-Marie Koltès, dont l'œuvre a fortement marqué Christophe Honoré, et qui traversent le film ».

Si le film est souvent en extérieur nuit, il repose aussi sur quelques décors clés comme cet appartement situé dans une tour du 13^e arrondissement. « On a tourné ce décor au 22^e étage de la tour Albert. Un challenge en lumière pour moi car impossible d'éclairer depuis dehors, et impossible d'utiliser quoi que ce soit sur des barres d'accroche, le plafond étant trop bas. La lumière s'est donc essentiellement construite, sur ces séquences, à partir de lampes dans le champ, équipées d'ampoules tungstène survoltées (à 3 800 K), d'abat-jour froids, et d'une combinaison de panneaux de LEDs Lite Gear Lite Mat, ou de Boas, simplement collés sur les murs ou au plafond. Scanné en 2K chez Mikros et développé chez Hiventy, le film de Christophe Honoré sera présenté en copie numérique à Cannes. « Si la chaîne d'étalonnage est maintenant si transparente quand on part d'un élément numérique RAW, travailler à partir d'un scan pellicule revient un peu à travailler comme il y a dix ans, quand on tâtonnait au début de la chaîne de postproduction numérique », explique le chef opérateur. « J'insiste également sur chaque projet pour obtenir des rushes étalonnés, ce qui permet au réalisateur de travailler au montage sur une image proche de l'idée mise au point sur le plateau, et ne pas avoir à tout remettre en cause, ou pour retrouver simplement cette intention de départ, trois ou quatre mois après le tournage.

D'expérience, c'est souvent impossible de retrouver ce qu'on avait dans la tête au tournage, quand tout le montage s'est effectué sur des éléments mal étalonnés, et qu'on s'est peu à peu forgé une idée visuelle différente. Certes, obtenir des

rushes étalonnés a un coût, mais c'est ensuite un gain de temps en finalisation image. Sur *Plaire, aimer et courir vite*, par exemple, je n'ai passé qu'une semaine en étalonnage, grâce à ce travail sur les rushes. »

Présent à Cannes pour présenter le film avec toute l'équipe, Rémy Chevrin en profite également pour défendre l'image de film en général, comme à travers l'AFC dont il a déjà été président. « On entend souvent dire que l'image de film est trop souvent négligée en France. Le rôle de l'AFC est, pour moi, de mettre en perspective les intimes convictions qu'on a en tant que cinéastes. Qu'est-ce qu'un photogramme, qu'est-ce qu'un plan, qu'est-ce qu'une séquence, quand on fabrique un film ? Comment on manipule cette matière et comment on emmène les gens à travers les images. C'est sur ces questions que le fait de parler ensemble nous engage et permet de défendre nos convictions sur le métier. Placer la caméra, la déplacer ou éclairer, ne doit pas être un acte gratuit et mettre en place le débat autour de ces questions est pour moi passionnant. C'est aussi pour ces raisons que j'aimerais qu'il y ait plus de tables rondes ou d'échanges avec les associations de réalisateurs, comme L'ARP ou la SRF, sans parler évidemment de tous nos partenaires, pour définir une certaine idée de l'engagement dans la cinématographie. Un engagement qui passe, par exemple, par le contrôle de la chaîne de fabrication et de postproduction jusqu'à son terme, contrairement à ce que certaines productions estiment. » ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

Plaire, aimer et courir vite

Premier assistant opérateur : Pierre Chevrin AOA

Deuxième assistant : Martin Rossini

Assistante vidéo : Aurore Toulon

Chef électricien : Emmanuel Plumecoq

Chef machiniste : Jean Pierre Deschamps

Matériel caméra : Transpacam (Arricam LT, série Zeiss G.O.)

Pellicule négative : Kodak 5219

Lumière et machinerie : Transpalux et Transpagrip

Étalonnage et postproduction : Hiventy et Mikros Technicolor

Coloriste : Fabien Pascal

Lire un article, en anglais, à propos du tournage de *Plaire, aimer et courir vite* sur le site Internet de Kodak
https://www.kodak.com/FR/fr//motion/Blog/Blog_Post/?contentId=4295007531

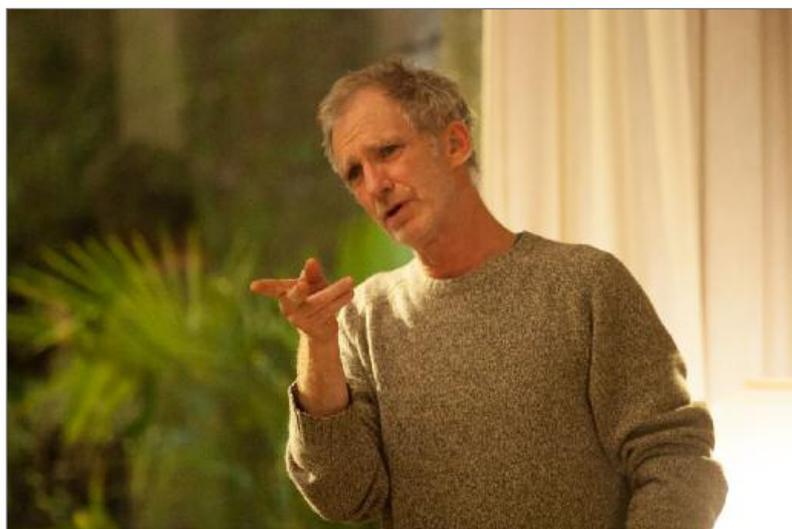
Je vais mieux

de Jean-Pierre Améris, photographié par Matthieu Poirot-Delpech ^{AFC}

Avec Eric Elmosnino, Ary Abittan, Judith El Zein

En salles depuis le 30 mai 2018

A l'occasion de la sortie sur les écrans, le 30 mai 2018, de *Je vais mieux*, Jean-Pierre Améris, son réalisateur, rend hommage à Matthieu Poirot-Delpech ^{AFC}, qui a photographié son film et nous a quittés en novembre 2017.



Matthieu Poirot-Delpech, sur le tournage de *Je vais mieux*, en 2016 - Photo Pascal Chantier

► Je n'aurai fait qu'un film avec Matthieu Poirot-Delpech.

Après cette première collaboration sur *Je vais mieux*, j'aurais souhaité en faire bien d'autres avec lui. Il est rare en effet de se sentir aussi bien en compagnie d'un chef opérateur, aussi en confiance. Jamais il ne la ramenait avec son savoir-faire pourtant immense, jamais il n'imposait "sa" lumière, "sa" technique. Avec Matthieu tout se faisait en douceur.

C'est vraiment ce mot, douceur, qui me semble le mieux lui convenir.

Douceur de sa lumière, douceur de son regard sur les gens qu'il devait filmer.

Jamais dans le jugement, toujours dans l'empathie et la bienveillance.

Même dans mes moments d'angoisse et d'impatience sur le plateau, il savait rester d'un calme olympien, en tout cas il ne montrait rien de ses propres doutes.

Douceur et élégance sont les mots qui me viennent pour définir sa lumière.

Il savait rendre les gens beaux parce que la beauté était dans son regard.

Ah, ce regard de Matthieu, si bleu, si bon, un regard d'enfant étonné sur le monde et les êtres... ■

Jean-Pierre Améris

Je vais mieux

1^{er} assistant caméra : Pierre Chevrin ^{AOA}

Chef électricien : David Kremer

Chef machiniste : Carlos Ribeiro

Matériel caméra : Next Shot (Alexa SXT en Raw 16/9, format 1,85, série Cooke S4)

Matériel lumière : Transpalux

Postproduction : Digital Factory

Coloriste : David Mangalhaes

billet d'humeur

Remise en question de la directive européenne sur l'éclairage

Par Marc Galerne, K5600 Lighting

L'Association of Lighting Designers anglaise (ALD) a mis en alerte la profession sur une révision par la Commission européenne de textes sur l'éclairage pour l'entertainment (scénique, évènementiel et prise de vues). J'ai signé la pétition de l'ALD et j'ai participé à l'enquête de l'Union européenne pour défendre les technologies d'éclairage LED et tungstène. Imago m'a demandé mon avis sur la question et voici ce que j'ai répondu.

► L'ALD explique et analyse la réforme en dix points :

- 1) A partir de septembre 2020, une efficacité minimum de 85 lumens par watt sera exigée, ainsi qu'un courant de veille de 0,5 V maximum pour tous les projecteurs vendus dans l'Union européenne.
- 2) Le texte en vigueur exclut jusqu'à présent l'éclairage dit "Entertainment" mais c'est ce qui est remis en question.
- 3) Aucun appareil tungstène et peu d'appareils à LED ne survivront à cette loi. Après septembre 2020, aucune de ces sources ne pourra être vendue dans l'Union européenne.
- 4) Plusieurs fabricants ont déjà dit qu'ils ne pourront pas, techniquement, adapter tous les appareils de leurs gammes à ces impératifs. De nombreux outils disparaîtront donc.
- 5) Les projecteurs existants ne fonctionneront que le temps de l'écoulement des stocks car les lampes "hors la loi" ne pourront plus être vendues après septembre 2020.
- 6) Le remplacement des anciennes sources pourrait signifier le remplacement des systèmes de dimmer et les périphériques.
- 7) Tout cela pour des économies d'énergie qui pourraient être relativement petites, étant donné la façon dont l'éclairage de divertissement est généralement utilisé, et seront probablement largement compensées par les déchets créés et l'énergie nécessaire pour fabriquer et distribuer de nouveaux appareils.
- 8) Des éléments importants de la boîte à outils d'un concepteur d'éclairage seront perdus au sein de l'UE, certains pour toujours.
- 9) Cela affectera de façon importante les salles de spectacle et les productions de tous types et de tous budgets.
- 10) Il y a très peu de précédents pour l'interdiction de technologies sauf pour des raisons de dangerosité.

Imago m'a demandé mon avis sur la question, comme il a dû le faire auprès de beaucoup d'autres. Et voici ce que j'ai répondu, non que mon opinion soit plus importante que celle des autres, mais c'est la seule que je connaisse et je n'ai pas besoin d'auto-risation pour la publier :

En ce qui concerne l'éclairage pour le divertissement et le tournage, les lampes sont utilisées pour les effets qu'elles génèrent et le type de lumière qu'elles produisent. L'efficacité n'est pas le critère principal quand il s'agit de l'art. Aucun des produits LED n'atteint 85 lumens par watt (dans le domaine utilisable en prise de vues), et pourtant ils offrent une vaste palette et un changement de couleurs plus rapide et plus précis que les changeurs de couleurs mécaniques. Les projecteurs tungstène ont toujours l'IRC le plus élevé (100), et malgré leur faible efficacité lumineuse, leur filament a une qualité qui ne peut être expliquée mais seulement ressentie. Les HMI ont le spectre le plus complet en lumière du jour et sont préférés par de nombreux directeurs de la photographie et photographes du monde entier.

Parce que l'éclairage concerne les effets et le respect de la pigmentation de la peau, sert à créer des émotions, à raconter une histoire, il doit y avoir autant d'outils divers que possible. Certaines technologies d'éclairage existantes ne peuvent pas être simplement remplacées, parce qu'elles sont uniques et nécessaires tant que l'esprit d'une personne créative les utilise. L'IRC, la qualité unique de la lumière et la flexibilité sont importants pour la création, certainement plus que l'économie de quelques watts. L'or est remplaçable par des matériaux alternatifs plus brillants et plus faciles à entretenir, mais il reste le choix privilégié des bijoutiers et des restaurateurs d'œuvres artistiques anciennes.

La production d'aujourd'hui utilise déjà moins d'énergie qu'auparavant. Les groupes électrogènes diminuent de taille et les projecteurs les plus puissants en énergie se limitent souvent à 4 kW. De toute évidence, des grosses sources sont encore utilisées quand il s'agit de compenser un soleil par temps clair, mais ils ont tendance à n'être utilisés que pour quelques jours sur un tournage. Les caméras numériques ont une sensibilité standard de 800 à 2 000 ISO, avec des possibilités encore plus élevées, qui permettent aux productions d'utiliser moins de lumière qu'auparavant. Je ne suis pas sûr que ce soit une bonne chose de tourner une scène de nuit avec la seule lumière ambiante au motif que cela économise du temps (et de l'argent). Car ne pas éclairer, c'est subir et ne pas mettre en valeur les arrière-plans qui font partie de l'image. C'est comme si un peintre décidait de faire un brouillard à l'arrière-plan de son tableau pour éviter de peindre un paysage ou un monument compliqué parce que c'est trop long. Donc oui, parfois, même si nous travaillons dans un esprit éco-responsable, nous devons éviter de faire des compromis. Ils peuvent agir en censeur de la créativité.

