

juin 2015

La lettre n° 254

Cannes entretiens AFC

Guillaume Schiffman AFC

La Tête haute,
d'Emmanuelle Bercot
> p. 26

Eric Dumont

La Loi du marché,
Stéphane Brizé
> p. 28

Irina Lubtchansky

Trois souvenirs de ma jeunesse,
d'Arnaud Desplechin
> p. 30

Renato Berta AFC

L'Ombre des femmes,
de Philippe Garrel
> p. 32

Christophe Offenstein

Valley of Love,
de Guillaume Nicloux
> p. 36



Gravity

Alfonso CUARÓN
Emmanuel LUBEZKI



Bande de filles

Crystal FOURNIER



Lucien ANDRIOT



Faust

Bruno DELBONNEL
Peter DOYLE



The Drop

Nicolas
KARAKATSANIS



Ida



Paweł PAWLIKOWSKI
Łukasz ŻAL

seriet
lumni

2015/n°5

les cahiers AFC



Association Française
des directeurs
de la photographie
Cinématographique

FILMS AFC SUR LES ÉCRANS > p. 2 ACTIVITÉS AFC > p. 2
NOS INDUSTRIES > p. 4 à 6 FESTIVAL DE CANNES > p. 7 à 15
IN MEMORIAM > p. 16 à 22 ÇÀ ET LÀ > p. 23 à 25 LE CNC > p. 40, 41
NOS ASSOCIÉS > p. 42 à 46 LECTURE ET INTERNET > p. 15, 25 et 47



Dictionnaire embarqué
dans l'application

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

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

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

**L'AFC accueille
deux nouveaux membres actifs,
Jean-Claude Aumont et Glynn Speckaert.
Leurs parrains respectifs,
Michel Abramowicz ^{AFC} et Vincent Jeannot ^{AFC},
d'une part, Pierre-William Glenn ^{AFC}
et Eric Guichard ^{AFC}, d'autre part,
ne manqueront pas de faire les présentations
d'usage dans une prochaine Lettre.
Nous leur souhaitons, d'ores et déjà la
bienvenue !**

SUR LES ÉCRANS :

● *Graziella*

de Medhi Charef,
photographié par Yorgos Arvanitis ^{AFC}
Avec Rossy de Palma, Denis Lavant,
Claire Nebout
Sortie le 3 juin 2015

[► p. 34]

● *Qui c'est les plus forts ?*

de Charlotte de Turckheim, photographié
par Dominique Bouilleret ^{AFC}
Avec Alice Pol, Audrey Lamy, Bruno
Sanchez
Sortie le 3 juin 2015

● *Comme un avion*

de Bruno Podalydès, photographié par
Claire Mathon ^{AFC}
Avec Bruno Podalydès, Agnès Jaoui,
Sandrine Kiberlain
Sortie le 10 juin 2015

[► p. 35]

● *L'Échappée belle*

d'Emilie Cherpitel, photographié par
Laurent Machuel ^{AFC}
Avec Clotilde Hesme, Florian Lemaire,
Peter Coyote
Sortie le 17 juin 2015

● *Un moment d'égarement*,

de Jean-François Richet, photographié par
Pascal Marti ^{AFC} et Robert Gantz
Avec Vincent Cassel, François Cluzet
Sortie le 17 juin 2015

● *La Résistance de l'air*

de Fred Grivois,
photographié par Glynn Speckaert ^{AFC, SBC}
Avec Reda Kateb, Ludivine Sagnier,
Johan Heldenbergh
Sortie le 17 juin 2015

[► p. 38]

● *Une mère*

de Christine Carrière, photographié par
Jeanne Lapoirie ^{AFC}
Avec Mathilde Seigner, Kacey Mottet-Klein
Sortie le 24 juin 2015

[► p. 39]



Les admirateurs de Gabriel l'avaient déjà confortablement installé et, munis d'appareils adéquats, mesuraient le poids de la lumière afin de lui tirer le portrait avec des effets de contre-jour. Bien que toutes ces attentions le flattassent, il s'enquit cependant du destin de sa nièce. Ayant appris de Fédor Balanovitch que la dite se refusait à suivre le mouvement, il [...] redescend et se jette sur Zazie qu'il saisit par le bras et entraîne vers le car. Les caméras crépitent.

Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, Gallimard, 1959

N°5

L'exposition *Lumière* au Grand Palais nous replonge aux sources de ce qui fait notre métier. Depuis plus de cent ans maintenant, les opérateurs rendent compte de l'état du monde. Dans ces premières images en mouvement se tient déjà la force d'un art.

Aujourd'hui paraît *Lumières* N°5.

N° 5 comme un parfum envoûtant de cinéma et de lumière !

Ce fut une longue gestation, un chemin sinueux mais finalement, le cinquième opus de la revue *Lumières* est né, riche par la diversité des cinémas qu'il aborde.

Comme dans les numéros précédents, ce cahier AFC nous fait pénétrer au cœur de l'acte créatif, mêlant les points de vue des directeurs de la photo, de réalisateurs et d'étalonneurs. Enrichi cette fois-ci de quelques " études de scène " avec photos et croquis... Au fil de sa lecture, chacun trouvera l'écho de ses propres interrogations, percevra des réponses, des pistes pour, peut-être, appréhender de nouvelles techniques.

Elles ne sont pas nombreuses les revues qui parlent de notre métier, qui témoignent de notre engagement auprès des réalisateurs et qui tentent de décrypter cette curieuse alchimie entre la technique et le récit. A l'heure du tout numérique, du virtuel, il est bon de tenir ces cahiers AFC dans les mains, de prendre le temps et de partager les questionnements des femmes et des hommes qui, comme nous, fabriquent les films. Un grand merci à nos partenaires, Arri, Marechal Electric, Mikros image, Panavision-Alga et Thales Angénieux qui, avec le CNC, ont permis l'élaboration de ces cahiers AFC, à Benjamin Bergery qui a su mener ce travail à bout et à Eric Guichard qui sans relâche a porté le projet.

Nathalie Durand ^{AFC}

nos industries

Trois entreprises face au chaos de l'industrie du cinéma

Nous assistons actuellement impuissants à de difficiles réorganisations dans le secteur de la postproduction cinématographique, nous sommes conscients des difficultés que rencontrent des loueurs de matériel qui doivent s'efforcer de répondre à une demande exigeante dans des budgets de plus en plus serrés, nous sommes sensibles aux difficultés que traversent les industries techniques du cinéma, et plus particulièrement les fabricants de matériel français.

C'est pourquoi, à l'AFC, il nous semble important et urgent de poser les bases d'un dialogue entre les différents partenaires œuvrant à la production cinématographique pour que nous puissions continuer, malgré cette conjoncture difficile, à faire un cinéma ambitieux qui conserve sa diversité et sa puissance créative.

Pour cela nous souhaitons entendre tous nos partenaires. Nous voulons initier un dialogue constructif afin d'aider à conserver la force et l'originalité de nos outils et de notre système de production. (L'AFC)

► Lors de la dernière réunion du CA nous avons hélas pu constater que le démantèlement industriel se poursuit dans le domaine de l'audiovisuel.

Après les bouleversements qui agitent le secteur de la postproduction, nous nous interrogeons sur la re-composition du paysage cinématographique en France. Mais il n'y a pas que les laboratoires qui se trouvent pris dans cette tourmente.

Les fabricants de matériel français font face à des difficultés qui deviennent très préoccupantes.

Dans un premier temps, il nous a semblé utile de faire parler trois entreprises – Transvideo, K5600 Lighting et Loumasystems – sur leurs problématiques actuelles, notamment au sujet de leur recherche et développement (R & D) et au sujet de leur représentation en France.

Ces entreprises sont soumises à des turbulences permanentes où le moindre trou de trésorerie peut s'avérer fatal.

Transvideo

Nous avons interrogé Jacques Delacoux qui, après le rachat d'Aaton, partage son temps entre Verneuil-sur-Avre, Grenoble et les nombreux salons auxquels il participe.

« Au sujet de la R&D que dire ? Le développement d'un CantarX3 coûte environ 2 millions d'euros. On peut compter que le tiers du coût de développement de ce produit est lié directement aux charges dites sociales. En Corée du Sud, un ingénieur confirmé coûte tout compris 3 000 euros par mois, chez nous quatre fois plus – nous ne parlons pas d'un pays sous-développé, le PIB de la Corée du Sud va dépasser celui de la France dans quelques mois.

Ajoutons-y la complexité croissante de diriger une entreprise chez nous, chaque simplification apportant de nouvelles contraintes, les aides bienveillantes que nous pouvons obtenir ne compensent ni les coûts exorbitants d'une exploitation d'entreprise dans l'hexagone ni le temps démesuré qu'un dirigeant passe à faire tout autre chose que son métier ».

Jacques pense que si l'on voulait pousser les entreprises hors de France pour faire de la recherche on ne s'y prendrait pas autrement.

Jacques s'étonne aussi du fait que nombre d'opérateurs et d'assistants l'appellent pour lui faire part de leurs difficultés à trouver les StarliteHD, RainbowHD et CinemonitorHD chez la plupart des loueurs français alors que les directeurs de la photo rapportent que ces produits sont disponibles partout ailleurs, y compris en Asie. « Que les loueurs ne veuillent pas acheter nos produits, pourquoi pas, mais puisqu'ils sont demandés, que penser ? Je tiens juste à ce que la diversité des solutions techniques soit préservée dans nos métiers.

Pourquoi refuser du matériel à des opérateurs ou des assistants qui les demandent ? Pourquoi être désagréable s'ils insistent ?

Après tout, c'est peut-être à eux de prendre la parole. C'est eux qui ne trouvent pas nos produits et qui le font remarquer à chaque fois que nous en parlons. C'est eux qui me disent que c'est agréable de travailler à l'étranger parce que (entre autres) ils peuvent avoir du Transvideo. C'est leurs assistants qui se plaignent de ne pas avoir le matériel nécessaire... »

Il y a deux ans et demi, Jacques Delacoux nous interpellait déjà en déclarant (en décembre 2012 dans un entretien avec Jean-Noël Ferragut et Vincent Jeannot pour l'AFC) : <http://www.afcinema.com/Entretien-avec-Jacques-Delacoux-PDG-de-Transvideo.html>



Vincent Jeannot et Jacques Delacoux chez Transvideo - Photo JN Ferragut

« Pour moi, les directeurs de la photo ont un rôle capital à jouer dans le sens où ils devraient être les portedrapeaux de TOUTE l'industrie et c'est toute l'industrie qui serait alors derrière eux. Des drapeaux qu'ils pourraient clairement brandir au nom de la survie de l'écosystème du film qui, à mon sens, mérite mille fois de vivre et de perdurer avec toutes ses professions et petites mains. Le cinéma, c'est avant tout une histoire d'Hommes et de Techniques, on l'oublie trop souvent. Sans Hommes, ce n'est plus du cinéma, sans doute autre chose, mais quoi ? ».

Aujourd'hui, il est encore plus pessimiste :

« Le risque est que nos sociétés disparaissent les unes après les autres. Il n'y aura plus de cotisations pour toutes ces associations que nous "sponsorisons" (ce qui sera certainement la partie la plus gênante de tout ça). Et il y aura un fournisseur de caméra, il n'y aura plus besoin de lumière car on travaillera sans depuis longtemps. Et de toutes les façons on ne demandera pas leur avis aux techniciens car leurs métiers n'existeront plus. »

Rappelons que Transvideo fait près de 90 % de son chiffre d'affaire à l'international.

K5600Lighting

K5600 Lighting consacre 5 % de son chiffre d'affaire pour la recherche et le développement.



Marc Galerne, avec l'Alpha 18 et l'Alpha 1 600 - Photo Matthieu Poirot-Delpech

Marc Galerne dresse un constat sans équivoque du métier. « Ma gamme de produits est copiée sans vergogne par des Chinois et récemment par des Européens, dois-je laisser faire sans réagir ? ».

Il s'étonne d'avoir à "vendre" ses appareils auprès des utilisateurs et constate que lorsqu'ils sont demandés aux loueurs ils ne sont pas achetés par eux.

Marc : « Les loueurs m'appellent souvent le matin du chargement pour savoir si j'ai le matériel en stock et j'ai l'impression que mes interlocuteurs prient toutes les divinités de toutes les religions que la réponse soit négative. Pourquoi dire aux techniciens que le matériel n'est pas disponible chez K5600 alors que c'est faux ? »

Marc constate des pratiques qui le choquent chez certains loueurs :

« Bien que nos appareils soient pris partiellement en charge par le CNC, ils sont plus chers que les autres sur les tarifs de location ».

Marc se pose plusieurs questions :

« Pour quelle raison mettre nos appareils sur le catalogue trois ans avant de les acheter ? On propose tout et n'importe quoi en remplacement : il suffit que cela ait (à peu près) la même puissance. Peu importe si c'est un Fresnel ou un Par. C'est un peu comme si vous demandiez un grand angle et que l'on vous propose un zoom longue focale à la place.

Récemment sur une série, encore une fois, on a dit à un chef électricien que son Alpha 9 était toujours en réparation alors que l'appareil a été réparé en deux heures mais que le loueur l'avait remis sur un autre film !

Comment peut-on se plaindre de problèmes lorsque l'on achète des nouveaux projecteurs pour les brancher sur des ballasts de plus de 15 ans ?

J'ai dû écrire trois ou quatre articles sur le sujet auxquels aucun loueur n'a répondu ».

Marc constate, au fil de ses nombreux voyages, la forte carence de maintenance existant chez beaucoup de loueurs français.

Enfin, au sujet de la situation actuelle, Marc s'étonne : « Bien sûr que l'époque est à l'économie mais doit-on faire n'importe quoi pour autant ? Nous avons fait un Panel discussion à Camerimage (*voir article intitulé Où sont-ils ? dans la Lettre de l'AFC de décembre 2014* <http://www.afcinema.com/Ou-sont-ils.html>) avec une équipe image internationale et la grande conclusion a été que la mise en scène comme la production faisaient preuve d'un manque d'écoute, de formation voire de compétence, face à l'aspect technique du tournage.

Ne serait-il pas temps d'organiser une table ronde avec producteurs et directeurs de production, réalisateurs, prestataires et fabricants et de mettre les choses à plat ? Non, quand les techniciens demandent du temps de préparation, ce n'est pas pour avoir des jours de plus mais c'est pour faire économiser du temps sur le plateau. Oui, un réalisateur a des devoirs de sérieux dans sa préparation et sa gestion du temps et de sa créativité. Oui, le numérique peut faire gagner du temps, si on ne sort pas 250 heures de rushes...

La liste de tous les problèmes est longue et ce n'est pas à moi de la faire. »

nos industries

Trois entreprises face au chaos de l'industrie du cinéma

Loumasystems

Rien que pour la Louma 2 seule, Loumasystems consacre 18 % de son chiffre d'affaire pour la recherche et le développement. L'entreprise a énormément de mal à maintenir ces efforts de R & D.