J'ai signé la pétition de l'ALD et j'ai participé à l'enquête de l'Union européenne pour défendre les technologies d'éclairage LED et tungstène, même si les HMI dépassent les 90 lumens par watt. Aucun de nos appareils HMI n'est concerné par cette directive, mais il est important de défendre la liberté de création. Le choix d'utiliser nos outils préférés dans la bonne situation est un droit tant que l'on n'utilise pas des produits dangereux. Nous travaillons sur des appareils à LED qui ne répondront pas non plus aux critères de l'UE. Avec les LEDs, plus vous êtes efficace, moins vous obtenez un bon IRC, et nous avons l'intention d'opter pour la qualité plutôt que pour la quantité.

Mais je ne pense pas que nous devrions nous inquiéter trop à ce sujet. Il y a beaucoup d'emplois en jeu dans les grandes entreprises comme Osram, Philips, Cree, ETC, Robe, Martin, Arri... et le chiffre d'affaire cumulé de ces entreprises influentes pèsera lourd dans la balance. ■

◆ En savoir plus, en anglais, sur le site Internet de l'Association of Lighting Designers

<https://www.ald.org.uk/resources/the-proposed-2020-eu-lighting-regulations-a-primer>

◆ English version

<https://www.afcinema.com/About-the-questioning-of-the-European-Commission-lighting-directive.html>

Gueule d'ange

de Vanessa Filho, photographié par Guillaume Schiffman AFC

Avec Marion Cotillard, Aylene Aksoy-Etaix, Alban Lenoir

En salles depuis le 23 mai 2018

Pour son premier long métrage en tant que réalisatrice, la photographe Vanessa Filho a eu la chance de convaincre Marion Cotillard de se glisser dans la peau d'une jeune maman alcoolique délaissant sa fille de sept ans. Un tournage à hauteur d'enfant pour Guillaume Schiffman AFC et son Easy Rig. (FR)



Synopsis

Une jeune femme vit seule avec sa fille de huit ans. Une nuit, après une rencontre en boîte de nuit, elle décide de partir, laissant son enfant livrée à elle-même...

► C'est d'abord la production qui a servi d'intermédiaire sur ce premier film entre Guillaume Schiffman AFC et Vanessa Filho. Le chef opérateur raconte : « Christine de Jeckel m'a proposé de lire le script que j'ai trouvé assez incroyable. Après avoir tapé le nom de Vanessa Filho sur Internet, j'ai découvert qu'elle était elle-même photographe, musicienne et réalisatrice de clips. Une personnalité atypique qui collait bien avec cette écriture pleine de poésie visuelle, à la fois fragile et volontaire. Quand je l'ai rencontrée pour la première fois, elle m'a parlé de Marion Cotillard qui était son premier choix pour le rôle de la maman d'Eli. C'est aussi ce qui m'a décidé car mon cinéma, c'est avant tout celui qui filme les acteurs. »

Lancée depuis plusieurs mois dans le montage financier du film, la jeune femme avait déjà rassemblé beaucoup d'éléments graphiques sous la forme d'un "mood board", et d'un petit film tourné avec un autre enfant. « L'univers de Vanessa est très visuel. Elle avait déjà plein d'idées et de propositions sur l'image de son film. Ce petit film qu'elle avait pu tourner auparavant, comme une sorte de maquette, était déjà très graphique en tant que tel, accompagné de nombreuses références de photographes contemporains. Son implication sur le découpage, la direction artistique et les costumes, a été prépondérante et je suis très fier d'avoir pu apporter ma touche à cet univers entre poésie et réalisme avec tous les autres membres de l'équipe. »

Parmi les enjeux principaux du film, la présence presque permanente d'une petite fille de sept ans qui occupe le rôle principal et à travers laquelle le film est raconté.

« On a fait pas mal d'essais avec Aylene, la jeune comédienne, et on s'est très vite aperçu qu'elle n'était absolument pas gênée par la caméra. Pour elle, c'était vraiment inné de s'inventer un personnage et de le jouer. On a décidé avec Vanessa de rester la plupart du temps à sa hauteur, pour marquer fortement son point de vue à l'image. La caméra s'est retrouvée donc à 1,30 m presque tout le temps, soit 90 % de caméra portée à l'Easy Rig accompagné d'un Stab One. Cette hauteur inhabituelle a induit beaucoup de contre-plongées sur les comédiens adultes, et une mobilité permanente pour être avec elle. »

Beaucoup de plans serrés, proches des visages, et une narration qui plonge le spectateur directement dans la situation des personnages, c'est ce qui frappe quand on découvre le film. « Cette séquence d'ouverture, par exemple, c'était pour Vanessa très clairement un plan-séquence, bloqué sur les personnages principaux, en plongée, où le spectateur doit comprendre par l'image et par le son, instantanément, cette relation de responsabilité presque inversée entre la mère et l'enfant. » Un film tourné en Leica Summilux, monté sur une Arri Alexa Mini prise à 1 600 ISO, « pour contrebalancer un peu les couleurs plutôt vives choisies en direction artistique », affirme le chef opérateur. « J'adore de plus en plus ces optiques Leica qui développent une sorte de douceur quand on éclaire très cru. Je me suis beaucoup servi du 50 mm, en développant le RAW dans une direction un peu 70's, avec parfois même du grain 16 mm rajouté... »

Dès le scénario, l'histoire était ancrée dans un décor méditerranéen. « Au début, Vanessa avait situé son histoire à Palavas-les-Flots. Finalement, c'est grâce à l'aide de la région PACA que nous nous sommes posés à Saint-Cyr-sur-Mer, près de Cassis. Une petite station balnéaire populaire, avec un côté un peu suranné. » Cependant, tout n'a pas été tourné sur place et notamment l'appartement a dû être scindé en deux entre un décor recréé au fort d'Aubervilliers (chambre, salle de bains, couloir, entrée), et un vrai appartement sur place pour le salon et le balcon. « Ça, c'était pas évident. Vu qu'on a commencé à Paris, on a dû anticiper sur l'ensoleillement qu'on allait avoir plus tard dans le Sud. J'ai veillé à ce que la profondeur de champ n'aille pas trop loin au-delà des fenêtres, et j'ai joué souvent les vitres qui éclatent de blanc grâce à des sources placées à l'extérieur. Construisant mon image sur les sources de figuration installées par la déco, je crois n'avoir utilisé en tout et pour tout que trois SL1 en intérieur sur ce décor.

Arrivé à Saint-Cyr, le vrai appartement était, lui, orienté plein Sud – ce qui n'était pas forcément pour arranger mes affaires – mais le soleil d'automne (tournage entre octobre et novembre) ne parvenait pas à dépasser le balcon. »

Profitant d'un peu plus de souplesse dans le plan de travail pour filmer ces séquences en intérieur principalement avec Ayline seule, le chef opérateur avoue avoir beaucoup utilisé la lumière naturelle, souvent en réflexion grâce à des cadres placés à l'extérieur. « Je me souviens que Vanessa souhaitait vraiment exploiter cette lumière très blanche et très forte qu'on a sur la côte méditerranéenne », évoque Guillaume Schiffman. « Par exemple, sur le décor du parking avec les mobil-homes, situé au cœur du parc naturel des Calanques, elle n'hésite pas à placer le personnage de Marion face au soleil quand elle tente de rejoindre sa fille. Tout comme il y a dans une scène précédente, sur ce même lieu, un plan où l'on voit le sommet de la falaise avec le soleil plein champ. »



Guillaume Schiffman sur le tournage de Gueule d'ange

La nuit est aussi un élément narratif important dans le film. Les pérégrinations de Marlène (Marion Cotillard) en boîte de nuit ou les séquences de rues rythment l'histoire. Guillaume Schiffman avoue avoir tenté d'inventer une lumière nocturne un peu différente de son habitude : « En cherchant le bon réglage de température de couleur sur la caméra, j'ai obtenu un rendu doré pour la base d'éclairage sodium. Pour la scène à la sortie de la boîte de nuit, par exemple, je me suis contenté d'éclairer trois palmiers en arrière-plan, accompagné par trois ambiances sodium maison, et un SkyPanel réglé en bleu qui joue une sorte de contrepoint un peu magique. Comme on était à 1 600 ISO en très basses lumières sur ce décor, j'ai remarqué que les feux arrière de la voiture marquaient pas mal les visages. Et, du coup, on a rapproché la voiture des comédiens dans la scénographie pour utiliser cette ambiance rouge naturelle sur eux... »

Questionné sur l'engagement au sein de l'AFC, Guillaume Schiffman avoue travailler beaucoup et ne pas pouvoir participer régulièrement à l'activité de l'association. « Ma participation à l'AFC passe essentiellement par les films que je tourne et qui me permettent de représenter l'association dans les festivals, les master classes ou les événements du cinéma. C'est vrai que je regrette de ne pas pouvoir participer plus activement mais, honnêtement, le temps me manque. En tout cas, je ne manque pas d'appeler régulièrement les membres dont j'ai repéré ou récemment apprécié le travail, pour les féliciter et discuter avec eux. On est maintenant assez nombreux, et il y a certains opérateurs que je découvre de cette façon. Personnellement, je ne suis pas un opérateur cachottier, et j'aime partager mes méthodes de plateau. Que ce soit lors des projections mensuelles, ou surtout lors du Micro Salon, qui reste un moment privilégié pour les échanges. Je me rends parfaitement compte de l'utilité de notre association et j'avoue que je serais très triste de ne pas en être membre. » ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

Gueule d'ange

Production : Carole Lambert - Marc Missonier

Chef décorateur : Nicolas Miguot

Chef opérateur de prise de son : Xavier Dreyfuss

Chef Monteuse : Sophie Reine

Premier assistant opérateur : Guillaume Genini

Chef électricien : Simon Berard

Chef machiniste : Laurent Menoury

Matériel caméra : TSF Caméra (Arri Alexa Mini, série Leica Summilux)

Lumière et machinerie : TSF Lumière, TSF Grip

Étalonnage et postproduction : Poly Son

Coloriste : Richard Deusy

English version

<https://www.afcinema.com/Cinematographeur-Guillaume-Schiffman-AFC-discusses-his-work-on-Vanessa-Filho-s-Angel-Face.html>

technique

Une version 2 du StarliteHD

La nouvelle version V2 du StarliteHD présente une meilleure résolution et une latence réduite, repoussant les limites de ses possibilités, et en faisant un excellent choix pour la mise au point.

► La mise à jour est opérationnelle pour les :

- StarliteHD
- StarliteHD5-Arri

Et sera bientôt disponible pour le "StarliteRF family". ■

◆ Commander votre kit au prix de 165 € HT, frais de port inclus (monde)

<https://www.transvideo.eu/store/StarliteHD-upgrade-v1-v2-kit>

◆ Ou faire procéder à l'upgrade en usine Transvideo

<https://www.transvideo.eu/store/StarliteHD-upgrade-v1-v2-factory>

◆ Assurez-vous de posséder la dernière version du firmware (2.12) avant de procéder à la mise à jour, ou téléchargez-la sur le site de Transvideo

<https://www.transvideo.eu/software-updates>



Le 65 mm réinventé, une caméra innovante et portable

Une information postée par un membre de la communauté Cinematographie.info signale l'arrivée d'une nouvelle caméra 65 mm, la Magellan, mise au point par la société danoise Logmar Camera Solutions. Cette caméra légère, ne pesant que 12 kg, sera présentée pour la première fois au public lors du prochain Cine Gear Expo, à Los Angeles.



► Principales caractéristiques de la caméra Magellan

- Caméra 65 mm toutes configurations, portable
- Légère – seulement 12 kg avec un magasin de 150 m (500') de film 65 mm
- Gestion électronique intégrale
- Viseur reflex numérique
- Doubles griffes et contre-griffes, obturateur fixe à guillotine à 180 ° pour une sensibilité et un équilibre optimaux
- Permet le téléchargement de captures sur Internet pour une prévisualisation à distance (en option)
- Caméra évolutive permettant les mises à jour logiciel et matériel et le déblocage d'options sur demande
- WiFi 2G/5G et Bluetooth intégrés
- Grande fiabilité
- Sortie casque sans fil
- Support et tiges de 15 mm pour le montage d'accessoires et du pare-soleil. ■

◆ Présentation et caractéristiques, en anglais, sur le site Internet de Logmar Camera Solutions

<https://logmar.dk/magellan-65mm/#link>

◆ Présentation détaillée de la caméra et de ses caractéristiques, en anglais, par Tommy Madsen, ingénieur en chef et concepteur chez Logmar Camera Solutions

<http://www.in70mm.com/news/2018/magellan/index.htm>

Bécassine !

de Bruno Podalydès, photographié par Patrick Blossier AFC

Avec Emeline Bayart, Michel Vuillermoz, Karin Viard

Sortie le 20 juin 2018



Emeline Bayart est Bécassine - Photo Anne-Françoise Brillot

Je ne connaissais ni la production Why Not de Pascal Caucheteux ni le réalisateur Bruno Podalydès.

Je ne sais toujours pas comment je me suis retrouvé sur ce film.

Le choix d'un directeur de la photo est souvent mystérieux...

► Bruno Podalydès, c'est une troupe de techniciens et de comédiens qui le suivent depuis ses premiers courts métrages, une bande de copains avec qui il a été très facile et très agréable de travailler. Comment aborder ce projet ? Un film pour enfant mais un film pour enfant réalisé par Bruno Podalydès... Le mieux est de lire la note d'intention qui accompagnait le scénario : « Je vais vous raconter une Bécassine qui sera : naïve, ingénue, rêveuse, inventive, toujours sincère, innovante, fascinée par la vitesse, ébahie par l'éclairage électrique, ayant un grand sens pratique, instinctive, maladroite, généreuse, jamais découragée, tenant toujours ses promesses, prenant les mots au mot, avec une bouche pour dire à sa petite Loulotte qu'elle l'aime envers et contre tout. Nous allons tourner un film "de troupe" (avec mes comédiens) dans une belle campagne et un beau château. De grands acteurs, de grands techniciens au service d'une histoire toute simple. Des décors épurés, quelques accessoires de couleur, une ligne claire en quelque sorte pour ces personnages joyeusement dessinés. Un film pour tous les enfants, nous compris. » ■

Bécassine !

Producteur : Pascal Caucheteux

Réalisateur : Bruno Podalydès

Décors : Wouter Zoon

Montage : Christel Dewynter

Son : Laurent Poirier

Directeur de la photo : Patrick Blossier AFC

1^{ère} assistante caméra : Quiterie Seguin Medrinal

2^{nde} assistante caméra: Perrine Dufau

DIT : Florian Berthelot

Directeur de la photo 2^e équipe : Julien Bullat

1^{ère} assistante caméra 2^e équipe : Fleur Tognet

Chef électricien : Xavier Chollet

Chef machiniste : Yves Van der Smissen

Matériel caméra : Transpacam (Arri Alexa XT Raw et série Arri Master anamorphique)

Lumière et machinerie : Transpalux, Transpagrip

Trucages numériques : Compagnie générale des effets visuels, Alain Carsoux

Labo : Le Labo Paris

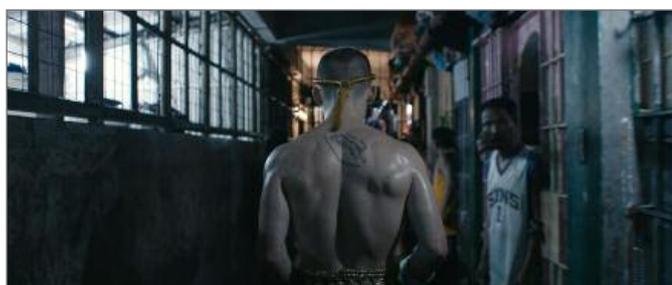
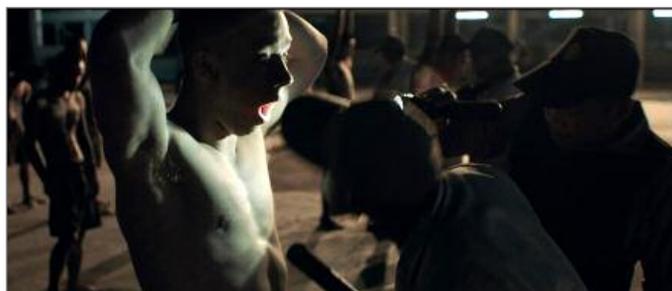
Etalonneur : Gilles Granier

Une prière avant l'aube

de Jean-Stéphane Sauvaire, photographié par David Ungaro ^{AFC}

Avec Joe Cole, Vithaya Pansringarm, Panya Yimmumphai

Sortie le 20 juin 2018



La danse du ring

Pour *A Prayer Before Dawn* (*Une prière avant l'aube*), le nouveau film de Jean-Stéphane Sauvaire (auteur du remarqué *Johnny Mad Dog*, en 2008), David Ungaro ^{AFC} s'est plongé dans l'univers carcéral et dans celui de la boxe thaïlandaise. Un film coup de poing sur la véritable histoire de Billy Moore, jeune délinquant natif de Liverpool, incarcéré en Thaïlande pour trafic de drogue dans la prison de Klong Prem. Sa pratique de la boxe thaï va peu à peu lui permettre de survivre et de se sortir de cet enfer... Retour sur un tournage entre Thaïlande et Philippines pour ce film présenté au Festival de Cannes 2017 en Séance de minuit. (FR)

► Êtes-vous familier de la boxe thaï ?

David Ungaro : Pas du tout ! Mais je connais bien le pays pour y avoir tourné de nombreuses fois... Pour *A Prayer Before Dawn*, le réalisateur, Jean-Stéphane Sauvaire, a passé près d'un an en repérages, notamment pour trouver les décors parfaitement adaptés à l'histoire. Personnellement je ne suis arrivé qu'assez tardivement sur le projet – j'ai remplacé un autre directeur photo qui n'était plus disponible –, et je me suis lancé dans ce tournage mené tambour battant (27 jours) qui repose finalement beaucoup sur l'humain et sur la réalité. Un film tourné entièrement dans des décors naturels, des prisons désaffectées ou même en activité, et des seconds rôles qui étaient presque tous des ex-détenus, meurtriers, trafiquants de drogue, et autres ex-condamnés.

Comment le réalisateur travaille-t-il ?

D.U : Jean-Stéphane a une méthode qui est à la lisière entre le documentaire et la fiction. Il s'appuie sur quelques comédiens professionnels pour les rôles principaux, puis s'entoure d'un "casting sauvage" pour tout le reste, donnant au tournage une spontanéité à laquelle il faut s'adapter en tant qu'opérateur. Prendre place dans le décor avec tout ce petit monde, répéter à partir de la situation dramatique décrite par le scénario, et mettre au point peu à peu la matière du plan. Pour cela pas de "moteur !" ni de "coupez !" Au bout d'un moment on tourne, en général en plan séquence d'une dizaine de minutes, et le décor se travaille comme un véritable objet dans lequel le film prend soudain vie. L'idée c'est vraiment de laisser les choses se dérouler... Un peu comme dans une sorte de réalité qui aurait été provoquée.

Comment avez-vous tourné le film ?

D.U : Tout a été fait en mouvement, la plupart du temps caméra portée à l'aide d'un dispositif gyrostabilisé Stabe One que je manœuvrais avec l'aide d'un exosquelette. Pour pouvoir limiter au maximum le poids sur le Stabe One, j'ai choisi la caméra Arri Alexa Mini. Avec une association de micromoteurs, cette petite caméra devient un outil extrêmement maniable et léger. L'ensemble dépasse à peine les 7 kg, ce qui fait une très grosse différence avec une solution film 35 mm où on a du mal à descendre en dessous des 25 kg. La plupart du film a été tournée à 1 000 ISO sur la Mini car c'est à cette sensibilité que je retrouve la matière qui me plaît dans l'image numérique. Au niveau de la prise de vue, presque tout était tourné à pleine ouverture à 2 ou à 2,8, et l'assistante opératrice thaïlandaise, qui s'est chargée du point, était vraiment sur le coup. Certes il y a certains passages de flou, mais ça fait partie de l'énergie communiquée par l'image et par le film.

Pas de zoom ?

D.U : Je n'aime pas beaucoup filmer au zoom. La contingence de poids minimal m'a logiquement dirigé vers ces focales fixes. Des Zeiss Mark I assez anciennes mais que j'aime beaucoup, et surtout qui sont très légères et très compactes.... La quasi intégralité du film a été tournée en combinaison entre le 25 et le 35 mm, avec quelques plans plus serrés au 50 mm. Du coup j'ai souvent filmé l'objectif collé à l'épaule des comédiens ce qui, pour les séquences de combat, était un vrai défi. Certains plans ont été faits aussi en montage véhiculaire, en adaptant le Stabe One sur une Western Dolly, chariot ou voiture travelling. Cette technique est de plus en plus utilisée, c'est une solution rapide pour passer d'un "set up" à l'autre, tout en conservant en permanence la caméra équipée dans la même configuration pour les assistants.

Une prière avant l'aube

Premier assistant opérateur : Ning Chantra

Chef machiniste : Pi Daeng

Chef électricien : Wirot

Décors : Lek

Son : Nassim El Mounabbih

Matériel caméra : VS Service (Arri Alexa Mini, série Zeiss Mark I)



David Ungaro à la caméra pendant le tournage de *A Prayer Before Dawn*



Dans le couloir de la prison, avec le *Stab One*

Et en lumière ?

D.U : Le film a été tourné avec 800 000 euros. Face à ce genre de budget, on n'a pas vraiment, en tant qu'opérateur, l'opportunité d'avoir beaucoup de lumière. Tout a été tourné avec trois blondes et trois mandarines et une petite face LED, le reste étant le résultat du travail avec le chef décorateur pour intégrer les sources lumineuses dans les décors.

Avec des sources provenant plus d'une grande surface de bricolage que de chez un loueur de cinéma ! A vrai dire cette volonté de coller à la réalité sans styliser me plaît beaucoup, c'est dans cette direction de mélange de lumières caractéristiques de l'Asie du sud-est que le film est fait. Beaucoup de séquences reposent par exemple sur une association entre des fluos très froids et des ampoules tungstène parfois dimmées jusqu'à 20 %, ce qui donne cette balance très particulière entre des ombres très froides et des peaux brillantes. Sur *A Prayer Before Dawn*, il y a par exemple la séquence de nuit dans la cour de la prison où on peut observer ce mélange entre des petits bacs halogènes, comme ceux utilisés dans les jardins, et de la lumière mercure, très froide en contrepoint.

Pourquoi avoir tourné aux Philippines ?

D.U : Toute la dernière séquence a été tournée là-bas, dans une des rares prisons en activité qui autorise pourtant les tournages. Ce complexe situé à Cebu est en fait dirigé par un ancien détenu qui a à cœur de privilégier les démarches de réinsertion des prisonniers, notamment à travers la danse et les arts. Pour la petite histoire, c'est là que Michael Jackson avait tourné en 2010 son clip "They dont care about us" dans lequel une gigantesque chorégraphie avec les prisonniers avait été réalisée. Quelques petits aménagements en matière de déco ont été prodigués, notamment pour effacer les quelques signes religieux catholiques en décalage par rapport à la Thaïlande, mais autrement le lieu raccorde parfaitement avec le reste du film.

Quels ont été vos défis en particulier ?

D.U : Il y a trois grands combats dans le film qui ont nécessité quand même un peu plus de répétitions. Que ce soit pour le comédien principal qui devait apprendre les enchaînements, que pour moi à la caméra, de façon à trouver une sorte de chorégraphie commune en toute sécurité.

D'un point de vue cinématographique, on a d'abord choisi une forme très syncopée et très chaotique pour ce premier combat, un moment assez instinctif où on sent que le personnage ne sait pas encore vraiment se battre... Où chaque coup est lâché sans vraiment réfléchir. Des plans très courts, très nombreux et une image bien contrastée.

Le deuxième combat, en extérieur jour, est beaucoup plus clair, avec une sensation de plans séquences plus présente. Enfin le troisième combat, de nuit, a vraiment été le plus difficile à réaliser car on voulait à la fois atteindre le niveau de violence du premier tout en travaillant sur des plans séquences comme le second... Là on est arrivé à la limite physique des comédiens et ça peut devenir dangereux !

Des accidents ?