Jean-Marie Lavalou et la Louma 2 à la Cinémathèque française - Photo JN Ferragut

Jean-Marie Lavalou : « En effet, nous souffrons depuis plusieurs années d'une dégradation importante et constante des conditions de production du cinéma français.

En 2008, nous avons investi massivement dans le projet Louma 2. Ce projet est un effort de longue haleine et nous avons malheureusement observé au fil du temps que l'utilisation de grues sur les longs métrages français est une pratique de plus en plus rare. Tout semble se passer comme si, sous la pression des producteurs, les équipes techniques pratiquaient l'autocensure et renonçaient à demander de la machinerie grue. Là où un producteur anglo-saxon considère un plan grue comme un atout pour son film, le producteur français semble vouloir éviter par tous les moyens l'utilisation de grues sur le film. Il y a quelques années, les longs métrages à budget moyen avaient quelques jours de grues par long métrage. Cela devient extrêmement rare de nos jours.

Et pourtant, cette frilosité nous semble une attitude non fondée quand on considère que le coût moyen d'une journée de Louma 2 (technicien compris) est de 3000 € comparé à un budget, même modeste, de 3 millions d'euros. Tout ceci contribue à un appauvrissement général des productions françaises ».

Jean-Marie Lavalou a le sentiment que « d'une manière générale, hormis quelques rares exceptions, les techniciens de l'industrie mettent leur aspirations en sourdine de peur de faire des vagues. Non seulement cela appauvrit nos métiers et notre industrie mais cela contribue insidieusement à faire de ces techniciens les pions anonymes d'une industrie qui est en train de perdre son âme ».

Conclusion

Ces trois sociétés créent avec passion des produits pour notre travail. Elles ont en commun le fait d'être dirigées par des hommes exigeants. Elles ont une renommée internationale, ont reçu de multiples récompenses et, malgré cela, ont une faible représentation en France. La réalité est qu'il est parfois très difficile de trouver les produits de Transvideo et de K5600 sur le marché français. Quant à Loumasystems, les qualités et les évolutions passionnantes de la Louma 2 semblent réservées au marché international.

A travers ces constats pessimistes, il faut faire la part de ce qui est lié à la crise en général mais aussi à la dégradation des rapports sociaux et du bouleversement de nos métiers.

Comment maintenir un tissu industriel de qualité face à une concurrence qui propose des produits (souvent copiés) à moindre coût ?

Les loueurs aussi sont dans la tourmente.

Comment continuer à investir quand le matériel évolue tous les trois mois ?

Comment se positionner face à une production cinématographique disparate et dans un " marché " de plus en plus sauvage ?

Prendre la défense de ces entreprises françaises qui innovent est une mesure de salut public.

Ce débat concerne aussi les producteurs, les réalisateurs et les directeurs de production.

La qualité de nos images et de nos sons provient aussi de nos outils. Ne pas défendre ces derniers et les entreprises qui les fabriquent nous condamne à être victimes du moins-disant de la production audiovisuelle et de la dégradation de nos métiers.

L'AFC souhaite organiser rapidement une table ronde avec tous les acteurs concernés et réfléchir ensemble à des stratégies communes. L'enjeu est de ne pas laisser disparaître ce formidable réseau de création. L'avenir du cinéma dans notre pays en dépend.

Note :

Très récemment, un point très positif est apparu : le co-développement entre Arri et Transvideo du Starlite HD5-Arri
<http://www.afcinema.com/Le-moniteur-tactile-Starlite-HD5-Arri.html> ■

festival de Cannes

L'AFC de retour du 68^e Festival de Cannes

par Jean-Noël Ferragut ^{AFC}

Si onze films de long métrage photographiés par des membres de l'AFC ont fait partie de l'une ou l'autre des sélections de ce 68^e Festival de Cannes, nos partenaires membres associés ont quant à eux participé à pas moins de trente-cinq films, courts ou longs, toutes sections confondues, en fournissant du matériel de prise de vues ou en effectuant des travaux de postproduction. Certains d'entre eux se comptant parmi les partenaires, qui du Festival officiel, qui de la Quinzaine des réalisateurs, qui encore de la Semaine de la critique.

► Cette édition 2015 du Festival fut l'occasion pour une quinzaine de directeurs de la photographie de l'AFC d'être présents aux abords de la Croisette, soit en accompagnant l'un des films sélectionnés, soit en faisant partie d'un jury, soit en suivant de près les répétitions et en veillant, avec une équipe aguerrie, à la qualité des projections du Festival et du Marché, soit en envoyant une lettre d'information quotidienne, soit enfin en allant tout simplement voir les films projetés sur les écrans.

Cette année encore, les directeurs de la photographie étaient " officiellement " à l'honneur. Pierre Lescure et Thierry Frémaux avaient invité Claude Garnier ^{AFC} à rejoindre les membres du jury de la Caméra d'or. Thales Angénieux remettait le " Pierre Angénieux ExcelLens in Cinematography " à Roger Deakins ^{BSC, ASC} tandis que Richard Andry ^{AFC}, entres autres intervenants, lui rendait hommage. La Semaine de la critique conviait pour la première fois un directeur de la photographie, en l'occurrence Peter Suschitzky ^{ASC}, à faire partie de son jury alors que Sony organisait avec lui un séminaire en ligne où il devait parler de l'Art de la cinématographie et de son expérience de membre du jury.

Notre lettre d'information quotidienne, attendue et envoyée à plus de 7 700 abonnés francophones – non compris une " spéciale " à quelque 2 000 anglophones –, les a tenus informés de l'actualité de l'AFC et de ses partenaires sur la Croisette. Ainsi, une moyenne de 3 000 internautes journaliers – et plus de 4 000 certains jours – ont pu suivre au jour le jour et en images l'agenda des activités de nos membres actifs et associés présents, et la publication de trente-deux entretiens ou textes ayant permis à des

directeurs de la photo, AFC ou non et étrangers, de parler de leur travail au gré de la programmation des films qu'ils ont photographiés (record battu, sans compter dix traductions en anglais).

Le pavillon de la CST, à l'intérieur du Village International Pantiero, traditionnel lieu de rencontre pour les industries techniques et les directeurs de la photo à l'heure du cocktail des Rendez-vous de midi ou de 18 heures, a cette année été le cadre d'échanges conviviaux avec, entre autres, les représentants de huit de nos membres associés.

Pour sa présence à Cannes, l'AFC tient à adresser cette année ses plus vifs remerciements au CNC, à Frédérique Bredin et Igor Primault, pour leur soutien renouvelé ; à Pierre-William Glenn, Angelo Cosimano et les membres de l'équipe de la CST, pour leur accueil et diverses facilités ; à ceux de nos membres associés – Aaton-Digital, Arri, Binocle 3D, Cinemage, Digimage, Eclair Group, K 5600 Lighting, Lee Filters, Nikon, Panavision, Technicolor, Transvideo, TSF – qui nous ont également soutenus et sans lesquels nous n'aurions pu publier notre page Internet quotidienne, avec la complicité d'Oniris Productions, et les entretiens autour de films sélectionnés ; à Brigitte Barbier et François Reumont qui les ont réalisés ; à Pauline Maillet pour son reportage en images.

Tous les entretiens à l'adresse :

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

Les entretiens de l'AFC au Festival de Cannes 2015.html

Tous les articles, agendas, portfolios, toute l'actualité de l'AFC à Cannes 2015 à l'adresse :

<http://www.afcinema.com/-festival-de-Cannes-2015-.html> ■

Le palmarès du 68^e Festival de Cannes



Lors de la cérémonie de clôture du Festival de Cannes 2015 qui s'est déroulée dimanche 24 mai 2015, le jury international, présidé par les frères Joel et Ethan Coen, a annoncé le palmarès de cette soixante-huitième édition.

► Jacques Audiard est le lauréat de la Palme d'or pour *Dheepan*, photographié par Eponine Mommenceau. Le Grand Prix a été décerné à László Nemes pour *Saul Fia (Le Fils de Saul)*, photographié par Mátyás Ederly ; le Prix de la Mise en scène, à Hou Hsiao-Hsien pour *Nie Yinniang (The Assassin)*, photographié par Mark Lee Ping-Bin ; le Prix du Scénario, à Michel Franco pour *Chronic*, photographié par Yves Cape ^{AFC, SBC}. La Caméra d'or a été attribuée à *La tierra y la sombra*, de César Augusto Acevedo, photographié par Mateo Guzmán et présenté dans le cadre de la Semaine de la critique. Vincent Lindon a reçu le Prix d'interprétation masculine pour son rôle dans *La Loi du marché*, de Stéphane Brizé, photographié par Eric Dumont, et Emmanuelle Bercot, le Prix d'interprétation féminine pour son rôle dans *Mon roi*, de Maïwenn, photographié par Claire Mathon ^{AFC}. Le jury de la CST a quant à lui décerné le Prix Vulcain de l'Artiste-Technicien au chef opérateur du son Tamas Zanyi pour la contribution exceptionnelle du son à la narration du film *Saul Fia (Le Fils de Saul)*, réalisé par László Nemes et photographié par Mátyás Ederly.

● Le palmarès complet sur le site du Festival de Cannes

<http://www.festival-cannes.fr/fr/theDailyArticle/62010.html>

● Retrouvez, entre autres, les entretiens accordés à l'AFC par Eponine Mommenceau, Yves Cape ^{AFC, SBC}, Eric Dumont et Claire Mathon ^{AFC} à l'adresse

<http://www.afcinema.com/Les-entretiens-de-l-AFC-au-Festival-de-Cannes-2015.html> ■

festival de Cannes

Au cœur de la Caméra d'or, Festival de Cannes 2015

Par Claude Garnier ^{AFC}

Membre du jury de la Caméra d'or..., quel honneur, quel privilège !

Alors pour tous ceux et celles qui n'ont pas eu ce plaisir, voici mon carnet de route au sein du jury de la Caméra d'or.

Mercredi 13 mai : arrivée au Festival de Cannes 2015

Déjà la voiture officielle nous attend et très vite nous sommes en route pour la première montée des marches. Vingt minutes pour parcourir un kilomètre.

C'est mon tout premier contact avec le jury présidé par Sabine Azéma, composé de Melvil Poupaud (acteur), Delphine Gleize (réalisatrice), Yann Gonzalez (réalisateur qui représente la SRF), Bernard Payen (qui représente le syndicat français de la critique de cinéma SFCC), Didier Huck (qui représente la Ficam) et de moi-même qui représente l'AFC.

Tout se passe bien pour notre première montée. Déjà le charme et l'expérience de Sabine Azéma font merveille au sein de notre groupe.

Au cours du premier repas officiel, au Palm Beach, nous avons l'occasion de découvrir notre présidente dans son ambition affirmée de former un jury très investi dans sa mission.

Dès le lendemain matin, nous participons à notre premier rendez-vous de travail sur la terrasse du Palais..., des fleurs magnifiques, une vue sur le port incroyable et trois personnes qui nous suivront tous les jours et faciliteront notre accès aux projections et diverses manifestations officielles. Cette première réunion est l'occasion de mettre en place notre façon de travailler ensemble au sein du jury.

Sabine Azéma introduit la séance en nous demandant de respecter le secret absolu sur nos débats, ce qui s'avérera une recommandation précieuse jusqu'à la fin du festival, et de ne pas nous perdre dans des jugements trop agressifs, tout en restant spontanés.

Nous parlons des spécificités, de l'expérience de chacun d'entre nous, qui sont une richesse pour les débats, tant est grande leur diversité. Mais surtout nous parlons du fait que chacun, chacune, dans l'appréciation des films, laisse s'exprimer sa sensibilité profonde, l'enfant qu'il est resté. Nous prévoyons de déjeuner et dîner ensemble tous les jours et de profiter de ces moments pour échanger longuement autour des films.

26 films à voir..., c'est beaucoup, mais nous sommes affamés.

Je suis ravie à l'idée de m'exprimer comme je l'ai toujours désiré et souvent réussi, avec les réalisateurs avec lesquels j'ai travaillé, en prenant en compte aussi bien le scénario que la mise en scène, le jeu des acteurs et, bien sûr, la mise en image, le cadre et la lumière.

Les projections commencent dès le jeudi 14

Un premier film canadien nous permet de trouver nos marques et de voir déjà s'affirmer ce que nous croyons des alliances au sein du jury... alliances que l'avenir démentira très souvent. J'ai ainsi eu grand plaisir à voir s'effondrer certaines certitudes sur les réalisateurs qui défendraient



Sabine Azéma, séance de photos vue par Claude Garnier

la forme, les acteurs le jeu et l'émotion... Ce sont des schémas qui ne résistent pas à dix jours de jury. Et c'est merveilleux d'avoir la surprise, à chaque réunion, de découvrir les appréciations des uns et des autres. Il reste quand même que le débat autour de l'originalité de la forme reste très présent, tout comme la peur d'un certain classicisme. Ce premier film, *Sleeping Giant*, d'Andrew Cidino, présenté à la Semaine de la Critique (nous verrons huit films sélectionnés par la Semaine de la Critique) met en scène trois adolescents frondeurs qui occupent leur temps libre entre débauche et saut du haut des falaises. Il saisit ce moment de l'éveil des pulsions créatrices et destructrices de l'adolescence. Les parents, à cet instant, sont d'un piètre secours quand ils n'aggravent pas les choses. Le thème de l'impuissance, du manque de force, de cohérence des adultes face aux enfants, aux adolescents est très présent dans cette sélection de premiers films. Le paysage accidenté du lac sert bien l'histoire violente de ces trois adolescents. Malgré tout, le film ne résistera pas à l'usure du temps. (Dix jours du début à la fin du festival).

Plusieurs films s'inscrivent dans la catégorie des films que notre jury a apprécié sans les retenir dans la "short list" finale :

● *Ni le ciel ni la terre*, de Clément Cogitore, photographié par Sylvain Verdet, interprété par Jérémie Renier et Swan Arlaud.

Lors du conflit en Afghanistan des soldats disparaissent mystérieusement.

Un film à la frontière entre le film de guerre et le fantastique, utilisant les technologies infrarouges et thermiques. Un film sur la croyance de ce qui est vu et pas vu. Un film tourné à l'épaule en toute petite équipe mais avec une bonne maîtrise formelle.

● *Sembene*, premier film documentaire du réalisateur Samba Gadjigo.

Un beau portrait du réalisateur sénégalais Ousmane Sembene, " père du cinéma africain ", un autodidacte génial, témoin d'une Afrique nouvelle fière de son histoire. Un documentaire qui donne envie de courir voir les films de Sembene.

● *Dégradé*, premier film de Tarzan et Arab Nasser, photographié par Eric Devin.