D.U : Non, tout s'est bien passé..., rien de cassé, même sur des bagarres presque improvisées comme celles qu'on peut avoir dans certaines scènes de cellule. Il faut dire que les boxeurs professionnels qui jouaient dans le film sont de vraies machines à répéter exactement ce qu'on leur demande de faire. Leur placement avec la caméra est d'une précision inouïe, et le rythme et l'amplitude de leurs gestes sont parfaitement contrôlés. C'était pour moi extrêmement agréable de travailler avec eux et de me sentir dans une sorte de chorégraphie au milieu d'un tel déchaînement d'énergie. ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

English version

<https://www.afcinema.com/Interview-with-cinematographer-David-Ungaro-AFC-regarding-his-work-on-Jean-Stephane-Sauvaire-s-film-A-Prayer-Before-Dawn.html>

Budapest

de Xavier Gens, photographié par Gilles Porte AFC

Manu Payet, Jonathan Cohen, Monsieur Poulpe, Alice Belaidi, Alix Poisson

Sortie le 27 juin 2018

Budapest est une comédie écrite par Simon Moutairous et l'acteur Manu Payet. La réalisation est confiée à Xavier Gens, reconnu pour ses films de genre (*Frontières*, *Hitman*) et son passage remarqué aux Etats-Unis. Xavier n'avait jamais réalisé de comédies.



Xavier Gens et Gilles Porte - Photo Frédérique Baraja

Synopsis

Vincent et Arnaud ont beau avoir fait la plus grande école de commerce française, ils s'ennuient ferme dans leur travail. Après avoir abandonné leur emploi, et emprunté beaucoup d'argent, Vincent et Arnaud se lancent. Avec l'aide de Georgio, un expatrié qui leur a fait découvrir les "trésors cachés" de Budapest, ils créent l'agence de voyage Crazy Trips.

► Orchestrer la direction de la photographie sur une comédie réalisée par un réalisateur abonné à l'*American Cinematographer* et passionné de technique n'est pas si fréquent. Xavier n'a eu de cesse de me pousser dans des retranchements autour des images de son film. Ses références étaient toujours très précises. En plus d'être un fin technicien, Xavier est un formidable cinéphile, toujours prompt à dégainer son iPad à l'intérieur duquel Ridley Scott côtoie David Lynch, Gaspard Noé, Todd Phillips, Quentin Tarentino, Dario Argento, pour ne citer que ces noms.

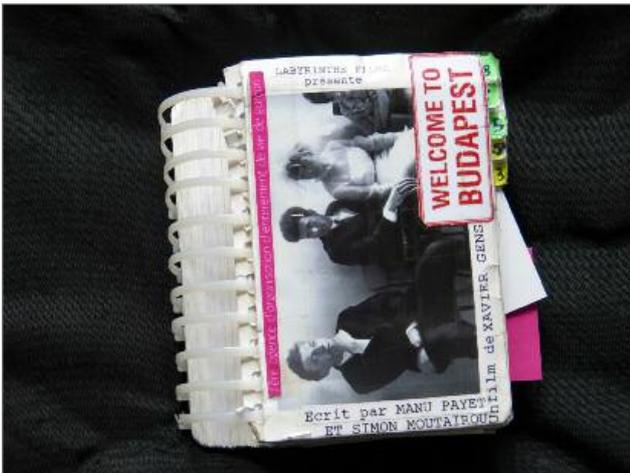
Son film sera saturé, tourné en Scope anamorphique, avec deux caméras et très découpé... Certaines séquences doivent « être complètement folles » (sic) lorsqu'elles se déroulent dans un lieu, que j'avais "stabiloté" en rose lorsque je l'ai découvert dans le scénario. Je ne sais pas ce que veut dire « une séquence folle » sur un écran de cinéma mais de multiples échanges entre la mise en scène, le casting, la décoration, les accessoires, les costumes, le maquillage, la coiffure, la lumière et la machinerie me guident vers des choix que j'ai adoré assumer avec les autres techniciens...

Merci aux producteurs Julien Madon, Julien Leclercq et Arthur Benzaquen de nous avoir toujours encouragés à prendre des risques pour l'image d'un film qui ne correspond pas vraiment aux clichés auxquels on pense quand on parle de "comédies françaises".

Lorsque je rencontre Xavier, il pose justement du rose à l'intérieur d'un carnet dont les pages correspondent aux numéros de certaines séquences de son film. Je l'observe avec sa petite trousse d'écolier posée sur son bureau. Ce réalisateur de films d'action, dont j'ai regardé des films avant de venir, hésite rarement à faire couler l'hémoglobine au milieu de ses histoires. Voilà qu'il est pris en flagrant délit de coloriage ! Parfois Xavier taille un crayon pour apposer un bleu Klein ou un vert amande. Ici, un trait doré côtoie une couleur chaude. Xavier dessine. Il réfléchit trois fois avant de mettre ou pas du rouge. Il gomme... Change de couleur... Xavier aime les carnets. Voilà un autre metteur en scène qui plongera dans mon propre carnet* avec curiosité. J'adore préparer les films. J'ai pris beaucoup de plaisir en réfléchissant avec Xavier et son équipe "sur papier"... Comment oublier les mots de Bruno Vatin, le directeur de production, à deux semaines du tournage :

« Bon les gars, quand vous aurez fini vos découpages et vos coloriations, vous passerez dans mon bureau pour m'expliquer comment vous allez me trouver une solution avec vos ciseaux, votre colle bâton et votre scotch pour combler un gap de 600 000 euros ? »

Ne sous-estimons pas les atouts d'une trousse d'écolier quand elle est confiée à un réalisateur, un directeur de la photographie, un chef décorateur et une chef costumière quand ils travaillent dans le même sens !



Carnet de tournage de Budapest

Pour des raisons objectives (!), une partie de ce film a été tournée à Budapest et j'ai ainsi pu bénéficier de prélights qu'il eut été très délicats d'obtenir à Paris.

Comment ne pas évoquer le travail fait par une équipe de machinistes pour couvrir entièrement une cour intérieure de 400 m² avec des borgnols afin que nous puissions tourner une semaine en jour (et non pas en nuit) et que je puisse éclairer certaines scènes avec des projecteurs situés à l'extérieur de l'immeuble appartement hongrois ? Il ne fallait pas qu'il pleuve ni qu'il vente et que nous soyons plusieurs à assumer un pari fou dans l'intérêt d'une image souhaitée par un réalisateur.

Je me souviens également de la séquence de fin du film, qui faisait neuf pages dans le scénario et qui met en scène un homme sur le toit d'un immeuble qui s'apprête à sauter et une foule, en bas, qui l'exhorte à ne pas le faire.

A la lecture, c'est une évidence : nous devons tourner cette scène en studio. Pour des raisons économiques, nous la tournerons finalement en décor réel, en pleine journée. C'est une folie de plus mais – peut-être est-ce à force d'avoir croisé les doigts dans tous les sens – je bénéficie d'un ciel chargé qui laisse passer très peu le soleil. Merci Rozenn, première assistante déco, car cette séquence te doit beaucoup : « Quand le ciel bas et lourd qui pèse comme un couvercle » se déchire pour laisser passer des gouttes que personnes n'attendent, ce n'est pas mal d'être bien entouré... Vraiment ! J'avais fait fabriquer une toile de spi de 10 mètres sur 10 pour assurer une zone d'ombre mais

Budapest

Directeur de la photo, cadreur : Gilles Porte AFC

Opérateur Steadicam, cadreur 2^e caméra : Nicolas Dollader

1^{ers} assistants caméra : Marie-Sophie Daniel et Fabrice Bismuth

2^e assistant caméra : Mathieu Lamand

Vidéo assistante : Salomé Rapinat

DIT : Brice Barbier

Chef électricien : Gregory Bar

Chef machiniste : Vivien Jouhannaud

Matériel caméra : Transpacam (Arri Alexa, Master Prime anamorphiques)

Matériel électrique : Transpalux

Matériel machinerie : Transpagrip

Laboratoire : Le Labo Paris

Etalonneur : Gilles Granier



je n'avais que des bâches noires ou bleues pour protéger de la pluie. Grâce à Rozenn, j'ai pu la remplacer illico par deux bâches transparentes afin que des comédiens puissent continuer à jouer à l'abri des intempéries et que le tournage ne soit finalement pas interrompu.

Impossible de ne pas mentionner également un projecteur que mon chef électricien, Gregory Bar, a inventé sur les consignes de Johann Georges, chef décorateur et moi-même... Nous avons fabriqué une trentaine de plateaux lumineux qui se baladaient parfois dans le champ de la caméra afin qu'ils soient portés à mains nues par des hôtes particulières. Chaque plateau était constitué de LEDs à l'intérieur dirigés sur iPad et Xavier en changeait ou pas les couleurs à volonté, parfois même à l'intérieur d'un même plan.

Pour terminer je voudrais adresser des remerciements sincères à Gérard Cadiou, de Transpacam, qui m'a encouragé à utiliser les optiques Master Prime anamorphiques avec des flair sets que Xavier et moi avons décidé de placer à l'arrière mais aussi à l'avant de chaque optique afin de provoquer des aberrations qui nous intéressaient.

Enfin, je dois dire que le fait de prendre l'Arri Alexa à 2 000 ISO (merci Benoît Debbie !) a parfaitement correspondu à mes attentes en donnant à l'image une texture que Xavier recherchait. ■

* <http://www.gillesporte.fr/note-book-Budapest.html>

Un couteau dans le cœur

de Yann Gonzalez, photographié par Simon Beaufiglioli

Avec Vanessa Paradis, Nicolas Maury, Kate Moran

Sortie le 27 juin 2018

Le réalisateur Yann Gonzalez concourrait pour la Caméra d'or à Cannes en 2013 avec *Les Rencontres d'après-minuit*. Son film *Un couteau dans le cœur* est en Compétition officielle de ce 71^e Festival, événement assez rare pour un deuxième long métrage. Simon Beaufiglioli, son fidèle directeur de la photographie, a travaillé récemment avec Julia Kowalski pour *Crache cœur*, Justine Triet pour *Victoria* et Christophe Regin pour *La Surface de réparation*. Il témoigne ici de l'engagement cinématographique de ce jeune réalisateur qu'il aime accompagner dans son grand plaisir de cinéma. (BB)

► **Un couteau dans le cœur est un vrai film de genre, un thriller, un giallo ?**

Un couteau dans le cœur est un mélange de "cinéma policier, d'horreur et d'érotisme" pour reprendre la définition du "giallo" dont Mario Bava et Dario Argento sont les spécialistes... Mais c'est aussi poétique dans les situations, les dialogues, comme dans son premier long métrage, ou très drôle grâce à certains personnages, à cette enquête un peu à la Scoubidou... Finalement, c'est un mélange de genres pour un seul but : créer de l'émotion. Et la structure narrative du "giallo" (ou du film de genre de manière générale), plus classique mais aussi plus solide, offre une formidable liberté de ton, de couleur, de musique...



Vanessa Paradis et Nicolas Maury - Photo Ella Herme

Le plaisir du cinéma, la force des propositions

Avec Yann, nous avons une façon d'entrer en surenchère de manière assez réjouissante. Il a une idée, je fais une proposition, il en fait une autre et ainsi de suite... Je crois que chaque plan de ce film nous a amusé au tournage, pas une journée sans un défi technique, la pluie, la nuit américaine, les plans-séquences, les surimpressions, du noir-et-blanc, de l'inversible, des animaux !

C'est un réalisateur qui est dans le plaisir du plan, de la mise en scène, et qui a une vision très précise de son film. Il veut tout faire au tournage, pas en postproduction... A l'étalonnage, par exemple, chaque masque doit être négocié !

Nous faisons des choix esthétiques, au moment du tournage, sur lesquels on ne peut pas revenir. C'est tout le plaisir du "sans filet". En tout cas j'espère que notre amusement au tournage se ressent dans le film !

Des choix artistiques très tranchés, du grain, des flares, des couleurs

Yann a toujours tourné en 35 mm. Pour la première fois, nous avons tourné au format 2,40, avec du 35 mm deux perfs donc l'image a du grain, de la matière. J'ai utilisé de vieilles optiques Panavision Super Speed dont j'adore les défauts, le manque de définition à pleine ouverture, les flares difficilement prévisibles, un peu d'aléatoire en fait !

On avait très envie de proposer des images très hautes en couleur pour ce film qui ne se voulait surtout pas naturaliste, ou en tout cas pas de ce naturalisme habituel, car en fait, dans la "vraie" vie, les couleurs saturées, les situations ultra-sombres ou les rayons de soleil marqués existent ! Si on sentait qu'une scène devait être entièrement bleue ou rouge, on y allait sans trop se poser de questions de crédibilité... Je crois que le spectateur en a tellement vu au cinéma qu'il faut vraiment exagérer pour le sortir du film !