Gaza, un salon de coiffure... Treize femmes prises au piège de l'affrontement armé qui se déroule à l'extérieur et qui tentent d'avoir une vie normale. Un lion volé au zoo et un film plein d'humour (plutôt noir) dans lequel l'absurdité et la tragédie vécues par les Gazaouis résonnent. Un dispositif filmique proche du théâtre. Un film courageux qui adopte un point de vue différent de ce que propose habituellement le cinéma palestinien.

Au bout de sept jours de projections nous avons organisé une séance de délibération sur l'île Saint-Honorat en face de Cannes. Départ sur un magnifique et très gros bateau pour cette petite île où les moines font du vin. Cette escapade salvatrice a regonflé nos cœurs et notre cerveau pour la dernière ligne droite. Un très grand respect des avis et des émotions des uns et des autres règne dans le jury.

Nous rions beaucoup, même si nous sommes de plus en plus conscients de la responsabilité qui est la nôtre : attribuer la Caméra d'or à un film et un seul.

Nous discutons passionnément des qualités de la mise en scène.

Certains ou certaines se sentent manipulés par le réalisateur ou au contraire célèbrent son honnêteté profonde ; les termes nécessité, ou bien ennui, lassitude, scolaire, sincère, enthousiasme, émotion ponctuent nos échanges.

La dernière ligne droite s'annonce

Ce soir (le 19 mai) le dîner officiel de la Caméra d'or se déroule à l'hôtel Martinez. Tous les réalisateurs acteurs et actrices des premiers films sont présents. Ils nous tournent délicatement autour. Mais notre mine aimable et totalement impénétrable les éloigne.

Au final cinq films nous enthousiasment.

● *Le Fils de Saul*, de László Nemes (Hongrie), photographié par Mátyás Ederly

Un premier film en sélection officielle qui retrace la vie des Sonderkommando dans les camps d'extermination nazis. Ces déportés étaient choisis par les SS pour accompagner les convois jusqu'aux chambres à gaz puis nettoyer les lieux. Tous les quatre mois, ils étaient éliminés et remplacés. Un personnage, Saul, dans sa quête, tente de survivre pour accomplir un acte qui a du sens.

Ce film tente le pari difficile de ne pas montrer l'horreur de face tout en s'en approchant très près. L'horreur est donc systématiquement floue ou hors champ. La lumière autour de Saul participe, elle aussi, dans les tonalités choisies, par ses plages sombres ou très claires, à l'isolement du per-

sonnage. Le film est tourné en pellicule et le processus photochimique est conservé à toutes les étapes. Le format restreint (1.33) et l'utilisation du seul 40 mm comme objectif maintient le film à hauteur du personnel principal et seulement lui. Le choix du tournage en pellicule défendu par le réalisateur et le chef opérateur Máttyas Erdély s'avère une magnifique réussite qui a bluffé le festival.

Un très gros travail sur le son, notamment le hors champ (le chef opérateur du son Tamas Zányi obtient le prix Vulcain pour son travail sur ce film.)

Un projet très ambitieux récompensé au final par le Grand Prix de la sélection officielle.

● *Mustang*, de Deniz Gamze Ergüven, (Turquie), photographié par David Chizallet, sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs

Nord de la Turquie, un petit village... Le film commence avec une séquence formidable : cinq sœurs jouent dans l'eau avec les garçons. Liberté des corps, liberté du cadre et de la mise en scène. Leurs jeux scandalisent et la répression sera féroce.

La maison familiale se transforme progressivement en prison. Les quatre filles continuent malgré tout à détourner les limites imposées. « Un *Virgin Suicide* turc », comme l'évoque sa réalisatrice.

Formidablement bien filmés et éclairés, les corps des adolescentes et leurs jeux célèbrent leur soif de liberté et leur beauté subversive. La finesse du travail de la lumière (douce et sensuelle) et du cadre du directeur de la photo David Chizallet enchante les séquences où la fantaisie des jeunes filles se moque de l'entreprise d'enfermement à l'œuvre. Un hymne à la vie et à la liberté.

La réalisatrice Deniz Gamze Ergüven sortie de La féminis, a coécrit le scénario de *Mustang* avec Alice Winocour.

Ce film sera récompensé au final par le label Europa cinéma à la Quinzaine des réalisateurs, nommé Meilleur film européen de la section parallèle par un jury d'exploitants.

● *Mediterranea*, de Jonas Carpignano, photographié par Wyatt Garfield

Deux amis quittent le Burkina Faso pour émigrer clandestinement en Italie. Ce film évoque rapidement et par des raccourcis filmiques réussis (la tempête en quelques éclaircs) leur périlleuse traversée pour se concentrer sur leur adaptation à leur nouvelle vie en Italie... , les rencontres, les conflits, jusqu'aux émeutes qu'ils traversent. Les deux personnages sont les deux facettes d'une même personne, complémentaires pour affronter la difficile réalité. L'image souvent à l'épaule est belle, loin du misérabilisme de certains films dits " sociaux ".

● *Eftersklav* (Le Lendemain), film franco-polonais et suédois de Magnus Von Horn, photographié par Lukasz Zal^{PSC}

Un adolescent retourne chez son père après avoir purgé sa peine de prison pour meurtre. La communauté de la petite ville le rejette violemment. Il décide d'affronter son passé. Un climat de tension extrêmement fort habite le film. La

festival de Cannes

Au cœur de la Caméra d'or, Festival de Cannes 2015

Par Claude Garnier AFC

mise en scène sans compromis nous entraîne dans ce moment très fort de cinéma. La photo contribue habilement à une ambiance froide et hyper lumineuse, glacée.

● *La Tierra y la sombra*, film colombien de César Acevedo, photographié par Mateo Guzman

Une maison et un arbre perdus au milieu des champs de canne à sucre dont l'exploitation intensive provoque une pluie de cendres continue. Un vieux paysan revient au pays dix-sept ans après avoir abandonné les siens pour tenter de renouer les fils rompus avec sa famille, une famille aux vies sacrifiées par un labeur harassant. Le scénario oppose l'exploitation féroce qui règne dans les immenses propriétés agricoles et le petit microcosme de la maison familiale isolée dans ce chaos.

Le réalisateur met en scène avec finesse l'étirement du temps où les êtres se rapprochent, en peu de mots mais si justes.

Ce film, qui a des accents de Tarkovsky, impressionne par la beauté et l'audace de ses plans. Les images de l'enfant et de son grand-père sous l'arbre, le travelling qui les accompagne nous donne à voir et ressentir au-delà du visible, les sentiments cachés. Le cheval dans la chambre qui tourne en rond. La voix du père qui se révolte à l'hôpital.

Des choix de réalisation forts et habités par un réalisateur qui, dans ce premier film, engage sa propre histoire. Les plans séquences longs et parfois fixes du début du film cèdent peu à peu la place à une image vivante, au rythme des personnages dans leur combat, leur désespoir, leur obstination et leurs espoirs. De très beaux personnages que la réalisation magnifie encore.

Nous nous réunissons pour une délibération décisive dans la petite auberge d'un village perché au-dessus de la baie de Cannes.

Un espace protégé, bien dans l'esprit qui nous a animé pendant ces 12 jours.

Nous n'avons pas lu la presse qui annonce déjà les prix décernés par la Semaine de la critique, la Quinzaine des réalisateurs et Un certain regard, comme nous n'avons pas lu les critiques des journalistes dans les journaux.

Après une délibération assez courte, c'est *La Tierra y la sombra* qui l'emporte à six voix sur les sept qui composent le jury.

Tous et toutes, comédiens, réalisateur et réalisatrice, critique de cinéma, responsable technique, chef opérateur, nous avons profondément été touchés par ce film. Six jours après sa projection, sa beauté formelle reste très présente ainsi que l'émotion liée à l'histoire, aux personnages. L'esprit de résistance qui habite cette famille, la pudeur et la dignité dans les non-dits, leur sensibilité cachée, une humanité profonde chez ces paysans pauvres, servis par une réalisation audacieuse... Nous sommes conquis.



César Acevedo - Photo AFP

Dimanche 24 mai,

Sabine Azéma monte sur la scène pour remettre le prix de la Caméra d'or

Nous sommes fiers et heureux de notre choix même si nous avons beaucoup aimé d'autres films.

Cannes un festival ouvert sur le monde, sur le jeune cinéma colombien...

Quelle émotion dans les rangs de l'équipe du film !

Le réalisateur monte sur scène pour faire un discours épatant dans le quel il remercie chaleureusement son chef opérateur Mateo Guzman.

Le film sortira sur les écrans le 23 septembre, distribué par Pyramide.

Charles Tesson, délégué général de la Semaine de la Critique, ne cache pas sa joie de voir un film de sa sélection récompensé par ce prix prestigieux et si précieux pour la carrière d'un jeune réalisateur. Celui-ci a vingt-huit ans et, de notre point de vue, une belle carrière devant lui.

Mon séjour à Cannes s'achève. Je suis heureuse et fière d'avoir participé à ce jury de la Caméra d'or. C'est un jury particulièrement protégé des pressions quelles qu'elles soient, financières ou de la presse, un jury où la richesse de la collaboration entre les réalisateurs et les chefs opérateurs est totalement reconnue. Il faut noter que, lors de la présentation de leurs films, les réalisateurs qui concourent pour la Caméra d'or soulignent très souvent la collaboration fructueuse et irremplaçable avec le chef op'.

La sélection des films présentés offrait une formidable ouverture sur le cinéma mondial et je rentre à Paris humainement plus riche de cette expérience, avec un amour du cinéma renouvelé. ■

nos associés à Cannes

Arri associé AFC

► Un beau festival encore pour Arri à Cannes, avec près 60 % des longs métrages, toutes sélections confondues, tournés avec du matériel Arri et plus de 40 % tournés avec l'Alexa et les optiques Arri. Globalement, plus de 50 % des longs métrages numériques ont utilisé l'Alexa comme caméra principale.

Cannes est aussi une occasion pour Arri de renforcer ses liens avec les Réalisateurs à travers le partenariat avec la Quinzaine des Réalisateurs. Année après année, le "Happy Hour Arri" au bar des Réalisateurs continue d'être un point de rendez-vous central des activités de la Quinzaine attirant cinéastes confirmés comme jeunes talents. (voir photos)

Un autre moment festif a été partagé pour la première fois avec la PGA (Producers Guild of America) et l'APC (Association de Producteurs Français) : un cocktail tenu au Pavillon Film France donnait aux producteurs américains et français l'occasion de se rencontrer et de découvrir les produits actuels Arri tels que l'Alexa Mini et les optiques Master Anamorphiques. En accueillant cet événement, Arri réitère son engagement à fabriquer du matériel alliant qualité et économie – deux points particulièrement importants pour les producteurs. Naturellement, Arri a accordé une attention particulière aux directeurs de la photographie et, au cours du festival, des entretiens filmés ont été organisés avec certains d'entre eux à propos de leur travail sur les films en sélection. Un point culminant de cette année était une entrevue avec Roger Deakins ^{BSC, ASC}, sur le film *Sicario*, qu'il a tourné avec des caméras Alexa et optiques Arri/Zeiss Master Prime, en expérimentant le mode de prise de vues Alexa Open Gate pour maximiser la résolution spatiale.

Cet entretien vidéo arrivera sur le site Arri bientôt. ■

► Last but not least : Le palmarès est en grande partie aux couleurs d'Arri
Compétition officielle

● **Le Grand Prix**

Saul Fia (Son of Saul), de László Nemes (Hongrie), image Mátyás Erdély ^{HSC}, caméras Arri LT & Arri 235 35 mm et optiques Arri/Zeiss Master Prime

● **Le Prix du Meilleur Réalisateur**

Nie Yinniang (The Assassin), de Hou Hsiao Hsien, image Ping Bin Lee, caméra Arri LT 35 mm, Arri/Zeiss Master Prime

● **Le Prix du Jury**

The Lobster, de Yorgos Lanthimos (Grèce), image Thimios Bakatakis, caméra Arri Alexa XT Arriraw

● **Caméra d'or**

La Tierra y la sombra, de César Acevedo (Colombie), image Mateo Guzman, caméra Arri Alexa ProRes et optiques Arri/Zeiss Ultra Prime

Le film, sélectionné à la Semaine de la Critique a également reçu le Prix Révélation France 4 et le Prix SADC

● **Prix Un Certain Regard**

Hrútar (The Rams), de Grímur Hákonarson (Islande), image Sturla Brandth Grøvlen, caméra Arri Alexa XT ProRes 2K

● **Prix du Jury Un Certain Regard**

Zvizdan (The High Sun), de Dalibor Matanić (Croatie), image Marko Brdar, caméra Arri Alexa ProRes

● **Prix Un Certain Talent**

Comoara (The Treasure), de Corneliu Porumboiu (Roumanie), image Tudor Mircea, RSC, Arri Alexa Arriraw, Arri/Zeiss Master Anamorphics

● **Prix de l'Avenir Ex-aequo**

Nahid, de Ida Panahandeh (Iran), image Morteza Gheidi, Arri Alexa ProRes

Semaine de la Critique

● **Grand Prix Nespresso**

Paulina (La Patota), de Santiago Mitre (Argentine), image Gustavo Biazzi, caméra Arri Alexa Arriraw

Quinzaine des réalisateurs

● **Label Europa Cinemas**

Mustang, de Deniz Gamze Ergüven (Turquie), image David Chizallet, Arri Alexa ProRes et optiques Arri/Zeiss Prime

● **Prix Art Cinema Award**

El Abrazo de la serpiente, de Ciro Guerra, (Colombie) image David Gallego, caméra Arri LT 35 mm et optiques Arri/Zeiss T1.3. ■



Benoît Debie ^{SBC} avec une Arri Alexa Mini



Morteza Gheidi, de directeur de la photo de *Nahid*, film réalisé par Ida Panahandeh



Cocktail Quinzaine des Réalisateurs - De g.à d. : Jean Yves Asselin, Natasza Chroscicki, Nathalie Durand, Stephan Ukas-Bradley et Thierry Beaumel - Photos Pierre Assénat

festival de Cannes

nos associés à Cannes

Sony associé AFC

► **Fulvio Risuleo remporte le Prix Découverte Sony CineAlta au Festival de Cannes pour son court métrage Varicella (Varicelle)**



Lors de la cérémonie de remise des Prix de la Semaine de la Critique qui s'est tenue vendredi 22 mai 2015, le jury, présidé par l'actrice et réalisatrice israélienne Ronit Elkabetz et composé de quatre professionnels du cinéma, a récompensé le film *Varicella* (Varicelle), de Fulvio Risuleo, Prix Découverte Sony CineAlta 2015.

De nationalité italienne, Fulvio Risuleo a réalisé *Ghigno sardonico* (2013), *Reportage Bizarre* (2014), et *Lievito madre* (2014). *Varicella* est son quatrième court métrage. « Aussi bien conteur que faussaire, Fulvio Risuleo désigne la vraie maladie, l'hyper-maternité de la mamma. La mise en scène, en apparence naturaliste, devient de plus en plus stylisée, jusqu'au dernier plan qui relèverait du cinéma d'horreur : celui des idées venimeuses », explique Fabien Gaffez, coordinateur du comité de sélection court métrage.

Ainara Porron, Responsable Marketing chez Sony, félicite encore le gagnant : « Sony est heureux de récompenser Fulvio Risuleo. Il est formidable de pouvoir découvrir de nouveaux talents. Sony a toujours eu à cœur d'encourager les futurs talents de la production cinématographique, donc d'être ici à Cannes au cœur de l'industrie du film est très important pour nous. »

● Informations complémentaires sur la Semaine de la critique
<http://www.semainedelacritique.com/>

● Informations complémentaires sur les activités Cinéma de Sony
http://www.sony.fr/pro/products/broadcast-products-cinematography?cmp=mur-bc-10046&SM=PR&src=220515DOPs_SemaineCannes_a3 ■

► **Le film Dheepan, tourné avec une caméra F55 CineAlta de Sony, remporte la Palme d'or lors du 68^e Festival du film de Cannes.**

Le réalisateur français Jacques Audiard a remporté la Palme d'or lors de la 68^e cérémonie annuelle du Festival de Cannes pour son film *Dheepan*, dont la photographie est signée Eponine Mommenceau. Le film primé, tourné avec une caméra CineAlta F55 de Sony, relate l'histoire d'un ancien soldat, d'une jeune femme et d'une petite fille, tous d'origine sri-lankaise, qui tentent de se construire une nouvelle vie en France. Il s'agit d'un deuxième prix à Cannes pour le cinéaste de 63 ans. Son long métrage, *Un prophète*, lui avait valu le Grand Prix en 2009.

La directrice de la photographie Eponine Mommenceau avait expérimenté la Sony F55 et avait trouvé que le rendu des peaux et des couleurs étaient vraiment justes. Elle se réjouit d'avoir choisi cette caméra compacte et légère car les plans sur pied se sont transformés en plans à l'épaule.

L'année dernière, Nuri Bilge Ceylan avait remporté la Palme d'or pour son film *Winter Sleep*, tourné avec une caméra Sony F65 et dont la photographie était signée Gökhan Tiryaki.

Cette année, plusieurs films tournés en Sony CineAlta ont intégré différentes sélections cannoises. Parmi eux :

● *Mon roi*, de Maïwenn, photographié par Claire Mathon ^{AFC}, avec une F55 était en sélection officielle et sa comédienne principale Emmanuelle Bercot a obtenu le prix d'interprétation féminine.

● *Le Tout nouveau testament*, de Jaco Van Dormael, tourné en F65 par Christophe Beaucarne ^{AFC, SBC}, concourrait à la Quinzaine des réalisateurs.

● *Ni le ciel ni la terre*, de Clément Cogitore, photographié par Sylvain Verdet avec une F55 participait à la Semaine de la critique.

● *La Vie en grand*, de Mathieu Vadepied, tourné en F55 par Bruno Romiguère a fait la clôture de la Semaine de la critique.

● *Gaz de France*, de Benoît Forgeard, tourné en F65 par Thomas Favel, a été présenté à l'ACID.

● *La Glace et le ciel*, réalisé par Luc Jacquet et tourné en F55 par Stéphane Martin, clôturait le Festival.

Pour en savoir plus, rendez-vous sur www.pro.sony.eu/cinealta ou suivez Sony Professionnel sur Twitter @SonyCineAltaEU. ■

► **Couleur, douceur et liberté ! Les maîtres mots d'un tournage en F55**

Après son triomphe en 2011, grâce à *Polisse*, Maïwenn revient à Cannes en Sélection officielle avec son quatrième long métrage, *Mon roi*, une comédie dramatique qui dépeint la relation passionnelle et tumultueuse d'un couple. Le film, produit par Alain Attal (Les productions du Trésor) a été tourné avec la caméra F55 par Claire Mathon ^{AFC}, jeune chef opératrice et collaboratrice de longue date de Maïwenn.

Vous venez de finir l'étalonnage du film, pouvez-vous nous donner vos impressions à chaud de cette étape fondamentale du travail du chef opérateur avec les images issues de la F55 ?

Claire Mathon : Je dois dire que je suis plutôt enthousiaste de ce que j'ai vu et du travail que nous avons accompli, tant sur le plateau qu'à l'étalonnage. Je retrouve mes choix photographiques et nous avons créé une belle alchimie entre les images de la F55 et Technicolor qui a assuré le traitement avec brio. Le film de Maïwenn est un film très coloré, ensoleillé et lumineux. La caméra excelle dans le rendu des couleurs et dans les hautes lumières. C'était vraiment rassurant. La F55 a très bien réagi dans des décors très lumineux, comme une piste de ski ou à la plage. Nous avons également une séquence de mariage, avec une robe de mariée très blanche, et la F55 est vraiment une valeur sûre pour ce type de situations.

[...] Lire la suite de l'entretien à l'adresse <http://www.sony.fr/pro/article/broadcast-products-cinematography-mon-roi> ■



Claire Mathon sur le tournage de *Mon roi* - DR

Technicolor associé AFC

► Technicolor tient à féliciter chaleureusement Why Not, Nord Ouest Films & Les Productions du trésor pour les prix reçus lors du dernier festival de Cannes, pour *Dheepan*, *La Loi du marché* et *Mon roi*. Nous sommes très fiers d'avoir eu la chance de mettre nos compétences aux services de ces productions. ■

Thales Angénieux associé AFC

► **Pierre Angénieux Excellens in Cinematography 2015 à Cannes.**

Hommage à Roger Deakins ^{BSC, ASC}

Point d'orgue de la présence d'Angénieux à cette 68^e édition du Festival de Cannes, la tenue de troisième édition de la cérémonie Pierre Angénieux Excellens in Cinematography. Après Philippe Rousselot ^{AFC, ASC} en 2013, et Vilmos Zsigmond ^{HSC, ASC} en 2014, c'est la carrière de Roger Deakins ^{BSC, ASC} qui a été mise à l'honneur ce vendredi 22 mai.

Connu pour être le chef opérateur attitré des frères Coen, coprésidents de cette 68^e édition, Roger Deakins a aussi travaillé avec de nombreux autres réalisateurs : Tim Robbins, Martin Scorsese, Sam Mendes, Denis Villeneuve, Angelina Jolie..., dans un nombre incroyable de films aujourd'hui monuments du cinéma : Barton Fink, The Shawshank Redemption, Fargo, Kundun, The Big Lebowski, O'Brother, The Man who wasn't there, The Assassination of Jesse James, No Country for Old Men, The Reader, True Grit, Skyfall, Prisoners...

A l'occasion de cet hommage, une prestigieuse délégation artistique composée de réalisateurs, acteurs et actrices, producteurs ayant croisé le chemin de Roger Deakins a tenu à venir lui témoigner son attachement.

En premier lieu, les réalisateurs Joel et Ethan Coen, dont Roger Deakins a déjà signé la photographie de onze de leurs films, la réalisatrice Agnieszka Holland (avec qui il a fait *The Secret Garden*), le réalisateur Denis Villeneuve (*Prisoners*, *Sicario* et, en projet, *Blade Runner*) les actrices Frances McDormand et Irène Jacob, l'acteur Jake Gyllenhaal. Thierry Frémaux, délégué général du Festival de Cannes, Mike Eyle gouverneur à la BSC, et Richard Andry, vice-président de l'AFC, ont tenu aussi à rendre hommage à l'immense carrière de ce grand chef opérateur. Au cours de la cérémonie, Roger Deakins s'est vu remettre à par Pierre Andurand, Président de Thales Angénieux, un zoom Optimo 45-120 mm gravé à son nom dans les ateliers de la société dont une délégation de collaborateurs, sélectionnée par tirage au sort, avait été invitée à assister à l'événement. A la suite de la cérémonie, la soirée d'hommage s'est poursuivie sur la plage du CNC par un dîner au cours duquel les quelques cent invités d'Angénieux ont pu écouter la chanteuse Mélissa Laveaux. ■

► Avec l'hommage donné à Roger Deakins, Angénieux a assuré aussi une présence remarquable à cette 68^e édition du Festival de Cannes par le nombre particulièrement important de films ayant utilisé des zooms Angénieux :

Hors compétition et séances spéciales

● *La Tête haute*, d'Emmanuelle Bercot

DP Guillaume Schiffrman ^{AFC}

● *Mad Max: Fury Road*, de Georges Miller – DP John Seale

Une histoire de fou, de Robert Guédiguian

DP Pierre Milon, ^{AFC}

Sélection officielle, en compétition,

● *Dheepan*, de Jacques Audiard

DP Eponine Momeceau – **Palme d'or**



Roger Deakins et la délégation artistique en haut des marches
Photo Dominique Charriau



Pierre Andurand remet un zoom Optimo 45-120 à Roger Deakins
Photo Pauline Maillet



Roger Deakins entouré des invités de Thales Angénieux
Photo Pauline Maillet

- *Mon roi*, de Maïwenn – DP Claire Mathon ^{AFC}
- *La giovinezza (Youth)*, de Paolo Sorrentino – DP Luca Bizzaghi
- *Sicario*, de Denis Villeneuve – DP Roger Deakins ^{BSC, ASC}
- Cannes Classics**
- *La Légende de la Palme d'or*, d'Alexis Veller – DP Sébastien Gonon
- Un Certain Regard**
- *Chauti Koot (The Fourth Direction)*, de Gurvinder Singh – DP Satya Rai Nagpaul
- Semaine de la Critique,**
- *Les Deux amis*, de Louis Garrel – DP Claire Mathon ^{AFC}
- *Krishna*, de Trey Edward Shults – DP Drew Daniels
- Quinzaine des Réalisateurs,**
- *Trois souvenirs de ma jeunesse*, d'Arnaud Desplechin – DP Irina Lubtchansky. ■

La Marseillaise

de Jean Renoir, photographié par Jean Bourgoin

Par Marc Salomon, membre consultant de l'AFC

Dans le cadre de la Sélection officielle - Cannes Classics, *La Marseillaise*, le film de Jean Renoir photographié par Jean Bourgoin, a été projeté dimanche 17 mai dernier.

Marc Salomon, membre consultant de l'AFC, rend hommage au parcours de ce directeur de la photographie qui s'illustra dans des films aussi différents que *Goupi mains rouges*, de Jacques Becker, *Nous sommes tous des assassins*, d'André Cayatte ou *Mon oncle*, de Jacques Tati.

Nous publierons les autres hommages rendus par Marc Salomon dans les prochaines Lettres.



Sur le tournage de *La Marseillaise*
Jean Renoir et Jean Bourgoin (de face, derrière la caméra)



Jean Bourgoin scrutant le ciel sur le tournage de *La Marseillaise*

► *La Marseillaise*, de Jean Renoir, fut tourné en 1937 dans l'euphorie du Front Populaire et grâce à une souscription de la CGT. C'est le premier film que Jean Bourgoin signa en tant que directeur de la photographie après avoir été assistant de Christian Matras sur *La Grande illusion* et cadreur au côté de Claude Renoir sur *Une partie de campagne*.

Jean Renoir, dans *Ma vie et mes films*, rapporte ainsi la genèse et le sujet du film : « *La Marseillaise* me permit d'exprimer mon amour pour les Français. Il doit le jour à un procédé tout ce qu'il y a de peu orthodoxe. Une souscription fut lancée : les acheteurs de billets auraient droit d'assister gratuitement à la projection. Cela permit le financement de ce film, ce qui prouve que l'on peut faire des films par souscription, bien entendu à la condition de ne pas compter dessus pour devenir millionnaire.

Dans *La Marseillaise*, je raconte la marche des volontaires marseillais sur Paris et la prise d'assaut des Tuileries qui mit fin à la monarchie. Autour de cette évocation historique, je montre comment se déroulait la vie de quelques-uns des protagonistes du drame. Nous passons de Louis XVI à Roederer, de la Reine à une petite ouvrière, du palais à la rue. »

Fidèle à son habitude, Renoir refuse l'écueil de la reconstitution empesée et esthétisante, d'où une mise en image dédramatisée et avant tout fonctionnelle qui s'incarne surtout dans les extérieurs.

Né le 4 mars 1913 à Paris, Jean Bourgoin appartient à cette génération d'après-guerre, charnière entre les "classiques" (Matras, Kelber, Thirard...) et la Nouvelle Vague. Il suit durant un an les cours de l'Ecole de la rue de Vaugirard (aujourd'hui Louis-Lumière) puis commence à travailler dès 1932 avec Jules Kruger sur *Les Misérables* (R. Bernard). Kruger disait d'ailleurs de lui : « Il est né avec une caméra dans le ventre. » Bourgoin seconde encore quelques grands noms de l'image cinématographique comme Curt Courant et Christian Matras mais aussi Jean Isnard et Jean Bachelet.

Après ses différentes collaborations avec Jean Renoir, sa carrière de directeur de la photo démarre vraiment en 1942 juste après qu'il eut secondé Nicolas Hayer sur *Dernier atout*, de Jacques Becker. Ce dernier lui confie alors la photo de *Goupi mains rouges* en remplacement de Pierre Montazel dont le style trop apprêté semblait peu adapté à la description du monde paysan. Jean Bourgoin y affirme déjà son goût pour un noir et blanc à la fois dense et réaliste, dépouillé de ces effets de style que l'on trouvait encore dans une grande part du cinéma français de l'époque.

Les années quarante sont marquées par sa fidélité à Yves Allégret avec cinq films dont *Les Démons de l'aube* (1945), *Dédée d'Anvers* (1947) et *Manèges* (1949) avant de retrouver le réalisateur en 1963 sur *Germinal*. De facture classique mais point académique, les images des *Démons de l'aube* sont à la fois

denses et ciselées par un agencement rigoureux des lumières et des ombres et quelques beaux effets de clair-obscur, de contre-jours et de nuits américaines.

Durant les années cinquante, il travaille avec André Cayatte (*Justice est faite*; *Nous sommes tous des assassins*) et Alex Joffé (*Les Hussards*; *Les Assassins du dimanche*) à côté du tout-venant du cinéma français, une décennie qui culmine avec la superbe photographie de *Monsieur Arkadin*, d'Orson Welles, en 1954.

Grand amateur de peinture, Bourgoïn se disait aussi très influencé par le travail de Gregg Toland (Cayatte en particulier insistait pour avoir de la profondeur). Sobriété et sens plastique, Bourgoïn aime la netteté, la profondeur, les arêtes vives, la densité des demi-teintes en noir et blanc. On pense aussi parfois aux grands opérateurs américains comme Ted McCord ou Arthur Miller (certains plans de *Germinal* renvoient à *Qu'elle était verte ma vallée*, de John Ford). Mais Jean Bourgoïn reconnaissait cependant avoir admiré le travail de James Wong Howe dans *Air Force*, d'Howard Hawks, et s'en être inspiré pour *Germinal*.