Dans une séquence de film porno, par exemple, une roue de couleur tourne et éclaire la scène en jaune, en rouge, en bleu, etc. Une autre scène de voiture, censée rouler de nuit à la campagne, est tournée en studio et éclairée avec un stroboscope, un tube néon bleu-vert sur un chariot de travelling, des PARs rouges et bleus qu'on faisait tourner...

Pour les extérieurs nuit, nous ne voulions pas de sodium mais du bleu-vert, ce qui compliquait les repérages à Paris. Il y a donc des lieux que nous avons entièrement ré-éclairés avec des bacs mercure, ou des tubes néons vraiment pas équilibrés, très froids et verts.

Un mélange de supports – mais tout en argentique – et une postproduction internationale

Les films pornos qui font partie de l'histoire sont tournés en 16 mm, les premiers en inversible pour son rendu inimitable, puis en négatif, car il y a une envie de faire des films plus ambitieux dans l'histoire. L'inversible est monté directement sur la vieille table de montage Atlas, ce qui a occasionné quelques angoisses... L'inversible, c'est comme un négatif, s'il est abîmé, il faut tout refaire... Il y a aussi du 16 mm noir-et-blanc pour les flashes back.

Pour traiter ces différents supports, il y a eu des interventions de plusieurs laboratoires. Hiventy pour le développement 35 mm et le scan. Le 16 mm noir-et-blanc n'est plus traité en France, c'est donc un labo en Allemagne qui s'en est occupé. Nous avons étalonné au Mexique car il y a une coproduction mexicaine, en faisant en partie l'étalonnage en remote, en synchronisant les machines depuis les deux pays... pour toutes



Le spectacle coloré

ces étapes, depuis les premiers essais, le calibrage des scans, les rushes et l'étalonnage, j'ai travaillé avec Jérôme Bréchet, de chez Mopart.

Le 35 mm idéalisé ?

Pendant la préparation d'*Un couteau dans le cœur*, j'étalonnais un autre film. Le matin, je voyais les essais tournés en 35 mm et l'après-midi des images tournées en numérique. Tout allait bien en numérique mais je me suis rendu compte qu'il y avait un petit combat à mener pour retrouver de la matière dans les peaux. On a oublié à quel point le 35 mm est riche pour les visages, combien la cinégénie est différente et combien la présence sur l'écran est plus sensible... Alors ce passage au numérique, qui s'est fait comme ça, un peu à notre insu... J'ai la sensation que l'on s'est fait un peu avoir ! Je me dis souvent que j'idéalise la pellicule mais à chaque fois que je tourne avec je réalise que non !

Et puis, en pellicule, tout est plus léger, plus facile, on peut se fier à l'œil pour les contrastes, la température de couleur. La concentration sur le plateau est plus intense. On parle de coût supplémentaire pour l'argentique (oui, je sais c'est un peu plus cher...) mais personne ne parle du coût des disques durs !

Quand un réalisateur monte tous les plans tournés...

Yann prépare le découpage mais on en parle tout au long de la préparation qui s'étale sur plusieurs versions du scénario et que je suis incapable de quantifier en temps... Puis nous l'adaptions en fonction du lieu. Il visualise son film et c'est très agréable de faire des plans en sachant qu'ils seront montés ! Pour les comédiens c'est très agréable aussi.

... et un chef opérateur a peur que la lumière se voit

C'est vrai que c'est ma crainte... Je me fais plaisir sur les tournages mais pas pour que la lumière se remarque. C'est pour le plaisir de la mise en scène. La lumière et le cadre m'intéressent dans l'interaction avec la mise en scène et les comédiens, pas comme une fin en soi ! ■

Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC

Les entretiens, recueillis par Brigitte Barbier et François Reumont, ont été publiés au cours de la 71^e édition du Festival de Cannes. L'AFC tient à remercier vivement le CNC, la CST et ses membres associés – Arri, Be4Post, CW Sonderoptic - Leica, Eclair, Kodak, LCA, Lee Filters, Next Shot, Panavision, RVZ, Sigma, Sony, TSF Groupe, Vantage et Zeiss – pour leur soutien grâce auquel ces parutions ont pu voir le jour.

Synopsis

Paris, été 1979. Anne est productrice de pornos gays au rabais. Lorsque Loïs, sa monteuse et compagne, la quitte, elle tente de la reconquérir en tournant un film plus ambitieux avec son complice de toujours, le flamboyant Archibald. Mais un de leurs acteurs est retrouvé sauvagement assassiné et Anne est entraînée dans une enquête étrange qui va bouleverser sa vie.



Vanessa Paradis, Simon Beaufils et, en arrière-plan, Kate Moran

Un couteau dans le cœur

Premier assistant opérateur : Nicolas Eveilleau

Chef électricien : Sophie Lelou

Chef machiniste : Léo Stritt

Matériel caméra : Panavision Alga (Arricam 35 et XTR Prod, série Panavision Super Speed)

Matériel lumière et machinerie : TSF Lumière, TSF Grip

Négatives 35 mm couleur : Kodak 5219 et 5217

Négatives 16 mm couleur : Kodak 7219 et 7217

Négative 16 mm noir-et-blanc : Kodak 7222 Double X

Inversible 16 mm couleur : Wittner Chrome 200D

Laboratoire : Mopart, Hiventy, ColorCity, Andec

Étalonneur : Jérôme Bréchet

ACS France associé AFC

► NAB Show Las Vegas 2018

Pour ceux qui n'ont pas encore eu l'occasion de la visionner, vous trouverez ici notre bande démo présentée à l'occasion du NAB Show 2018 à Las Vegas. Merci à Shotover pour sa présence avec nous à cette occasion.

<https://vimeo.com/265530669>

Russian Arm VI



Le Russian Arm VI est le bras robotisé le plus performant et le plus fonctionnel du marché. Déjà gyrostabilisé sur deux axes (pan et tilt), le bras s'accompagne de la tête gyrostabilisée sur 3 axes Flight Head V. Cette combinaison permet d'éliminer toutes les secousses et vibrations et offre ainsi aux équipes de tournage la possibilité de capturer des séquences très dynamiques proches de leurs sujets,

tout en ayant un résultat parfaitement fluide et un horizon parfait. Il peut offrir un pan sur 360° en 4,5 s, avec un déport du bras allant jusqu'à 7,60 m en position horizontale et de -4,10 m à + 6,60 m sur l'axe vertical pour le Russian Arm VI. Nous avons pu l'utiliser en mer, placé sur un bateau à Dunkerque, et les résultats sont incomparables. Le Russian VI s'adapte à de nombreuses situations et environnements.

Pour être au plus proche de vos tournages, nous exploitons plusieurs équipements localisés à Amsterdam, Barcelone, Lisbonne et Budapest.

Mantis

Le Mantis est un buggy télécommandé. Nous avons placé notre tête gyro-stabilisée Shotover G1 sur le Mantis afin d'en exploiter toutes les possibilités. Ainsi, le Mantis peut s'affranchir des contraintes



du rail de travelling traditionnel, et, de plus, il est tout terrain. Discret et compact, le Mantis et la Shotover G1 se contrôlent en HF (l'absence de câble étant un plus lors des tournages) et bénéficient d'une gyro-stabilisation haute performance sur 3 axes. Cet outil se rendra vite indispensable lors de vos tournages de fiction et captations live.

Spécificités techniques :

- Autonomie : 1 h en vitesse max, 4 à 5 h en vitesse lente
- Vitesse max : 32 km/h
- 4 roues motrices, tout terrain
- Roues interchangeables
- Moteur électrique silencieux
- Hauteur de l'axe optique : 80 cm.

Contacts :

- Images stock : <http://bit.ly/1qEK4nK>
 - Newsletter 2018 : <http://bit.ly/2BfaENA>
 - Inscription Newsletter : <http://bit.ly/2jXF7aC>
 - Contact : acs@aerial-france.fr
- Pour nous suivre :
- <https://www.facebook.com/ACSFRANCECAMERA/>
 - <https://vimeo.com/acsfrance/videos>
 - https://www.instagram.com/acs_francecamera/ ■

English version

<https://www.afcinema.com/The-June-news-from-ACS-France.html>

Arri associé AFC

► En Sélection Officielle à Cannes, *En guerre*, de Stéphane Brizé, a été tourné avec trois Arri Alexa Mini par le directeur de la photographie **Éric Dumont**, qui utilisait pour la première fois les poignées Master Grips d'Arri.

Sur En guerre, que souhaitait Stéphane Brizé au niveau de l'image ?

Éric Dumont : Stéphane est très demandeur de plans-séquences pour capter une scène dans son intégralité et restituer cette espèce de vérité, cette magie qu'il affectionne particulièrement dans son cinéma. Il voulait quelque chose de vivant, en mouvement. Donc, nous avons tourné tout le film caméra à l'épaule, même les plans fixes. Pour les scènes de réunion, où il y a une vingtaine

de personnes qui parlent autour de la table, nous tournions à trois caméras, mais sans faire de champ-contrechamp. Toujours dans cette volonté de se rapprocher au plus près de quelque chose de vrai, de réel.

Quelles caméras avez-vous utilisées ?

ED : Tout le film a été tourné en Arri Alexa Mini, équipée d'un Easy Rig Vario, avec un système Serene. J'avais besoin d'une configuration assez légère qui me permette de tenir la caméra pendant quarante ou cinquante minutes ou une heure à l'épaule, sans couper, avec des zooms pour pouvoir aller chercher des détails. Avec son gabarit, sa compacité, la Mini était parfaitement adaptée. On a donc travaillé avec trois corps de



Eric Dumont et Stéphane Brizé sur le tournage d'*En guerre*

caméra et des zooms 50-100 mm Sigma qui ouvrent à T:2. L'Alexa Mini allie une grande maniabilité avec une image qui m'intéresse artistiquement. J'aime son rendu très doux, très naturel, notamment sur les peaux, et en même temps assez brillant. Et puis, cette caméra a une capacité à encaisser les

Arri associé AFC

hautes et les basses lumières de manière assez incroyable. Comme on avait beaucoup de séquences en intérieur avec des fenêtres dans le fond qui claquaient fort, c'était très adapté.

Qu'est-ce qui a été le plus difficile pour vous sur ce tournage ?

ED : C'est de faire la mise au point pendant que je filmais à l'épaule. Stéphane Brizévoulait qu'il y ait le moins de monde possible autour de la caméra, pour privilégier une spontanéité, un naturel chez les comédiens. Du coup, j'ai travaillé sans premier assistant à la face. Au lieu de ça, il me guidait dans l'oreillette par talkie-walkie. Ça demandait beaucoup de concentration, parce que dans l'autre oreille, j'avais Stéphane qui donnait ses instructions. Pour le point, c'est la première fois que j'utilisais les Master Grips d'Arri. Sans ces poignées, je n'aurais pas pu faire le film. C'est Samuel, de chez RVZ, qui m'en a parlé quand je lui ai expliqué la complexité du dispositif.

Quel était l'apport des Master Grips d'Arri sur En guerre ?

ED : Le gros intérêt des Master Grips, c'est de me permettre de faire la mise au point tout en étant au cadre, en utilisant la possibilité de démultiplier la course de point. Je peux la régler à 2 pour 1, 1 pour 1, ou 4 pour 1, en fonction de la distance où se trouvent les comédiens. L'autre avantage, c'est que mes assistants pouvaient à tout moment reprendre la main avec leur télécommande si j'avais des difficultés parce que le point était trop précis. Maintenant, sur tous mes films, j'installe les Master Grip sur ma configuration caméra. Même sur des tournages où je ne fais pas le point moi-même. Comme je suis toujours un petit peu speed, dans les répétitions je peux tout de suite voir une image, être un peu autonome. Même si après je laisse la main sur le point à l'assistant pendant les vraies prises.

Et en terme d'exposition ?

ED : J'ai travaillé la totalité du film à 1600 ISO, même les extérieurs. Je voulais casser ce côté trop propre, trop défini du numérique, en poussant la définition de la caméra. Cela donne un très léger grain, l'image est moins parfaite, plus douce.

Vous avez utilisé des LUTs ?

ED : J'ai vraiment pensé la lumière du film très en amont. Avec mon étalonneur,

Mathieu Caplanne de chez Digital Color, on a fait des LUTs que j'ai présentées à Stéphane. On ne devait pas être dans l'effet. Nous voulions retranscrire une atmosphère réaliste, tout en donnant un côté assez doux et pas trop contrasté à l'image, pour pas être dans le côté trop dur du film social.