Ce maître du noir et blanc se révéla tout aussi excellent en couleur dès 1957 avec l'Agfacolor de *Goha le simple*, de Jacques Baratier, (un conte tragique qui alterne joliment naturalisme de la clarté éblouissante des extérieurs et stylisation par ses jeux d'ombres portées et ses nuances couleurs dues au peintre Georges Koskas) et l'Eastmancolor d'*Orfeu Negro*, de Marcel Camus (Palme d'Or à Cannes en 1959). Mais c'est avec *Mon oncle*, de Jacques Tati, en 1958, que son travail en couleurs nous paraît encore aujourd'hui à la fois moderne et novateur, comparé au bariolage et autres films exotiques ou en costumes très en vogue à l'époque.

C'est cependant avec le noir et blanc du *Jour le plus long* qu'il partagea l'Oscar, en 1962, avec Walter Wottitz, consécration d'une carrière qui devait se prolonger jusqu'au début des années 1970 avec quelques documentaires de Lauro Venturi sur Chagall, Bonnard et Picasso ainsi qu'un film de Dominique Delouche sur Monet.

Jean Bourgoïn est décédé à Paris le 3 septembre 1991; son fils Claude Bourgoïn, décédé en 2000, était cadreur. ■

(Remerciements à Valérie et Daniel Borenstein pour les illustrations)



Tournage sur le toit de Vaugirard
Jean Bourgoïn, en blanc accroupi à côté de la caméra - DR

côté lecture

Réflexions dénudées (Naked Reflections), livre de photographies de Peter Suschitzky

A l'occasion de sa présence au 68^e Festival de Cannes, le directeur de la photographie Peter Suschitzky ^{ASC} faisait part de la récente parution de *Naked Reflections*, un ouvrage lui tenant particulièrement à cœur qui l'a mobilisé pendant sept ans, dans le temps laissé libre entre ses tournages.

Il a décidé de mener à bien ce projet après des années passées à photographier la vie dans le monde entier.



► Peter Suschitzky a cherché un thème qu'il puisse travailler chez lui, en son temps. Il savait qu'il serait difficile de faire quelque chose d'original, avec le thème qu'il avait choisi, car de nombreux photographes, grands ou petits, ont travaillé ce thème avant lui. Néanmoins, il sentait

qu'il devait mettre sa marque sur le sujet.

« Dans un atelier dérobé, exigü, situé en une ville inconnue, peut-être inexistante, nous découvrons des femmes nues. Leurs corps, palpables, humides, respirent. Ils ne sont pas abstraits ni modernes, ils sont réels... » David Cronenberg

Peter Suschitzky a commencé sa carrière de caméraman à vingt-et-un ans, sur des documentaires pour la télévision allemande, en Amérique latine. Quand il rentra à Londres, la chance lui apporta son premier long métrage, à vingt-deux ans. La chance ne l'a pas quitté, et il est devenu le directeur de la photographie d'environ cinquante films, dont *The Rocky Horror Picture Show*, *Star Wars Episode V – L'Empire contre-attaque*, *Crash*, *Le Festin nu*, *A Dangerous Method*, *Cosmopolis*, *Mars Attacks*, et *Maps to the Stars*, ou, plus récemment, de *Tale of Tales*, réalisé par Matteo Garrone. Il a été récompensé pour son travail sur le film de John Boorman, *Tout pour réussir* (*Where The Heart Is*), et a obtenu sept Genie awards pour la meilleure photographie, tous pour des films de David Cronenberg.

<http://www.schiltpublishing.com/publishing/authors/peter-suschitzky/> ■

in memoriam

Maurice Fellous, membre d'honneur de l'AFC

Il y a dix ans, en 2005, l'AFC avait le plaisir d'accueillir en son sein deux membres d'honneur, les directeurs de la photographie et "frères d'image" Maurice et Roger Fellous.

Roger s'en est allé le premier, Maurice vient de nous quitter, dimanche 26 avril 2015, à son domicile de Pontchartrain. Il était dans sa quatre-vingt-dixième année.

► Mécanicien de caméra au studio de Saint-Maurice, Maurice suit en parallèle les cours du soir à l'IDHEC, de 1946 à 1948. Ces cours sont instaurés par les syndicats pour les techniciens de cinéma n'ayant pas pu exercer leur métier pendant la guerre.

En 1948, Robert Sussfeld, régisseur général du film d'animation *Alice au pays des merveilles*, cherche un technicien pour s'occuper des caméras, Maurice est lancé et devient l'assistant opérateur de Roger Dormoy.

Au cours des années 1950, il assiste régulièrement son frère Roger.

Une Fée pas comme les autres, réalisé par Jean Tourane, est le premier long métrage dont Maurice signe la lumière.

Son frère Roger a fait la photo du premier film de Georges Lautner. Il lui présente Maurice pour le deuxième, *Arrêtez les tambours* en 1959. Ils feront 23 films ensemble jusqu'à *Mort d'un pourri*, en 1977. Sur *La Route de Salinas*, toujours de Lautner, le Camé 300 Reflex était

équipé du tout premier zoom existant au monde, fabriqué par Pierre Angénieux.

Par la suite, Roger et Maurice ont participé avec Jean Dicop à l'élaboration d'un système Scope français.

Au début des années 1960, il signe la direction de la photographie avec Guy Tabary du *Voyage en ballon*, d'Albert Lamorisse, film qui décroche le Prix Sant Jordi de la meilleure photographie dans un film étranger.

Il travaille également avec André Cayatte pour *Mourir d'aimer*, *Il n'y a pas de fumée sans feu* et *A chacun son enfer*.

Son dernier long métrage est un documentaire sur François Truffaut.

En 2009, à l'occasion de la restauration et de la sortie en copie numérique des *Tontons flingueurs*, nous sommes allés lui rendre visite.

Vous pouvez relire cet entretien sur le site de l'AFC à l'adresse

<http://www.afcinema.com/Les-Tontons-flingueurs.html> ■



Jon Fauver et Maurice Fellous, en 2011, pour les 75 ans d'Angénieux
Photo Jean-Noël Ferragut



Maurice Fellous sur le tournage de *Eva Mag* - Photo Olivier Chambon

L'énergie à revendre de Maurice Fellous Par Olivier Chambon AFC

De juin 1998 à juin 1999, j'ai eu la grande chance de faire mes derniers plans au point en assistant Maurice Fellous sur *Eva Mag*, une sitcom tournée en Super 16. Nous tournions avec trois Aaton en magasins de 122 m mais au rythme des sitcoms tournée en vidéo, ce qui demandait une sacrée organisation et une sacrée énergie. Celle-ci était impulsée à l'équipe image par Maurice qui, à 75 ans, en avait à revendre.

► Il me revient cette anecdote qu'il nous a racontée : il disait être en mouvement perpétuel car s'il s'asseyait, il s'endormait presque instantanément. Cela avait précipité son passage au poste de chef opérateur (terme qu'il préférait à celui de directeur de la photographie) car lorsqu'il était cadreur, il s'endormait entre les prises et tombait de la Dolly... Bien entendu, il restera dans l'histoire du cinéma comme le chef op' des *Tontons flingueurs*, dont il nous racontait en se marrant qu'il était sorti en catimini l'été dans une salle des Champs-Élysées parce que producteurs et distributeurs s'attendaient à un four ! Ces quelques mois où nous retrouvions deux jours par semaine sur le grand plateau de la SFP m'ont permis d'emmagasiner une expérience précieuse avant d'attaquer mon premier long métrage à la photo. Salut à vous, Maurice. ■

Entre délicatesse, humilité et humour

Par Pascal Santenac, opérateur de prise de vues

J'ai rencontré Maurice dans les années 1980, alors que j'avais une vingtaine d'années. Je n'étais pas encore assistant caméra mais je connaissais bien la vidéo de par ma formation d'électronicien.

► C'est certainement pour cette raison qu'on m'a appelé pour assister un « chef opérateur connu qui ne connaissait pas la vidéo », ce chef opérateur, c'était Maurice. La casquette vissée sur la tête, il s'est approché de la caméra et m'a lancé avec un regard malicieux : « Ça marche comment votre truc ? »

Il regardait " mon truc " avec méfiance, mais aussi avec beaucoup d'amusement : comme un gamin qui, à presque soixante-dix ans, découvrait avec bonheur, un nouveau jouet, une nouvelle façon de travailler. Alors, nous avons joué ensemble. Je " tordais " à sa demande l'électronique de la caméra comme je ne l'avais jamais fait auparavant et, il m'apprenait, me donnait goût, un peu comme un échange, au métier d'assistant opérateur. Plus que de la technique, il m'a appris comment me comporter sur un plateau, les priorités, ce qu'il faut faire, dire ou ne pas dire. Toujours avec beaucoup de délicatesse, d'humilité et surtout d'humour.

Et puis un jour, il m'a appelé pour être assistant sur des journées raccord avec son Caméflex 35. Je ne connaissais rien au 35 mm et j'ai refusé. Mais il a insisté. « Viens, on se débrouillera, charger un Caméflex, ce n'est pas plus compliqué qu'une caméra vidéo. » Résultat, pendant trois jours, c'est lui qui s'éclipsait pour aller charger la caméra. Ça le faisait rire, je crois. Conscient de mes incompétences, cette petite expérience m'a conduit à trois ans de cours du soir à Louis-Lumière. Merci Maurice, tu as fait de moi un assistant opérateur " présentable ".

Et puis il y a eu les retrouvailles avec Georges Lautner ; un téléfilm. J'étais là à observer leur complicité, leur bonheur d'être ensemble, leur plaisir à évoquer leurs souvenirs communs. Ils évoquaient leurs moyens techniques et la vitesse avec laquelle ils tournaient les films. Des films aujourd'hui cultes tournés avec presque rien. C'est aussi ça, Maurice Fellous. Il s'est toujours adapté aux méthodes de Georges Lautner qui préférait privilégier les acteurs aux moyens techniques. Alors Maurice sacrifiait un peu de sa lumière et... un peu de sa carrière. Pour Maurice, l'important c'est, c'était, le film. Une grande leçon d'humilité.

C'est à ces moments-là que je me suis rendu compte que Maurice avait un parcours hors du commun : il avait été mécanicien caméra, avait été le premier à utiliser sur un tournage un zoom Angénieux, avait été deuxième assistant sur un film réalisé par Orson Welles, connu le temps où l'ingénieur du son était plus important que le chef opérateur image. D'où son expression

favorite quand une perche entrait dans le champ : « On voit ton camion de son ! ». Il avait regardé passer la Nouvelle Vague, sans en être, mais tournait bien avant avec leur méthode. Il n'avait jamais rechigné à se plonger dans la vidéo lorsqu'elle a pointé son nez sur les plateaux de tournage, à soixante-dix ans, mais avec dix ans d'avance ! Maurice avait traversé tranquillement l'histoire de l'image au cinéma en déposant, au passage et en toute discrétion, quelques pierres à l'édifice.

Et rien, dans son attitude, ne laissait paraître tant d'expérience. Il avait un profond respect pour les gens qui l'entouraient, pour tous ses collaborateurs du film quels que soient leur âge ou leurs expériences. Je l'ai ainsi vu casser complè-

tement sa lumière juste pour laisser passer la perche de l'assistant son. Il acceptait encore de tourner, il y a quelques années, des courts métrages de jeunes réalisateurs ou des clips juste pour le bonheur d'être là et de partager son expérience. Quand un réalisateur de quarante ans son cadet avait une demande un peu folle, il s'exécutait toujours sans broncher. Et puis il avait une vraie éthique de cette profession : par exemple, il ne remplaçait jamais un autre opérateur sans lui avoir donné un coup de fil pour lui demander une explication et les raisons de son éviction.

Aujourd'hui, quand je tourne et que je ressens un peu de lassitude ou de l'énervement, je pense immédiatement à lui. A son énergie, à son envie de tourner et de faire des images,

à sa capacité de trouver des solutions même quand on n'a pas de moyen. A sa bonne humeur, à son humilité, à sa manière de faire les choses sérieusement sans jamais se prendre au sérieux.

Aujourd'hui, je pense à mon père qui est toujours vivant, aujourd'hui je suis très triste, car je crois que je viens de perdre un guide, un repère ; une sorte de " Papa de cinéma ".

Aujourd'hui, je pense à lui s'il avait lu ce texte. Il serait certainement resté silencieux. Il aurait haussé les épaules, vissé sa casquette sur la tête puis serait rentré dans son atelier pour immédiatement en ressortir avec une optique, une caméra ou simplement une lampe qui avait tourné dans *Le Pacha*, *Les Tontons* ou *Le Monocle*. Et puis, il aurait pudiquement fait diversion, en me racontant, sur ces objets, des anecdotes incroyables qui font partie, aujourd'hui, de l'histoire du cinéma. Je l'aurais encore certainement écouté avec beaucoup d'admiration... ■



Maurice Fellous par Pascal Santenac

in memoriam

Salut l'Artiste !

Par Robin Davis, réalisateur

Maurice Fellous est parti il y a quelques jours. Et pourtant je n'arrive pas à être complètement triste. Pourquoi ? Peut-être parce qu'en secret il nous disait – à nous ses amis autour de Georges Lautner – que le jour où il disparaîtrait, « Ah, non, il ne faudra pas être triste, hein !... ah non ! ». Ça peut paraître banal dit comme ça, mais pour lui, homme en apparence pragmatique, c'était essentiel. Je veux dire, lié à l'essence de ce qu'il était : un homme pudique, réservé, secret. Mais gai. En tous les cas, c'est comme ça qu'il m'apparaissait à moi.

► Peut-être était-il autrement avec d'autres, je n'ai connu Maurice que dans le travail. Un petit bonhomme, sec, volontaire, courageux, agité, constamment agité, on aurait dit que ne pas bouger c'était comme une maladie et non l'inverse. Je l'ai connu véritablement sur un film à sketches de Lautner – *La Famille c'est sacré* – (aussi appelé *Les Bons vivants*), j'étais stagiaire et c'était la première fois de ma vie que je mettais les pieds dans un "vrai" studio, à Boulogne-Billancourt. Photo noir et blanc. Hormis le fait que je ne comprenais rien à ce que faisaient tous ces gens, machinos, électros, accessoiristes, c'était une scène où – ô miracle – il neigeait en plein studio, et devant moi je voyais de Funès et Mireille Darc évoluer. Le problème n'était pas tant de les voir jouer la comédie avec toutes ces pluches qui simulaient la neige, l'étrange, c'était de les voir jouer "malgré" la présence d'un ludion qui modifiait et organisait la lumière au gré de leurs déplacements... Un petit bonhomme qui passait devant les acteurs, agitaient un petit bout de tissus devant une lampe... , courbait un déflecteur, surélevait un projecteur après le "Moteur" et le "Partez" tandis qu'ils disaient leur texte. Et pas un mot de récrimination de leur part. A peine si le metteur en scène, inquiet, de temps en temps lui lançait un regard mauvais. Mais Maurice n'en avait cure. Il avançait et faisait la photo "à sa manière". L'actrice, elle, savait... tous ces petits gestes, ces petites rectifications du dernier moment, si énervantes, c'était pour son bien. Pas d'ombre sous les yeux, pas de marques intempestives, la lumière "star-system" façon débrouille à la Fellous. Pas cher et efficace. Et plus qu'efficace même. Plus tard, j'avais grandi, et compris un peu mieux la méthode.

Je restai ébahi devant la photo de *Ne nous fâchons pas* avec Lino Ventura.

Je crois que c'était le premier film en Scope pour Georges Lautner et peut-être pour Maurice. Il y avait comme de la fête dans l'air. Les cadres impeccables d'Yves Rodaléc, le nouveau et jeune cadreur qu'il s'était choisi, transcendaient la qualité de l'image.

En projection, devant la beauté de Mireille Darc, en admirant les décors qui flamboyaient je lâchais un peu inconsidérément : « Ouah !!! on dirait un film de Richard Quine ! ». Je posais la main sur son épaule pour préciser : « On croirait la photo de James Wong Howe dans *Adorable voisine* ! ». Je voulais "vraiment" faire un compliment. Il m'a regardé de travers. Je me suis dit... Merde, j'ai fait une connerie... ne jamais faire de comparaisons... Et puis j'ai vu son œil s'allumer, avec un peu de retard. Non pas pour le compliment que je lui faisais... mais pour la culture dont je faisais étalage. Il me dit avec un fin sourire : « Vous connaissez beaucoup de choses, vous. ».

C'est ce « vous » qui est resté jusqu'à la fin. Jamais pu m'en débarrasser. Pourtant il est d'usage dans les équipes de se tutoyer. Faisait-il pareil avec les autres ? Malgré mes demandes, ça me paraissait étrange qu'il me vouvoie. Ce n'est pas un détail. Plutôt un élément constitutif de sa modestie. De l'admiration qu'il avait en général pour la culture et ceux qu'il pensait "être intelligents". (Rien à voir avec moi).

L'empreinte du "patron" Lautner est là : on ne cultive pas la mélancolie dans cette équipe. On fait son travail. On passe.

Je ne suis certes pas celui qui a le mieux connu Maurice. Je voulais juste raconter une ou deux anecdotes. On en a tous à raconter. On dira la photo du *Septième juré* était géniale, ou bien, *Les Tontons flingueurs*, dément, ou encore... *Les Monocles*, *Les Barbouzes*, *Le Pacha*, *La Route de Salina*, *Les Seins de glace*, *La Valise*, *La Grande sauterelle*, etc. Ouah... tout ça c'était lui !... Je me souviens de... quand il...

Pour ceux qui l'ont côtoyé vous avez sûrement une anecdote vous aussi. Vous détenez vous aussi une partie de la vie de Maurice Fellous.

J'en détiens une partie, infime.

A sa famille, sa femme, ses enfants, sa grande famille professionnelle.

Salut l'Artiste. ■



Sur le tournage de *Ne nous fâchons pas* - Collection Georges Lautner

Never explain, never complain

Par Yves Rodallec, cadreur et directeur de la photographie

Notre collaboration a commencé en 1960 sur un film de Jacques Berthier, et tu m'as parlé pendant ce film où nous avons beaucoup sympathisé, d'un jeune réalisateur avec qui tu venais de faire plusieurs films comme directeur de la photographie.



Tournage de *Galia*. De g. à d. : Georges Lautner, Yves Rodallec, Maurice Fellous et Jean-Louis Castelli - Collection Georges Lautner

► Ton enthousiasme m'a beaucoup plu. C'est ainsi qu'a commencé ma collaboration dans ton équipe avec Georges Lautner. Cette collaboration avec toi s'est poursuivie pendant 23 films.

Pour des raisons d'indisponibilité de ma part, je n'ai pu t'assister sur un certain nombre de films que tu m'avais proposés, dont les trois *Monocle* et quelques autres. Je ne pense pas que dans ce métier il y ait eu plus de fidélité.

Tu as apporté à Georges ce que personne d'autre ne pouvait faire ou n'aurait voulu faire, c'est-à-dire une rapidité de travail qui lui a permis de réaliser ses premiers films, dont évidemment *Les Tontons flingueurs* est un exemple que tout le monde connaît.

Je peux attester que sans ta collaboration, ce film n'aurait pas existé tel qu'il est, car pour faire le travail à cette vitesse, tu t'es véritablement sacrifié, ce dont Georges était conscient puisque vous aviez décidé d'un commun accord que dans ses films où le plan de travail exigeait d'aller à une vitesse casse-cou, Georges te laissait une séquence, dans chaque film, pendant laquelle il acceptait de changer de rythme pour te permettre de "faire" de la photo.

Dans les *Tontons*, c'est la séquence du bowling.

Toute cette rapidité n'a été possible que parce que au préalable tu avais fait avec ton frère un travail monumental pour installer un foyer variable sur une caméra de 300 m (c'est-à-dire permettant de faire du son en direct).

Cette caméra modifiée par tes soins était la seule existante.

T'ayant accompagné si souvent chez les mécaniciens et chez Jean Dicop (l'opticien), je peux dire tout le travail que cela a été et que très souvent tu as pris sur ta vie familiale surtout quand en cours de tournage il y avait des soucis. Cela s'est toujours fait dans la plus grande discrétion mais dans ton équipe de prise de vues, la devise était comme à la cour d'Angleterre : ne pas expliquer, ne pas se plaindre ; "never explain, never complain".

Lorsque dans les mises en place il arrivait, et c'était fréquent, que l'on fasse des plans en profondeur, c'est-à-dire demandant de la profondeur de champ et donc un diaphragme plus élevé, je venais te dire, table de profondeur de champ en mains que pour avoir cette profondeur, avec cette focale, il faudrait avoir un diaphragme de "tant". Je peux attester que jamais tu n'as rechigné ou essayé quelque compromis.

Tu étais donc contraint de refaire tout l'éclairage, ce qui en décor naturel signifiait des fois de changer les projecteurs, avec tous les problèmes que cela comporte de raccords par rapport à des plans précédents.

Cela aussi je peux attester que tu étais le seul à bien vouloir l'accepter, avec bonne grâce en plus.

Nous ne parlerons pas de toutes ces soirées passées (entre nous, hors plateau) pour essayer de récupérer des petits problèmes arrivés en cours de route.

Toujours avec la même créativité, ton frère et toi vous êtes attachés à faire la première caméra avec reprise vidéo de la visée. Comme elle avait en plus le foyer variable et sa porte rallongée, nous arrivions à une caméra de l'ordre de 100 kg. Je me rappelle que, en tant que cadreur, j'ai dû gérer les problèmes de plate-forme que cela a entraînés.

Mais ceci est une autre histoire.

C'est avec ce matériel que nous avons fait le film de André Cayatte, *Mourir d'aimer*.

Mais l'histoire de notre collaboration est beaucoup plus longue que cela.

Enfin, je ne voudrais pas terminer cette évocation sans mentionner Raymonde, ton épouse, et son dévouement dans l'ombre, toujours présente, dont j'ai été le témoin. Elle a toujours été près de toi.

Aussi, c'est plein de bons souvenirs, mais avec tristesse que je te dis,

Adieu Maurice. ■

in memoriam

Participer à un travail d'équipe, voir le " Rouge " s'allumer, entendre " Moteur ! "

Par **Pascal Fellous**, réalisateur

Maurice, ici je l'appellerai Maurice parce que c'était une convention entre nous : sur les quelques tournages que nous avons partagés, il n'y avait plus de Père ou de fils mais deux techniciens travaillant côte à côte, Maurice et Pascal.

► Il y a quelques semaines, son menuisier lui disait : « Vous avez eu un métier formidable », et Maurice de lui répondre : « Mais non, menuisier, c'est bien plus beau que chef opérateur, le bois c'est bien plus noble qu'un projecteur. » Dans sa jeunesse d'opérateur, il participa avec passion à des films industriels, descendant par exemple dans les mines de Decazeville pour filmer les mineurs dont il se sentait proche, lui qui avait commencé avec un CAP de tourneur fraiseur. Pour Maurice, un CAP d'ouvrier valait bien un César. Après avoir gravi les marches, son nom se fit plus gros sur les génériques mais il n'aimait pas le titre de directeur de la photo. « Parce qu'on ne dirige pas la photo, c'est ridicule », disait-il. Il lui préférait le titre de chef opérateur, non pas pour chef mais pour opérateur qui lui rappelait son passé à l'usine avec des compagnons. C'était cela Maurice, la modestie ancrée au plus profond. Quand je le félicitais encore récemment sur le noir et blanc du film *Le Septième juré* réédité en DVD. Il me répondait : « J'étais un gamin, tu imagines ? mon quatrième long métrage. Alors je n'y étais pour rien, c'était un miracle, les projecteurs se plaçaient tous seuls. » Voilà, c'était Maurice, quand c'était bien il n'y était pour rien mais quand c'était moins bien, il en portait le fardeau à jamais, comme un artisan cordonnier qui aurait raté un soulier.

Alors il admirait le travail des autres : Alekan, Lhomme, Cloquet, Rousselot, qu'il considérait comme des artistes. A l'occasion des 50 ans des *Tontons flingueurs*, la journaliste de *L'Express* lui demanda : « Et maintenant que faites vous ? » Il répondit : « Je regarde les films des autres à la télé et je me dis que j'aurais pu mieux faire. » Une indéfectible humilité, agaçante et si sincère.

Maurice n'était pas cinéophile. Habitant la campagne, il est allé finalement très peu au cinéma. Son truc à lui, c'était le plateau, participer à un travail d'équipe pour sculpter la lumière, voir le " Rouge " s'allumer, entendre " Moteur ! " cinquante fois par jour, visionner les rushes toujours avec inquiétude, enfin sentir l'odeur des révélateurs dans les labos.



Avec " la bande à Lautner " Lino Ventura, à gauche, et Maurice Fellous, à droite à côté de la caméra, un Caméflex
Sur le tournage des *Tontons flingueurs* - Collection Georges Nojaroff

Maurice était aussi un travailleur acharné, se levant et se couchant avec le soleil. Je ne l'ai jamais vu se reposer. Ses proches, nous aurions aimé qu'il se pose parfois, mais non il fallait toujours qu'il ait dans la main un marteau, un tournevis ou mieux une caméra, des objectifs.

Maurice avait commencé sa carrière en 1946 comme mécanicien d'entretien des caméras aux Studios de Saint-Maurice. C'était l'époque où les caméras n'étaient pas des ordinateurs mais faites de bons vieux engrenages. Tout au long de sa carrière, les caméras, il ne les touchait pas, il les caressait. Combien de fois avons nous monté et démonté le Caméflex et briqué les objectifs Cooke dans le salon familial ? Avec son frère Roger, il se rendait toujours disponible pour Pierre Angénieux ou Jean Dicop pour tester et améliorer des prototypes d'objectifs. Bricoler des glaces semi-transparentes, jouer avec les bonnettes, inventer toujours et encore, à l'époque où la postprod numérique n'était pas d'actualité.

Sur *Le Pacha*, en extérieur nuit, le groupe électrogène tomba en panne. A l'époque, les pellicules affichaient péniblement 400 ISO. Sans lumière artificielle, point de salut. Alors Maurice proposa que toute l'équipe se déplace le long des Galeries

Lafayette pour profiter des vitrines de Noël et éclaira Gabin à la face avec juste une torche alimentée par une batterie de voiture. C'était aussi ça Maurice : l'artisan débrouillard.

Il était un serviteur acharné du désir de lumière des réalisateurs, Lamorisse, Lautner, Cayatte ou Molinaro. « C'est une connerie », disait-il, « il faut servir la star, on a moins de problème. » Mais s'il devait aujourd'hui entrer sur un plateau, il se mettrait à nouveau au service du réalisateur.

Il a éclairé les plus grands de sa génération : Gabin, Delon, Ventura, Rochefort, Brasseur, Carmet, Marielle, Jean Yanne ou Pierre Richard et bien sûr Bernard Blier pour lequel il avait une affection toute particulière.

Il avait la réputation de magnifiquement éclairer les actrices : Girardot, Birkin, Mimsi Farmer, Miou Miou, Rita Hayworth et bien sûr Mireille Darc, égérie de Lautner et Audiard.

Assis au pied de la caméra pour toujours être dans l'axe optique, il leur adressait un petit signe imperceptible entre deux prises pour qu'elles modifient leur position d'un ou deux degrés et améliorent ainsi leur photogénie naturelle. Mais je crois que derrière la passion d'illuminer

ces actrices, c'est le visage de sa Maman, décédée quand il avait treize ans, qu'il éclairait secrètement.

Au stade où nous en sommes, bien sûr il faut évoquer "La bande à Lautner", dont il fut un membre éminent. Pour Georges, il éclaira vingt-trois longs métrages dont un nombre incalculable de comédies qui continuent à vivre, génération après génération, sur la petite lucarne. Pour quelques éclats de rire "façon puzzle", rappelons *Les Tontons flingueurs*, *Les Barbouzes* ou *Ne nous fâchons pas*. Mais en vérité, Maurice préférait éclairer les drames psychologiques : *Galia*, *Le Septième juré*, *Mourir d'aimer*, *Le Pacha*, *Les Seins de glace* et j'en oublie sûrement.

J'évoque là les meilleurs moments. Mais dans toute carrière, il y a des hauts et des bas. Dans ces périodes plus difficiles, il fit preuve comme toujours d'une humilité d'artisan. Je le vis même éclairer le tirage du Loto sans aigreur. « Il n'y a jamais de honte à nourrir sa famille » disait-il. Et je dois rendre ici hommage à "Ray" son épouse, ma Mère, avec qui il partagea sa vie pendant 58 ans. Il n'y a pas de technicien de cinéma sans épouse, dans les bons et les mauvais moments.

Maurice, c'était aussi un incroyable passeur. Jamais il n'oublia que son frère aîné Roger lui avait mis le pied à l'étrier. Alors il n'eut de cesse de transmettre, donner leur chance aux plus jeunes. Permettre à ses assistants de passer cadreur, laisser son équipe se faire la main et s'amuser à éclairer quelques plans sur les tournages, c'était de sa part un cadeau sincère.