Au niveau de la lumière, comment avez-vous travaillé ?

ED : Stéphane veut pouvoir filmer tout ce qui se passe sous nos yeux et il déteste être contraint par la technique. Donc, il faut pouvoir éclairer à 360 degrés une pièce, un hall d'usine, pour être prêt à filmer dans n'importe quel axe. Parfois, on finissait une scène et, au lieu de passer à la suivante dans un autre lieu, Stéphane lançait Vincent Lindon, qui n'était pas prêt, et il se passait comme ça une espèce de magie. C'était des moments de complète improvisation. Je ne pouvais pas couper et dire « attend, on va faire un peu de lumière ».

Qu'avez-vous utilisé pour éclairer tous ces espaces ?

ED : J'ai installé des projecteurs M18 et M40 de chez Arri ou des SkyPanel en indirect sur des cadres avec des toiles blanches au-dessus des fenêtres, pour reproduire la lumière naturelle. Comme il y avait beaucoup de scènes qui nécessitaient plus de six heures de tournage et qu'on était en hiver, cela permettait aussi d'assurer une continuité de lumière sur la journée.

Et les scènes de nuit ?

ED : J'ai utilisé des vieux projecteurs sodium que j'ai achetés sur leboncoin ou ce genre de site. L'idée était d'installer ces projecteurs dans la cour des usines pour que ce soit réaliste et créer une image assez chaleureuse. J'avais aussi un ballon que j'avais mis sur une nacelle.

Quels sont vos projets depuis En guerre ?

ED : J'ai travaillé avec Laetitia Masson sur une collection pour Arte qui s'appelle "Aurore", que l'on a tournée en Alexa Mini, avec des optiques anamorphiques assez atypiques, les XTAL Express. Sur ce film, il y a un parti pris artistique fort d'une image très pop, très colorée, avec de grosses aberrations optiques. L'été dernier, j'ai aussi tourné en Bretagne Volontaire, d'Hélène Fillières, que l'on a fait en Alexa Mini et en Cooke anamorphiques. Hélène souhaitait une image

très graphique, assez douce. C'était précis, léché au niveau lumière, complètement à l'opposé d'En guerre.



Voir la vidéo de l'interview

<https://www.youtube.com/watch?v=CJ1vDIN1bA&feature=youtu.be>

◆ Image et numérique: Quels atouts pour l'écriture cinématographique ?

L'ARP organise une journée de débats autour de la création, le 19 juin au Cinéma des Cinéastes, de 9h30 à 18h, avec le partenariat, entre autres, de l'AFC et d'Arri. Intitulé "Image et numérique: Quels atouts pour l'écriture cinématographique ?", l'un des débats permettra de répondre, entre autres questions, à celle de savoir si la place donnée aux images fait encore la spécificité de l'écriture cinématographique.

Arri sera partenaire de ce débat autour l'Image :

Grand débat - Salle 1 - 10h-12h30.

Le lien vers le programme:

<http://www.larp.fr/home/wp-content/uploads/2018/05/PROGRAMME-19-JUIN-6.pdf>

◆ L'Alexa LF disponible chez RVZ !



Notre partenaire Emit a livré la première Alexa LF chez un loueur à Paris chez RVZ au mois de mai ! ■

Cartoni associé AFC

► Les Alexa LF d'Arri, commencent à être livrées en France.

Elles sont équipées des batteries Real Power 26V de la marque Hawk Woods que nous distribuons. ■



Le trépied Cartoni Focus 22 à la Quinzaine des Réalisateurs à Cannes, sur l'espace Arri ! Les pieds dans le sable...

Plus d'informations sur les batteries Hawk Woods

<http://www.hawkwoods.co.uk/>

Plus d'informations sur l'Alexa LF

<https://www.arri.com/largeformat/>

CW Sonderoptic - Leica associé AFC

Laurent Machuel, traverser le désert

Par Ariane Damain Vergallo pour CW Sonderoptic-Leica

► En ce début d'année 2017, en plein cœur de l'hiver, Laurent Machuel parcourt le nord des États-Unis. Un soir, il se retrouve au milieu d'une route dans l'immensité verglacée de la plaine. Il voit alors le soleil se coucher face à lui dans le prolongement exact de la route et, en se retournant, il voit aussi la lune se lever à l'autre extrémité en une symétrie parfaite.

Une image singulière pour le commun des mortels, une belle image pour un amoureux de la nature et une image sublime pour un directeur de la photo. Dans ce désert blanc, muni de ses appareils photo, il était venu chercher des réponses à ses questions. Un meilleur ami disparu et un grand amour qui se termine étaient les épreuves douloureuses qu'il devait surmonter avec pour seul soutien une attirance irraisonnée pour ces espaces infinis où la lumière ne rencontre aucun obstacle.

En 1972, Laurent Machuel a une douzaine d'années quand son père Emmanuel Machuel, alors l'assistant opérateur du grand directeur de la photo Néstor Almendros, part durant trois mois pour tourner le film *La Vallée*, de Barbet Schroeder, en Papouasie-Nouvelle Guinée. C'est un territoire pratiquement vierge découvert seulement quelques années auparavant et où vivent les Papous rassemblés en tribus primitives. Les photos en noir-et-blanc de son père le fascinent. Désormais, il ne rêve plus

de d'une chose, voyager, partir à l'aventure et oublier définitivement l'école, où il se sent plus qu'étranger, malheureux. Après avoir raté deux fois le concours de l'École Louis-Lumière, il entend parler d'une école en Angleterre, la National Film School, qui recrute sur dossier photographique. Il prend ce prétexte pour aller voir les plateaux de cinéma dont lui parlait son père.

Néstor Almendros et François Truffaut l'autorisent à faire des photos sur le tournage du film *Le Dernier métro*, avec les deux plus grandes stars de l'époque, Catherine Deneuve et Gérard Depardieu. Si Laurent Machuel se rend alors à peine compte de sa chance, il se sent sur ce tournage instantanément comme un poisson dans l'eau, heureux comme il ne l'a jamais été.

Puis sur le film américain *The Hostage Tower* – une prise d'otages à la Tour Eiffel –, il rencontre un autre directeur de la photographie, Jean Boffety, qui lui propose illico de le prendre comme stagiaire caméra. Le jour même, en un fulgurant télescopage, arrive la lettre de la National Film School qui l'accepte comme étudiant en cinéma.

« En l'espace d'une seconde j'ai décidé que j'allais travailler directement dans le cinéma sans faire d'école. »

Laurent Machuel est d'abord stagiaire puis deuxième assistant opérateur sur les films de Claude Sautet *Un mauvais fils* et *Garçon*, éclairés par Jean Boffety. C'était un temps où le cinéma usait (et

abusait) des zooms, ce qui rendait le poste de second assistant caméra très intéressant. Pour faire les zooms, il fallait se tenir "à la face", à côté de la caméra et donc du cadreur, du réalisateur et surtout de comédiens tels qu'Yves Montand ou Patrick Dewaere, dont il ne mesurait pas encore l'importance.

Dans les années 1980, la grande hantise des hommes jeunes était le service militaire obligatoire avant l'âge de vingt-deux ans. L'approche de la date fatidique rendait tout le monde nerveux et les stratégies allaient bon train. Simuler la déviance, voire la folie, pour être réformé, intégrer le service cinéma des armées, ou partir en coopération.

Se souvenant de ses rêves d'enfant, Laurent Machuel assiège le ministère des Affaires étrangères et obtient in extremis de partir un an à Khartoum, au Soudan. Un an sans retour. Sa vie change soudainement.

« Moi qui avais été pas mal choyé, couvé, je me retrouve dans le grand bain. »

Il partage une maison avec des aventuriers qui l'initient aux charmes des voyages et, de retour d'Afrique, il pense arrêter définitivement le cinéma pour les accompagner. Mais il se ravise et pendant cinq ans enchaîne les tournages comme assistant opérateur. Il a une compagne, puis un fils.

Laurent Machuel a vingt-neuf ans quand il rencontre le photographe Raymond Depardon qui tourne en Colombie sa première pub comme réalisateur pour Naf

CW Sonderoptic - Leica associé AFC

Naf, une marque de vêtements décalée qui a pour emblème un cochon. Un pur concentré des années 1990 !

C'est un coup de foudre professionnel qui débouche sur une proposition inattendue et inespérée. Raymond Depardon lui propose de l'accompagner dans le désert du Niger tourner son premier film de fiction *La Captive du désert*, avec Sandrine Bonnaire. Un long tournage de douze semaines en équipe ultra réduite d'une dizaine de personnes. Raymond Depardon réalise et cadre, et Laurent Machuel fait tout le reste. Il est fasciné par la radicalité du photographe qui choisit de ne faire que des plans fixes, tel ce majestueux plan de neuf minutes où, au soleil en plein zénith, passe une caravane de chameaux. Au retour du tournage, il quitte femme et enfant. « L'aventure avec Depardon m'a fait sortir de ma vie. » Chauffé à blanc, il achète d'occasion un Leica M4-P et décide de retourner seul au Soudan pour y faire des photos et retrouver le désert qu'il aime tant. « Le temps y est ralenti. Il s'étire à l'infini. Tout est calme et le silence force à l'humilité. »

Mais, de retour d'Afrique, le cinéma le rattrape à nouveau. Cette fois ce sera pour presque vingt-cinq ans. Son dernier film comme assistant opérateur est le documentaire *Tsahal*, de Claude Lanzmann, en Israël, là encore jamais loin d'un désert.

Avec son Leica M4-P, il photographie à tout va, les usines de tanks, l'état major de l'armée israélienne et la bande de Gaza, sans se douter qu'au retour Claude Lanzmann émettra un veto absolu sur la publication des photos, tuant dans l'œuf une vocation à peine ébauchée de photographe indépendant.

Laurent Machuel a une trentaine d'années quand il fait son premier film comme directeur de la photographie, *La Nage indienne*, de Xavier Durringer. Il y rencontre une jeune comédienne dont c'est le premier grand rôle au cinéma, Karin Viard. Il accompagnera durant vingt-cinq ans sa métamorphose en star du cinéma français capable de jouer tous les registres, comédienne aimée du public et mère de ses deux filles.

Sa filmographie a deux parties distinctes. La première partie rassemble beaucoup de films d'auteur avec des conditions de tournage "à la dure", principalement avec le producteur Paolo Branco qui en est le spécialiste incontesté. Danièle

Dubroux, Michel Piccoli ou Raoul Ruiz. Des films très intéressants, mais que le public ne voit pas ou peu. C'est une frustration pour un jeune directeur de la photographie qui par ailleurs observe la réussite fulgurante de sa femme.

Mais les dieux sont aussi avec Laurent Machuel quand il rencontre sur un téléfilm au Liban le réalisateur Merzak Allouache qui lui propose ensuite de tourner le film *Chouchou*, avec Gad Elmaleh, qui sera un gros succès avec quatre millions d'entrées en France. C'est la deuxième partie de la carrière de Laurent Machuel qui commence.

Des comédies, des succès dont il distingue certains réalisateurs comme Niels Tavernier ou Maurice Barthélémy, avec qui il a tourné *Papa*, et récemment *Les Ex*. Des réalisateurs de subtiles comédies. « Maurice Barthélémy a une dimension solaire et une gravité en même temps. »

Laurent Machuel vient de tourner *Les Vieux fourneaux*, de Christophe Duthuron, adaptation d'une bande dessinée qui raconte la vie de trois anarchistes octogénaires, Eddy Mitchell, Pierre Richard et Roland Giraud. Une comédie qui n'est pas criarde et cherche à montrer les caractères profonds des personnages. Il a tourné avec des optiques Summicron-C de Leica car il voulait se rapprocher du graphisme de la BD. « Pour la première fois, j'ai trouvé de l'intérêt à travailler uniquement en focales fixes. » Peut-être un lointain hommage à Raymond Depardon qui l'a fait débiter et qui est aussi un adorateur du plan fixe et de Leica par la même occasion.

« Les courtes focales Summicron-C, ça marchait super bien sur les gros plans, à la fois sur les gueules burinées des "vieux anars" et aussi sur la jolie actrice Alice Pol. »

Et maintenant dans cette incertitude du lendemain, souvent féconde, que vit tout cinéaste, Laurent Machuel se tourne à nouveau vers la photo comme à ses débuts en un cercle vertueux de recherche et de reconnaissance.