Maurice Fellous expliquant le fonctionnement de la caméra Debie Super-Parvo, au Micro Salon de l'AFC, en 2014 - Photo Jon Fauver

À la fin de sa carrière, de jeunes réalisateurs l'appelaient pour éclairer leurs courts métrages, il s'en faisait une joie. Se rendre au Micro Salon, organisé chaque année par l'AFC à La Fémis, pour découvrir de nouveaux matériels était un plaisir.

Il était un enfant de la pellicule comme on est un enfant de la balle. Quand nous parlions des caméras actuelles, et que nous évoquions les rushes stockés sur de minuscules cartes numériques, il me disait : « Mais où sont les images, où se cachent-elles ? Pour moi c'est un mystère. » A quatre-vingt-cinq ans, il déménagea son matériel au foyer rural de son village pour le faire découvrir aux jeunes de 7 à 77 ans avec un immense succès.

C'est la fin d'une histoire. Le dernier jour. Mon Père est allongé dans l'ambulance qui l'emmène à l'hôpital. Je regarde son visage, son regard est trop flou pour un chef opérateur. En travelling, nous traversons les champs de colza en fleurs, magnifiques sous le soleil. Maurice aurait sûrement dit : « Ce dernier plan séquence en travelling, j'aurais pu mieux le filmer. » Moi, je le trouve magnifiquement étalonné. ■

Extrait du Journal d'un homme simple

Le Journal d'un homme simple, écrit au début dans les années 1950 par René Barjavel, journaliste, scénariste et dialoguiste et bien sûr romancier, un des rares romanciers français de science-fiction. En 1950, il espère devenir cinéaste et réaliser un long métrage. Il a réuni le budget du film auprès de financiers coréens. Mais au dernier moment, les Coréens disparaissent. Voici donc ce qu'écrivait René Barjavel. Nous sommes en août 1950, Roger a 31 ans et Maurice 25 ans.

► « J'avais comme chef opérateur et associé un merveilleux garçon, dévoué, fraternel, Roger Fellous, assisté de son frère Maurice. Après le départ des Coréens, Roger vient me proposer ceci : partir en petite équipe à Collioure et tourner quand même tout ce que nous pourrions tourner pendant la fête du 15 août. J'élève des objections : la pellicule ? Il l'empruntera. L'argent ? Personne ne sera payé, chacun couvrira ses propres dépenses. Son frère, Maurice, qui est son assistant, est d'accord. Moi aussi, bien sûr... Il n'y a plus qu'à foncer. Le 12 août, les Fellous brothers sont arrivés avec une camionnette pleine de matériel. Nous avons commencé à tourner ce matin... Roger Fellous, Caméflex à l'épaule ou dissimulé entre deux cageots de figues, enregistre les réactions de la foule. »

Et plus loin Barjavel ajoute :

« Maurice Fellous est le plus tranquille et le plus efficace travailleur que je connaisse. De cinq heures ou six heures du matin où nous nous levons, jusqu'à minuit où nous nous

couchons, il ne se repose pas une minute. Entre les prises de vues, il charge ses magasins, développe et tire ses bouts d'essai, prépare son rapport labo, puis repart tranquillement avec nous, la caméra et son pied sur l'épaule pour grimper jusqu'en haut du château. Entre temps, il a trouvé un moment pour laver la vaisselle...

Un jour où, par miracle, aucune tâche urgente ne se présentait à ses doigts, nous l'avons entendu murmurer : Je vais bien trouver quelque chose à faire. »

Voilà, c'était Maurice à 25 ans, et à plus de 80, il était toujours un travailleur acharné. Je trouve que ce *Journal d'un homme simple* est un bien joli titre qui correspond vraiment à ce qu'était Maurice.

Maurice et Barjavel vont rester en contact jusqu'à la mort de ce dernier en 1985. Il y avait comme un rapport filial qui s'était installé entre eux et je crois que pour Maurice, il représentait un peu le père idéal, pour lui qui n'avait pas connu le sien et avait perdu sa Maman à treize ans. ■

in memoriam

René Féret (1945-2015)

Par Jean-François Robin ^{AFC}



René Féret sur le tournage de Solario

► La production (dont René était partie prenante) n'avait pas beaucoup de sous, qu'importe, on ferait un grand beau film de pauvres. Pas de luxe, pas d'apparat, tout à l'image. Le scénario écrit par Féret était un fourmillement, le film serait comme on le dit maintenant un film choral avec quarante acteurs, dans les grands décors du nord, les terrils et les mines de charbon. Cette histoire sonnait juste parce qu'elle était l'histoire de René, de sa famille, de son pays, une histoire qu'il n'a cessé de raconter tout au long de sa vie. Grâce à son charisme et sa vivacité, le travail semblait facile, jeune directeur de la photo je n'avais peur de rien, ni d'éclairer de grandes scènes avec cinq cents figurants ni les scènes de nuit les plus intimes et subtiles.

Initialement le film devait se tourner en format 1,66 et grâce à Albert Viguié, mythique patron d'Alga, (c'était encore l'époque où les "industriels" aidaient la création en s'intéressant à son contenu) le film fut tourné en Scope Panavision. Je lui avais raconté le scénario. « Je veux le lire », m'a-t-il dit. Il l'avait lu vite et m'avait déclaré : « Mais c'est un film en Scope, il vous faut du Scope. » J'étais bien d'accord avec lui, mais à l'époque, tourner en Panavision anamorphique coûtait très cher. « Avec quel argent ? » lui demandai-je. Il me répondit immédiatement : « Mais le Scope je vous l'offre, vous payez le sphérique et moi je paie la différence. » Et ainsi fut fait.

René avait le chic, oui le chic pour rassembler les forces vives dont le film allait se nourrir. Les quarante acteurs, possédés par leur rôle, les quarante techniciens concentrés sur le plateau, René savait les stimuler tous, s'il y avait des obstacles il trouvait la manière de les sauter ou les contourner. Inutile d'ajouter que ce film fut l'occasion de rencontres exceptionnelles, Hilton McConnico, le décorateur soulevait des montagnes, il avait reconstruit le carreau de la mine et quand René avait obtenu qu'on fasse tourner à nouveau la roue du chevalet de la mine, les anciens mineurs qui figuraient dans le film avaient pleuré.

En 1976, on était jeune et beau, circonstance idéale pour tourner *La Communion solennelle*, un film écrit et réalisé par René Féret. Titre on ne peut plus juste, car ce tournage fut justement une intense communion. Une communion parfaite entre le cinéma, cette histoire de famille, exact reflet de l'Histoire, une équipe animée d'un vrai appétit d'images et de sons, et l'enthousiasme débordant d'un metteur en scène.

Sans cesse l'exaltation se mêlait à l'émotion. Chaque jour cette foule qui s'agitait sur le plateau créait une incroyable émulation qui ne pouvait être que des "plus" dans le film, chaque soir on le voyait sur les images des rushes qu'on projetait dans la salle de cinéma du village. Après *L'Histoire de Paul*, son premier film autobiographique, René avait compris que le cinéma n'est pas qu'une affaire de travellings mais un brassage d'idées, de gens, des jeunes, des vieux (Dario était un grand-père grandiose en coiffeur libertin !) et que mêler la parole, la musique (en direct sur le plateau) et les images, c'est plus qu'une philosophie mais un art de vivre.

Et le plus bel hommage qu'on puisse rendre à René Féret, c'est d'aller voir ou revoir *La Communion solennelle*, son chef-d'œuvre. ■



La Communion solennelle

Lire également le témoignage de Jacques Mandelbaum, paru dans le quotidien *Le Monde*, le 24 avril 2015, à l'adresse <http://www.afcinema.com/De-la-disparition-du-cineaste-Rene-Feret.html>

ça et là

La restauration de la trilogie marseillaise

La "trilogie marseillaise", *Marius*, *Fanny* et *César*, de Marcel Pagnol a été restaurée par la Compagnie méditerranéenne de films - MPC et La Cinémathèque française avec le soutien du CNC, du Fonds Culturel franco-américain (DGA-MPA-SACEM- WGAW), d'Arte et des Archives Audiovisuelles de Monaco, avec la participation SOGEDA, Monaco.



Images avant et après restauration



Sur le tournage de *Marius*

► *Marius*, *Fanny* et *César* seront ainsi conservés dans les meilleures conditions et seront présentés à nouveau à un très large public français et étranger afin de fêter cette année les 120 ans de la naissance de Marcel Pagnol dont une rétrospective complète de son œuvre sera présentée en 2016 à la Cinémathèque française.

Les travaux de restauration ont été réalisés au laboratoire Digimage, selon les normes préconisées par le CNC dans le cadre de l'aide sélective à la numérisation des œuvres cinématographiques du patrimoine, impliquant un retour sur film et une préservation pérenne des trois œuvres indissociables.

Marius, *Fanny* et *César*, comme de nombreux grands classiques des années 1930, ont fait l'objet de nombreuses ressorties et les négatifs originaux, image et son, ont malheureusement été trop souvent manipulés. Ces éléments photochimiques d'origine, sur support nitrate, sont aujourd'hui particulièrement endommagés.

Le négatif nitrate de *Marius* a été scanné en 4K par immersion afin de conserver au mieux la qualité photographique des images et d'éliminer les rayures superficielles. Ensuite les défauts plus importants (taches, déchirures), liés à

l'usure de la pellicule, ont été traités image par image. Plus de 400 heures de travail ont été nécessaires pour obtenir le résultat final. L'étalonnage en proxy 2K a été supervisé par le chef opérateur Guillaume Schiffman^{AFC}, grand amateur des films de Marcel Pagnol. Il a apporté son regard et ses connaissances techniques tout en respectant les contrastes et la densité lumineuse propres au début des années 1930 et voulus par le directeur de la photographie à l'époque, Theodore J. Pahle.

De même, les films, tournés avec les tout premiers procédés d'enregistrement sonore (de la Western Electric), ont exigé un travail précis et modéré afin de retrouver l'intelligibilité des dialogues sans pour autant dénaturer le son d'origine. Cette restauration a été faite à partir du négatif son nitrate et d'un contretype afin de compléter les manques.

En vidéo : Nicolas Pagnol, Guillaume Schiffman et Jean-Lionel Etcheverry parlent de la restauration de *Marius*
<http://www.cinematheque.fr/fr/musee-collections/actualite-collections/restauration-numerisation/restauration-trilogie-ma.html>

Projection spéciale "libre pass" le 22 juin 2015, à 20h30, salle Henri Langlois ■

ça et là

Cine Gear Expo 2015



La Cine Gear Expo se tiendra aux Studios de la Paramount à Hollywood (Californie) les 5 et 6 juin 2015.

► A noter qu'Arri, Canon, Panasonic et Sony sont au nombre des sponsors de la manifestation. On comptera parmi les exposants les sociétés Airstar America, AJA Video Systems, Arri, Broncolor, Canon USA, Carl Zeiss, Cartoni, Codex, CW Sonderoptic-Leica, Kodak, Fujifilm-Fujinon, K5600 Inc., Kobold, Lee Filters, Panasonic, Rosco Laboratoires Inc., Sony, Thales Angénieux, Transvideo, Vantage, Vitec Videocom. Seront également représentés à Cine Gear Expo : l'ACS, l'ASC, la BSC, la SOC (Society Of Camera Operators), les magazines *American Cinematographer*, *Australian Cinematographer*, *British Cinematographer*, *Film and Digital Times* (le bimensuel de Jon Fauer ASC), *ICG Magazine*, et bien d'autres organismes regroupant des techniciens de cinéma (équipes prise de vues, machinistes, électriciens, etc.).

<http://www.cinegearexpo.com/83/> ■

La braderie MIAA du printemps 2015 annoncée

Dimanche 14 juin de 10h00 à 18h00 - MJC Mercœur - Paris 11^e



► La braderie MIAA (Mouvement des Intermittents d'Aide aux Autres) aura lieu le dimanche 14 juin 2015 de 10h à 18h sur trois niveaux 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, de vêtements, accessoires, décoration, petit mobilier en provenance de donateurs et des fins de tournage de nombreux films ou séries.

Consulter le site Internet de MIAA www.miaa.fr ■

9^e édition des Nuits en Or - 15, 16 et 17 juin 2015 Pour clôturer la 9^e édition des Nuits en Or, le Panorama est à Paris

Les 15, 16 et 17 juin prochains, après avoir été projeté dans huit capitales Européennes, l'Académie des César présente à l'UNESCO le Panorama 2015.

► Trois soirées de projections exceptionnelles pour découvrir le meilleur de la production cinématographique mondiale de court métrage. Un programme unique réunissant les 32 courts métrages primés par leurs Académies Nationales de Cinéma (Oscar, Bafta, Goya, César...) durant l'année écoulée.

Informations pratiques :

Le Panorama - Maison de l'UNESCO (Salle 1)

125, avenue de Suffren, 75007 PARIS

Entrée libre et gratuite

Programme des projections

www.academie-cinema.org



Les Nuits en Or sont organisées par l'Académie des César grâce au précieux soutien de Renault, Partenaire Officiel de l'Académie, du CNC, et de Monal Group et Eclair Group, Partenaires Techniques. ■



Tip Top projeté au ciné-club de l'Ecole Louis-Lumière Le 2 juin 2015 au Grand Action

► Pour leur dernière séance avant les vacances d'été, le Ciné-club et les étudiants de

l'ENS Louis-Lumière ont reçu la directrice de la photographie Céline Bozon AFC et ont projeté, en présence de son frère Serge, réalisateur, le film *Tip Top* qu'ils ont tourné ensemble. Une rencontre a suivi la projection.

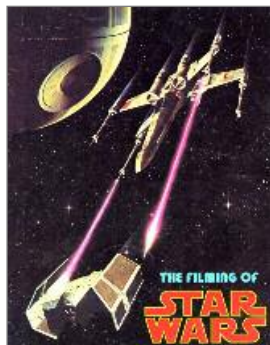
Rappelons qu'Arri, K 5600 Lighting, Thales Angénieux et Transvideo apportent leur soutien au Ciné-club de l'Ecole Louis-Lumière. Prochaine séance en septembre.

Consulter le site Internet du Ciné-club de l'Ecole Louis-Lumière <http://www.cineclub-louislumiere.com> ■

Conservatoire des techniques cinématographiques de la Cinémathèque française

Vendredi 12 juin 2015, 14h30

Star Wars, Les guerres qui ont fait " La " Guerre des étoiles... Conférence de Robert Blalack



Couverture de la revue *American Cinematographer*, juillet 1977 - DR

► Il y a longtemps maintenant, dans un entrepôt de Van Nuys, en Californie, des étudiants en art, vétérans de la guerre du Vietnam, passionnés de moto, ayant abandonné l'université, in-

laient très vite devenir mythique, et rendre les studios de Hollywood dépendants du blockbuster. Robert Blalack était de ceux-là. Pour cette conférence, Robert Blalack étudiera la culture américaine à l'époque où *Star Wars* était en cours de fabrication ; il reviendra aussi sur les péripéties liées au rejet de *Star Wars* par les studios hollywoodiens et expliquera comment les effets spéciaux furent conçus alors même que le projet était presque arrêté pendant sa production. Robert Blalack retracera aussi l'immense succès de la saga à partir du moment où le film a été vu pour la première fois.