« Ce qui me plaît beaucoup dans la photographie, c'est la façon dont l'inconscient finit par habiter les images. »

Re-Set est le titre de son dernier livre de photographies. Remettre à zéro, recommencer. Toujours. ■



Laurent Machuel - Photo Ariane Damain Vergallo
Leica M, Summicron-C 100 mm

Eclair associé AFC

► Actualités Cinéma

Film traité chez Eclair en salles en juin 2018

A deux heures de Paris, de Virginie Verrier, DoP : Xavier Dolleans, étalonnage : Grégoire Lesturgie, sortie le 27 juin.

Les films en cours de tournage chez Éclair

Donne-moi des ailes, de Nicolas Vanier, DoP : Eric Guichard, AFC
La Dernière vie de Simon, de Léo Karmann, DoP : Julien Poupard, AFC
All Inclusive, de Fabien Onteniente, DoP : Pierrick Gantelmi d'Ille, AFC

Les fictions TV en cours de tournage chez Éclair

"*Vie de mère*", de Julien Weil, DoP : Johann Charrin
 "Meurtres à Bride-Les-Bains", d'Emmanuel Rigault, DoP : Olivier Guarguir
 "Meurtres à Lille", de Laurence Katrian, DoP : Thierry Jault, AFC
 "Un avion sans elle", de Jean Marc Rudnicki, DoP : Christan Abomnes
 "Les Enchaînés", de Ludovic Colbeau-Justin, DoP : Thomas Lebour
 "Crime parfait", de Julien Zidi

Actualités Patrimoine

Les films traités en restauration chez Éclair

Obstacle au mouvement, *Didier Vermeiren sculptures et photographies*, d'Elsa Cayo, étalonneur : Raymond Terrentin, supervision : Renato Berta, AFC
La Petite enfance du cinéma, de Joël Fages, étalonneur : Aude Humblet
Trois étoiles, allers-venues, Ice/Sea, Work in Progress, de Vivian Ostrovsky, étalonneur : Grégoire Lesturgie. ■

FilmLight associé AFC

► Lors d'une présentation au Dolby Vine Theatre à Los Angeles, le 28 mars dernier, l'étalonneur Éric Weidt est revenu sur l'utilisation de Dolby Vision et du système d'étalonnage Baselight pour élaborer l'esthétique du thriller psychologique de Netflix, "Mindhunter".

ce qui deviendra la base de la psychologie criminologique et du profilage criminel moderne.

Chacun des dix épisodes de la saison a été étalonné par Éric Weidt, qui a dû naviguer entre les demandes visuelles précises de David Fincher, une technologie de capture ultra-moderne, la rigueur de la direction artistique et la reconstitution d'une période très précise, la fin des années 1970. La première expérience d'Éric Weidt avec David Fincher remonte à *Gone Girl*, en 2014, en tant que graphiste VFX. Par le passé, Éric a travaillé dans le domaine de la postproduction mode et beauté, à Paris.

Avec une expérience considérable de Photoshop et de l'infrastructure Adobe, Éric a commencé à appliquer sa connaissance de la retouche à l'image animée avec Nuke, au moment où le rapprochement entre les postproductions photographique et cinématographique s'opérait. Pour promouvoir la capture numérique auprès des photographes habitués au film traditionnel (leurs choix de pellicules, etc.), Éric a développé des profils ICC pour émuler des courbes photochimiques, ou scanné les grains préférés de ces derniers pour les incorporer en postproduction.

En parallèle, David Fincher et son équipe travaillaient déjà avec le système d'étalonnage Baselight et sa suite de plug-ins depuis *L'Étrange histoire de Benjamin Button*; puis plus récemment pour une autre série Netflix, "House of Cards". Pour "Mindhunter", l'équipe a pu, pour la première fois, mettre en place la salle d'étalonnage dans le même bâtiment que

celui des monteurs. Éric Weidt fut choisi comme étalonneur principal, et a rejoint l'équipe de trois monteurs, trois assistants monteurs, et des graphistes VFX, présente sur place.

« Il faut savoir que nous avons eu beaucoup plus de temps pour étalonner "Mindhunter", par rapport à la plupart des séries », note Éric. « Mon brief initial était le suivant : "l'histoire se déroule à la fin des années 1970, et se focalise sur les séries d'entretiens du FBI avec des meurtriers en série". Les années 1970 et les meurtriers en série m'ont aussitôt rappelé un univers que David avait déjà exploré avec *Zodiac*, qui est selon moi un film absolument brillant, un chef-d'œuvre narratif et colorimétrique. »



La présentation du 28 mars 2018, au Dolby Vine Theatre à Los Angeles

► Ce fut une occasion rare de découvrir concrètement la façon dont Éric a développé son étalonnage HDR - sur une station Baselight mise en place spécialement pour les besoins de la démonstration - et de discuter de sa collaboration avec le producteur et réalisateur David Fincher. Le journaliste américain David Alexander Willis, présent ce soir-là, a couvert cet événement dans un article détaillé, dont nous publions ici une version française.

"Mindhunter", la nouvelle série de David Fincher, produite par Netflix, est une adaptation du livre *Mind Hunter - Dans la tête d'un profiler*. Cette autobiographie signée John E. Douglas et Mark Olshaker couvre la création de l'unité de soutien à l'investigation du FBI. La série suit le binôme incarné par Jonathan Groff et Holt McCallany, pendant la fondation de



Altoona, Pennsylvania, rendu final

« Les années 1970 ont une palette de couleurs distinctes. Vous dites "années 1970", et chacun aura tout de suite un univers précis en tête », continue Éric, en mentionnant les photographes William Eggleston et Stephen Shore comme sources d'inspirations pour l'étalonnage de départ. Le montage et la postproduction ont commencé dès le début du tournage à Pittsburgh, les rushes étant généralement accessibles à David Fincher dès le lendemain.

FilmLight associé AFC

La production a utilisé nextLAB de FotoKem pour le traitement des rushes, et PIX pour la gestion des médias et comme plateforme de visionnage.

En raison de la superposition des plannings de tournage et de postproduction, « David a dû regarder les étalonnages en cours sur son iPad pendant les deux tiers de la production », rapporte Éric. Ce dernier a établi un système de rendu complexe à partir du master HDR - commandes texte pour bl-render (l'interface de rendu du Baselight contrôlable en lignes de commande), Python et Dolby Professional Tools - pour obtenir ses versions SDR à partager avec le réalisateur et le reste de l'équipe.

Le projet Baselight était composé de deux timelines, l'une pour l'étalonnage colorimétrique, rendu en premier, puis ensuite envoyé à la deuxième pour les stabilisations et les émulations d'optiques. Cette timeline prenait en compte ses ajustements Dolby Vision par XML, et générait la version SDR pour le visionnage sur iPad ou moniteurs.

« La version SDR nécessitait juste une nouvelle couche Dolby Vision sur chaque plan. Puis je cliquais sur "Analyser". Pour un épisode d'une heure, il fallait compter environ quarante minutes de calculs avant d'avoir une version SDR. La création de la version SDR est automatique, mais vous pouvez toujours ajuster le rendu avec les outils lift/gamma/gain et de saturation. Je dirais que dans 85% des cas, le résultat était concluant au point de ne rien avoir à changer. C'est vraiment impressionnant, un très bon point de départ. »

« Vous ne voulez pas étalonner les versions HDR et SDR en même temps », poursuit Éric, « cela vous rendrait fou. Vous devez accepter que la version SDR ait ses limites, comparée à la version HDR. » David Fincher était très influencé, pour l'esthétique colorimétrique de "Mindhunter", par le rendu et la texture de plusieurs classiques de l'époque, tels que *John McCabe*, *French Connection*, ou *Les Hommes du président*. Il voulait aussi un contraste peu marqué, une image riche. Mais après des expérimentations sur le plateau, à l'aide d'optiques et de filtres, l'équipe a préféré définir une chaîne de travail en postproduction pour obtenir précisément le rendu voulu par David Fincher.

« Peu de contraste ne veut pas dire que le niveau de détail est réduit - au contraire », tient à préciser Éric. Les directeurs de la photographie Erik

Messerschmidt et Christopher Probst ont tourné avec une caméra 6K RED Xenomorph, développée par RED spécialement pour David Fincher. Le point de départ pour l'étalonnage était une courbe à bas contraste dérivée du REDgamma3, qui préservait autant de la grande dynamique des rushes de la RED Xenomorph que possible. Cela donnait aussi à l'affichage sur le plateau une estimation de la chaîne colorimétrique HDR d'Éric.

« À cette période, la courbe la plus récente fournie par RED était la REDgamma4. C'est une belle courbe, qui apporte un certain contraste, mais David voulait revenir à la courbe précédente, qui était la REDgamma3. C'est une courbe plus douce, avec une compression moins marquée des hautes lumières et des basses lumières. » Les médias sources étaient importés dans le Baselight en étant que RED : Linear / Dragoncolor 2, et l'espace de travail paramétré en REDlog Film / Dragoncolor 2. La courbe RedGamma3 / Dragoncolor 2 a donc été utilisée pour l'affichage SDR, et FilmLight a modifié sur mesure cette courbe pour l'adapter au 4 000 nits de la version HDR.



Boston, rendu final

Pour l'étalonnage Dolby Vision HDR, Éric a utilisé le moniteur Dolby Pulsar 4 000 nits professional reference display. La conversion automatique pour la version SDR calculée dans le Baselight était affichée sur un moniteur Dolby PRM 120 nits. Les rushes R3D ont été convertis directement en séquences OpenEXR pour un envoi en parallèle aux VFX et à l'étalonnage. Éric Weidt et Erik Messerschmidt ont pu commencer l'étalonnage directement sur une base log "flat".

Le travail en HDR s'est affiné pendant la postproduction. « Nous avons été confrontés à de nombreuses scènes où les sources lumineuses prenaient beaucoup trop d'importance », raconte Éric, en référence à la scène du supermarché où les lumières de l'arrière-plan ont dû être atténuées. « David et son directeur de postproduction, Peter Mavromates, voulaient une balance élégante. Le HDR

n'essaye pas d'être agressif ni de vous faire sursauter. C'est la même approche qu'avec le montage image ou le son, qui n'essaye pas de vous surprendre. Dans "Mindhunter", c'est le propos, ce qu'il se passe à l'écran, qui va vous marquer. »

« David Fincher pouvait avoir des indications précises de retouches de dodging et de burning », souligne Éric, qui utilisait alors une combinaison de masques et de trackers dans le Baselight. Via PIX, David marquait des zones ou des points de l'image à travailler, et annotait avec des directions chromatiques comme "jaunâtre" ou "rouille", et "équidistant" ou "symétrique", pour les recadrages.



L'Université, avec les notes de David Fincher, pendant l'étalonnage



L'Université, rendu final

D'une image de résolution source 6K a été extraite une zone de travail 5K, au final redimensionnée en 4K pour le master, un prérequis de Netflix. C'est grâce à cette extraction depuis le centre de l'image, en 2.2:1, que les monteurs ont pu recadrer l'image subtilement, quand nécessaire. Cela donnait aussi une réserve supplémentaire pour stabiliser l'image en VFX sans perte de résolution, avec une combinaison de trackers, de recadrages et de redimensionnements, avant la livraison en 4K.

« David est connu pour son style visuel, où les deux tiers des plans d'un épisode ou d'un film sont stabilisés, pour que tout soit parfait. Il veut que la caméra, notre regard soit totalement inconscient, que vous soyez dans la scène, sans les distractions auxquelles la plupart des gens sont habitués. » Après le retour de David Fincher à Los Angeles, la méthode de travail débutait pour chaque scène par l'étalonnage d'un plan d'ensemble

FilmLight associé AFC

incorporant les personnages et l'environnement, avant d'aligner les autres plans de la séquence sur ces teintes et niveaux de luminosité.

Cependant le sens du détail de David Fincher va bien plus loin, en remarquant de nombreuses corrections telles que la saturation des plantes à l'extérieur de la prison, ou la luminosité des reflets qui n'étaient pas alignés avec celui des sources lumineuses. « Il y a des plages de couleurs que David veut enlever, surtout les magentas. Ces couleurs se retrouvent principalement sur les peaux, et si elles sont mal travaillées, les visages apparaîtront roses lorsque l'image sera vue sur des écrans grand public mal calibrés. »

Les optiques Summilux-C, fabriquées par CW Sonderoptic-Leica, ont été retenues pour le tournage. Sur le plateau, l'optique utilisée sur chaque plan a été renseignée dans une base de données pour appliquer par la suite, dans le Baselight, les différents effets de grain, distorsion et aberration chromatique. Selon les instructions du réalisateur, Éric a établi trois niveaux de distorsion pseudo-anamorphiques selon la focale choisie.

« David voulait se rapprocher d'une période des années 1970 que l'on pourrait appeler "l'ère du grand écran anamorphique". Malheureusement, les informations de focales ne pouvaient pas être sauvegardées dans les métadonnées. C'est l'assistant opérateur qui devait entrer dans la base de données, pour chaque plan, le nom du clip et sa focale. J'ai dû trouver un moyen de m'assurer que j'allais appliquer le bon réglage à chaque plan, sans ses métadonnées natives. »

Éric s'est auto-formé au code Python, appliqué à la gestion de média et de métadonnées. Il fut alors capable d'ajouter la distance focale en tant que variable dans le champ "commentaires", et ainsi de classer et d'organiser les plans par op-

tique. « Je ne connaissais pas Python préalablement, mais cela a fonctionné parfaitement. » A partir de là, il a pu appliquer simultanément des effets à plusieurs plans au sein d'une timeline organisée alpha-numériquement, une fonction particulièrement utile tout au long de la production.

Éric a aussi développé les aberrations chromatiques numériquement, appliquées au final « sur chaque plan de chaque épisode de "Mindhunter" ». La grande majorité des filtres et plug-ins existants décale simplement l'une des couches de couleurs, avec une déformation ancrée au centre de l'image. Cela engendre des aberrations bi-chromatiques, que David voulait affiner encore plus en atténuant l'une des couleurs. Parfois une aberration était cyan et rouge, alors qu'il n'aurait voulu que le cyan.

« J'ai trouvé un moyen de recréer ces effets dans Baselight, avec une combinaison d'une vingtaine d'outils pour séparer les couches RVB et créer une aberration en temps réel, basée sur le cyan, en utilisant les réglages de blending qui sont généralement employés pour les effets visuels », sourit Éric. « David n'a réalisé que quatre épisodes de la saison, mais il est le producteur exécutif de la série, et définitivement en charge de la finalisation de tous les épisodes. Il a supervisé l'ensemble de l'étalonnage, avec l'aide d'Erik Messerschmidt. »

« Nous avons donc un total de vingt couches juste pour les aberrations chromatiques. Nous avons des distorsions d'optiques. Trois différents types de grains, car un seul n'était pas suffisant. En théorie, avec notre expérience acquise sur la première saison, la deuxième sera une vraie promenade de santé », conclut Éric. Des moniteurs HDR seront utilisés sur le tournage de la deuxième saison, ainsi qu'une nouvelle chaîne colorimétrique ACES.



Eric Weidt

A propos d'Éric Weidt

Citoyen américain et français, Éric Weidt détient un BA en Arts du Théâtre de l'Université de Californie à Santa Cruz. Il a travaillé longtemps chez Dtouch dans la photographie de mode à Paris, à l'ère de la transition du film scanné aux workflows numériques, en passant par les profils ICC d'émulation film, et les scans de grain.

Interventions autant sur la retouche, la colorimétrie, et l'impression de tirages d'art - évolution de l'image fixe au court métrage fashion, du VFX cosmétique à l'étalonnage...

Son travail au cinéma pour David Fincher comprend les rôles d'artiste VFX (*Gone Girl*) et d'étalonneur (*Videosyncracy*, *"Mindhunter"*). ■

Plus d'informations, en anglais, sur le site Internet de FilmLight
<http://bit.ly/2s5JVhi>

Next Shot associé AFC

► Next Shot s'équipe d'une nouvelle grue, la Panther Galaxy.

C'est la plus grande des grues Next Shot. Une longueur de bras de 17,3 m pour une hauteur d'axe optique maximum de 15 m. Disponible uniquement chez Next Shot.

Brochure en PDF sur la Panther Galaxy
<http://www.panther.tv/wp-content/uploads/2014/11/Galaxy.pdf>



En tournage en juin chez Next Shot

- Série : "Les Ombres rouges" (6x52'), de Christophe Douchand, production : Banijay, directeur de la photographie : Xavier Dolleans
- Le Secret, de David Morley, production : Sortilèges / FTV, directrice de la photographie : Marie Spencer ^{AFC, SBC}
- Série : "Infidèles" (6x52'), de Didier Lepêcheur, production : Storia, directrice de la photographie : Myriam Vinocour ^{AFC}. ■

Panavision Alga, Panagrip et Panalux

associés AFC

► Sorties en salles de juin

● Les Affamés, de Léa Frédéval, image : Gordon Spooner ^{AFC}, Arri Alexa XT RAW, série Zeiss Scope, caméra Panavision Alga, machinerie Panagrip, lumière et camion Panalux, consommables Panastore Paris.

● Un couteau dans le cœur, de Yann Gonzales, image : Simon Beaufiles, Arri-cam Lite2 perfs et Aaton Xtera, séries Panavision Ultra Speed et Zeiss Distagon, zooms Angénieux 25-250 HR et Angénieux 12-120 mm, caméra Panavision Alga, consommables Panastore Paris. ■

Tanspalux, Transpacam, Transpagrip associés AFC

► Les films en tournage en mai

- Chanson douce, de Lucie Borleteau, image Alexis Kavyrchine : lumière, véhicules, machinerie
- Le Gendre idéal, d'Hector Cabello Reyes, image Vincent Muller ^{AFC} : lumière, machinerie, caméra
- La Course de la mouette : véhicules, machinerie
- Nicky Larson, de Philippe Lacheau, image Vincent Richard : lumière
- Douze mille : véhicules
- C'est quoi cette famille ?! 2, de Gabriel Julien la Ferrière, image Cyril Renaud : lumière, véhicules, machinerie, caméra
- All Inclusive, de Fabien Onteniente, image Pierrick Gantelmi d'Ille ^{AFC} : lumière
- Donne-moi des ailes, de Nicolas Vanier, image Éric Guichard ^{AFC} et Laurent Fleutot : lumière, véhicules, machinerie, caméra.

Sortie des films en salles en juin

- Comment tuer sa mère, de David Diane et Morgan Spillemaecker, image Antoine Marteau : machinerie, véhicules, sortie le 13 juin
- Bécassine!, de Bruno Podalydès, image Patrick Blossier ^{AFC} : lumière, véhicules, machinerie, caméra, sortie le 20 juin
- Moi et le Che, de Patrice Gautier, image Christophe Legal : lumière, caméras F55 Sony, sortie le 20 juin
- Budapest, de Xavier Gens, image Gilles Porte ^{AFC} : lumière, véhicules, machinerie, caméra, sortie le 27 juin
- A deux heures de Paris, de Virginie Verrier, image Xavier Dolleans et Jérôme Saldes : lumière, véhicules, machinerie, caméra, sortie le 27 juin. ■



www.afcinema.com

Président
Gilles PORTE

Président d'honneur
• Pierre LHOMME

Membres actifs

Michel ABRAMOWICZ
Pierre AÏM
• Robert ALAZRAKI
Jérôme ALMÉRAS
Michel AMATHIEU
Richard ANDRY
Thierry ARBOGAST
• Ricardo ARONOVICH
Yorgos ARVANITIS
Pascal AUFRAY
Jean-Claude AUMONT
Pascal BAILLARGEAU
Lubomir BAKCHEV
Pierre-Yves BASTARD
Christophe BEAUCARNE
Michel BENJAMIN
Renato BERTA
Régis BLONDEAU
Patrick BLOSSIER
Dominique BOUILLERET
Céline BOZON
Dominique BRENGUIER
Laurent BRUNET
Sébastien BUCHMANN
Stéphane CAMI
Yves CAPE
Bernard CASSAN
François CATONNÉ
Laurent CHALET
Benoît CHAMAILLARD

Olivier CHAMBON
Caroline CHAMPETIER
Renaud CHASSAING
Rémy CHEVRIN
David CHIZALLET
Arthur CLOQUET
Axel COSNEFROY
Laurent DAILLAND
Gérard de BATTISTA
Bernard DECHET
Guillaume DEFFONTAINES
Bruno DELBONNEL
Benoît DELHOMME
Jean-Marie DREUJOU
Eric DUMAGE
Nathalie DURAND
Patrick DUROUX
Jean-Marc FABRE
Etienne FAUDUET
Jean-Noël FERRAGUT
Stéphane FONTAINE
Crystel FOURNIER
Pierre-Hugues GALIEN
Pierrick GANTELMI d'ILLE
Claude GARNIER
Eric GAUTIER
Pascal GENNESSEUX
Dominique GENTIL
Jimmy GLASBERG
• Pierre-William GLENN
Agnès GODARD
Julie GRÜNEBAUM
Éric GUICHARD
Philippe GUILBERT
Thomas HARDMEIER
Antoine HÉBERLÉ
Gilles HENRY

Jean-François HENSGENS
Julien HIRSCH
Jean-Michel HUMEAU
Thierry JAULT
Vincent JEANNOT
Darius KHONDJI
Marc KONINCKX
Willy KURANT
Romain LACOURBAS
Yves LAFAYE
Denis LAGRANGE
Pascal LAGRIFFOUL
Alex LAMARQUE
Jeanne LAPOIRIE
Jean-Claude LARRIEU
François LARTIGUE
Pascal LEBEGUE
• Denis LENOIR
Dominique LE RIGOLEUR
Philippe LE SOURD
Hélène LOUVART
Laurent MACHUEL
Baptiste MAGNIEN
Pascal MARTI
Stephan MASSIS
Vincent MATHIAS
Claire MATHON
Tariel MELIAVA
Pierre MILON
Antoine MONOD
Jean MONSIGNY
Vincent MULLER
Tetsuo NAGATA
Pierre NOVION
Luc PAGÈS
Philippe PAVANS de CECCATTY
Philippe PIFFETEAU

Arnaud POTIER
Pascal POUCKET
Julien POUPARD
David QUESEMAND
• Edmond RICHARD
Jonathan RICQUEBOURG
Pascal RIDAO
Jean-François ROBIN
Antoine ROCH
Philippe ROS
Denis ROUDEN
Philippe ROUSSELOT
Guillaume SCHIFFMAN
Jean-Marc SELVA
Eduardo SERRA
Frédéric SERVE
Gérard SIMON
Andreas SINANOS
Glynn SPEECKAERT
Marie SPENCER
Gordon SPOONER
Gérard STERIN
Tom STERN
André SZANKOWSKI
Laurent TANGY
Manuel TERAN
David UNGARO
Kika Noëlie UNGARO
Charlie VAN DAMME
Philippe VAN LEEUW
Jean-Louis VIALARD
Myriam VINOCOUR
Sacha WIERNIK
Romain WINDING

• Membres fondateurs

Associés et partenaires : ACC&LED • ACS France • AIRSTAR Distribution • AJA Video Systems • AMAZING Digital Studios • ANGÉNIEUX • ARRI CAMÉRA • ARRI LIGHT • BE4POST • BRONCOLOR • CANON • CARTONI • CINÉ LUMIÈRES de PARIS • CINESYL • CININTER • CWSONDEROPTIC - LEICA • DIMATEC • DMG TECHNOLOGIES • DOLBY • ÉCLAIR • ÉCLALUX • EMIT • EXALUX • FILMLIGHT • FUJIFILM • HD SYSTEMS • HIVENTY • K 5600 LIGHTING • KEY LITE • KCS DEVELOPMENT • KODAK • LCA • LE LABO PARIS • LEE FILTERS • LOUMASYSTEMS • LUMEX • M141 • MALUNA LIGHTING • MICROFILMS • MIKROSTECHNOLOR • MOVIE TECH • NEXTSHOT • NIKON • PANAGRIP • PANALUX • PANASONIC France • PANAVISION ALGA • PAPA SIERRA • PHOTOCINERENT • PROPULSION • RED DIGITAL CINEMA • ROSCOLAB • RUBY LIGHT • RVZ CAMÉRA • RVZ LUMIÈRE • SCHNEIDER • SIGMA France • SKYDRONE - AEROMAKER • SOFT LIGHTS • SONY France • THE DRAWING AGENCY • TRANSPACAM • TRANSPAGRIP • TRANSPALUX • TRANSDVIDEO • TSF CAMÉRA • TSF GRIP • TSF LUMIÈRE • VANTAGE Paris • VITEC VIDEOCOM • XD MOTION • ZEISS

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