Robert Blalack est auteur-réalisateur de longs métrages, scénariste, réalisateur de publici-

tés à l'international. Il est aussi connu pour ses compétences en matière de comédie, son expertise dans les demandes de tournages complexes comme les effets spéciaux intégrés à la diffusion d'images en direct. Il a reçu un Oscar, dans la catégorie " Meilleurs effets spéciaux ", pour ses contributions à la création du studio d'effets spéciaux révolutionnaires " Industrial Light & Magic ", et pour sa supervision des effets d'optique composites sur *Star Wars*.

Prochaine conférence : octobre 2015.

Collections des appareils de la Cinémathèque française et du CNC, base de données en ligne : <http://www.cinematheque.fr/fr/catalogues/appareils/collection.html> ■

Cinémathèque française : Orson Welles

Le centenaire de la naissance d'Orson Welles est l'occasion d'un événement exceptionnel à la Cinémathèque

► Pour accompagner la rétrospective de ses films, de nombreuses séances seront présentées et commentées dont *Une histoire immortelle* (le 10 juillet 2015, à 19h15) par Willy Kurant ^{AFC, ASC} ; *The Deep* (copie de travail, le 18 juillet 2015, à 21h30) par Willy Kurant, ^{AFC, ASC} et Stefan Drösser.

A noter également la projection de *Falstaff* dans une version restaurée par Luciano Berriatúa et Filmoteca Española qui restitue la photographie voulue par Welles et son directeur de la photographie, Edmond Richard ^{AFC}. ■



Programme complet à l'adresse

<http://www.cinematheque.fr/fr/dans-salles/hommages-retrospectives/fiche-cycle/orson-welles,633.html>

Du côté d'internet

Où Thomas Hardmeier ^{AFC} parle de son expérience avec le zoom Arri UWZ 9,5-19 mm



Une image capturée avec le zoom Arri UWZ

► Le directeur de la photographie Thomas Hardmeier ^{AFC} a récemment utilisé le zoom Arri Ultra Wide 9.5-19 mm pour des plans d'effets visuels d'un film publicitaire Lavazza réalisé par Jean-Pierre Jeunet. Les caractéristiques de ce zoom se prêtent bien aux prises de vues VFX, il évoque son expérience dans un entretien en anglais publié sur le site Internet d'Arri.

<http://www.arri.com/news/news/ultra-wide-zoom-on-jeunet-commercial/> ■

La Tête haute

d'Emmanuelle Bercot, photographié par Guillaume Schiffman ^{AFC}

Avec Catherine Deneuve, Rod Paradot, Benoît Magimel

En salles depuis le 13 mai 2015

Guillaume Schiffman fait équipe pour la seconde fois avec la réalisatrice et comédienne Emmanuelle Bercot sur *La Tête haute*, un drame qui met en scène douze années de la vie d'un jeune garçon délinquant et le travail pour l'aider à s'en sortir.

Autour du jeune Rod Paradot, et de plusieurs autres comédiens non professionnels, on trouve Catherine Deneuve (la juge), Benoît Magimel (l'éducateur spécialisé) et Sarah Forestier qui incarne la mère du jeune protagoniste. Retour sur ce film d'ouverture du Festival 2015 ancré dans le réel. (FR)



Guillaume Schiffman et Emmanuelle Bercot sur le tournage de *La Tête haute* - DR

La Tête haute

Réalisation : Emmanuelle Bercot

Décors : Eric Barboza

Son : Pierre André.

1^{er} assistant opérateur : Guillaume Genini

Chef électricien : Simon Berard

Chef machiniste : Laurent Menoury

Caméra, lumière, machinerie : TSF Caméra (Arri Alexa et zooms Angénieux

Optimo 45 -120, 28-76 et 24-290 mm), TSF Lumière, TSF Grip

Postproduction et étalonnage : Eclair Group

Coloriste : Richard Deusy

► **Sur le papier, le film semble appartenir à la grande veine du cinéma social britannique tel que Ken Loach le pratique...**

Guillaume Schiffman : Oui, Emmanuelle Bercot est une grande admiratrice de ce cinéma. Ça se traduit dans ses films par un véritable amour pour tous les personnages, avec un regard sans contraintes sur leurs bons et leurs mauvais côtés. En matière d'image et de mise en scène, même si le film est complètement scénarisé, très préparé et découpé, l'idée est de rendre à l'écran quelque chose d'extrêmement naturel, et finalement très simple. Souvent les spectateurs n'ont pas idée du travail en amont et sur le plateau que ce genre de film peut demander, parce que le but, à la fin, c'est que ce soit le plus proche possible de la vie réelle.

Quelle est la genèse du projet ?

GS : Emmanuelle a un oncle qui travaille en tant qu'éducateur, et qui lui a servi d'inspiration pour ce projet. En travaillant à partir de ce que qu'il pouvait lui raconter, et en passant elle-même quatre mois dans le bureau d'un juge pour enfants pour se nourrir d'anecdotes et de moments de vie, elle a littéralement construit ce scénario à partir de toutes ces petites choses glanées ici et là. Elle a fabriqué une histoire romanesque à partir d'une confrontation avec le réel. Concernant la mise en scène, et surtout le choix des acteurs, elle a longtemps hésité à travailler uniquement avec des non professionnels, excepté Catherine Deneuve à laquelle elle pensait dès le début... Et puis, après plusieurs essais, elle a finalement opté pour de vrais comédiens dans les rôles principaux.

Comment travaillez-vous en préparation avec elle ?

GS : Elle prépare beaucoup quand elle écrit son film. En tant que comédienne réalisatrice, elle est bien sûr très proche de la direction d'acteurs mais elle est aussi extrêmement sensible à l'image. On s'échange des références visuelles à partir de tableaux d'images qu'elle fabrique. On regarde aussi beaucoup de films et puis, par séquences, on essaie de mettre au point la stratégie visuelle. Pour ce film, ça s'articulait souvent dans un rapport entre un aspect documentaire assez brut, et une lumière un peu plus travaillée mais qui devait rester discrète. Avec un enjeu de taille : 35 minutes de narration dans le bureau d'un juge et un décor récurrent qui traverse les douze années de narration traitées dans le film.

À quels films avez-vous pensé ?

GS : Je peux citer le travail de Raymond Depardon sur *Délits flagrants* par exemple. Mais quand on regarde ce film à la loupe, on s'aperçoit combien le réalisateur se permet des cadres et des arrière-plans extrêmement dramatiques. Un peu comme si une grande envie de cinéma émanait de ce documentaire, peut-être dû à l'absence de comédiens !

Sur *La Tête haute*, je crois qu'on n'est pas allé aussi loin dans la stylisation des cadres, parce qu'avec le casting présent à l'image on aurait soudain passé une autre frontière. Je pense aussi à d'autres références, peut-être plus surprenantes, comme *The Outsiders*, de Francis Ford Coppola, pour les scènes avec les ados. Toujours ce mélange entre le réalisme et le romanesque stylisé...

Revenons à ce décor principal du bureau du juge...

GS : L'idée était de tourner ça en studio, mais Catherine Deneuve préférait être dans un décor réel et a réussi à convaincre Emmanuelle que les contraintes bénéficieraient à la narration du film. On a donc cherché un tribunal qui pouvait nous accueillir, et on a atterri à Dunkerque où une partie importante

du film s'est tournée. L'avantage de ce lieu était surtout sa très belle hauteur sous plafond où j'ai pu installer toute la lumière sur un gril, entièrement placé sur jeux d'orgue.

J'ai choisi une combinaison d'ambiances LEDs, Kino Flo, Celeb avec en complément des Smartlight, ce qui m'a permis, en jouant sur le DMX, de modifier très vite les ambiances lumière, selon les scènes et l'évolution de la narration. Grosso modo, un rendu plutôt réaliste assez cru au début du film, pour aller progressivement vers un certain lyrisme qui suivait la dramaturgie. Un tournage à deux caméras sur ce lieu.

Où s'est tourné le reste du film ?

GS : Le film a été tourné en sept semaines partagées entre le Nord et le Vercors, avec le décor du centre d'éducation où les jeunes se retrouvent comme enfermés dans la nature. Sur cette partie, Emmanuelle insistait beaucoup pour une image très ouverte, et l'utilisation du format Scope qui permettait d'augmenter le contraste avec la partie urbaine.

C'est aussi quelqu'un qui aime beaucoup les découvertes dans les lieux intérieurs, et le passage de l'un à l'autre. Pas toujours facile à gérer à l'image, car les très hauts contrastes obligeaient parfois à éclairer assez fort en intérieur, ce qui est compliqué quand on veut garder une lumière discrète et un rendu naturel.

A ce sujet, Luca Bigazzi évoque son intérêt pour la prise de vues HDR... Y avez-vous pensé ?

GS : J'avais fait des essais de HDR sur le film *En solitaire*. Mais honnêtement j'avais trouvé ça très complexe à gérer en post-production. Autre problème, je trouve que l'image de la Red est un peu trop contraste à la base, et je ne me sentais pas vraiment à l'aise pour l'utiliser sur ce film avec toutes les différences de carnations qu'on pouvait avoir à l'intérieur d'un même plan.

Du coup avec quelle caméra avez-vous tourné ?

GS : On a tourné en Arri Alexa Raw, en utilisant presque exclusivement des zooms Angénieux sphériques. Le 45-120, le 28-76 et puis le 24-290 mm surtout en extérieur car Emmanuelle adore les longues focales. Ce sont des optiques que j'aime beaucoup et qui, quand on tourne à la fois avec des acteurs et des non professionnels, permettent d'aller chercher des regards, travailler sur l'instant, au contraire d'un objectif fixe.

Et les extérieurs nuit, comment concilier réalisme et mise en image ?

GS : Dans le Vercors, l'angoisse de la nuit trop éclairée a forcément surgi ! A la fois, je reste persuadé qu'une nuit au cinéma est forcément un peu fantasmée par le metteur en scène ou l'opérateur. S'acharner à travailler sur un rendu nocturne "réaliste" est, je pense, utopique. L'œil du spectateur a forcément envie d'avoir des brillances, quelques contre-jours... Et ne se contente pas d'une simple source pseudo lunaire qu'on pourrait recréer. Je pense qu'il faut forcément mettre un peu de lyrisme dans les nuits pour que ça marche.

Quelles sources avez-vous utilisées ?

GS : Je suis parti sur ces séquences avec des ballons à hélium. Vu la très grande profondeur que je devais mettre en lumière, ça me semblait la solution la plus simple, à la fois techniquement et artistiquement dans le rendu. L'étalonnage avec Richard Deusy chez Eclair nous a ensuite permis de redonner un petit peu plus de contraste dans l'image, en prenant forcément quelques libertés avec ce réalisme dont on parlait. ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

La Loi du marché

de Stéphane Brizé, photographié par Eric Dumont

Avec Vincent Lindon, Yves Ory, Karine de Mirbeck

En salles depuis le 19 mai 2015

L'équipe invisible

Tourné avec un budget de 1,4 M€, sur 21 jours, et une équipe de treize personnes, *La Loi du marché* rompt avec les méthodes de fabrication des films en compétition à Cannes. Son réalisateur, Stéphane Brizé, et son chef opérateur, Eric Dumont, reviennent sur cette fiction sociale un peu hors normes, qui joue avec les codes de la fiction et du documentaire. (FR)



► Dans quel contexte avez-vous conçu le film ?

Stéphane Brizé : Le film, dès son écriture, a volontairement été pensé comme un projet à petit budget, avec une équipe très réduite. Ce n'était pas une décision forcée, mais bien un choix de ma part. Techniquement, je ne souhaitais pas avoir de maquillage, pas de coiffeur, de machinerie et de lumière au sens traditionnel du terme. C'est pour cette raison que j'ai cherché un directeur de la photo qui cadre, qui puisse pointer lui-même, et qui soit habitué aux méthodes de travail en lumière qu'on rencontre plus souvent dans le documentaire. C'est à ce moment-là que j'ai rencontré Éric, présenté par un ami commun.

1,4 M€, c'est quand même un tout petit budget pour un long métrage, non ?

SB : On n'a jamais souffert du budget. Là-dessus, les choses étaient plutôt bien préparées. Les salaires du producteur, du comédien principal et de moi-même ont été mis en participation. Pour tout le reste, tout le monde a été payé au tarif syndical, et on n'a manqué de rien sur le film.

Le monde de la grande distribution n'est pas un modèle de transparence... Comment vous y êtes-vous pris ?

SB : Grâce à mes contacts, j'ai pu moi-même, lors de la préparation, m'immerger dans ce monde, passer des heures devant les écrans de contrôle et même faire un stage d'agent de sécurité... Ensuite, je suis allé, avec Vincent Lindon, rencontrer les autres employés, certains interprétant ensuite ses collègues de travail dans le film. Le fait de rencontrer un chef d'entreprise ouvert et intelligent, qui nous a autorisés à tourner dans son magasin, était une chance assez inespérée. C'est même assez paradoxal parce que si l'histoire met en lumière la brutalité qui règne dans ce milieu, ce patron n'est pas du tout quelqu'un comme ça !

Avez-vous fait des essais préalables ?

SB : La première étape de préparation réelle a été de tourner quelques scènes du film, un peu comme une maquette, en situation dans l'hypermarché. Ça a duré un jour, au mois de juin 2014 (soit cinq mois avant le tournage), et cette maquette de cinq minutes a permis de valider beaucoup de choix importants que je pressentais en matière de réalisation. Par exemple, la volonté d'être toujours le plus loin possible des comédiens (qui sont tous des non professionnels à part Vincent Lindon). Ce dispositif passait par l'utilisation de longues focales (quasiment rien n'a été filmé en dessous du 100 mm), et la caméra placée à environ, parfois, 10 à 20 mètres des sujets... En termes d'image, j'avais envie aussi d'isoler souvent mon personnage principal du monde extérieur, en jouant sur une faible profondeur de champ. Et c'est grâce à l'expérience et au talent d'Eric que ces longs plans-séquences à pleine ouverture, avec les suivis de point qui vont avec, ont été possibles. Son rôle sur le film a été primordial, car c'est lui qui, caméra à l'épaule, tout au long des très longs plans-séquences, a su traduire mon point de vue.

Vous faites des répétitions ?

SB : Non, il n'y a eu aucune répétition, que ce soit avant le tournage ou avant les prises. D'ailleurs je ne distribue pas le scénario aux comédiens. Je leur explique juste la scène et il faut que la technique s'adapte immédiatement à eux. Mon projet, sur tous mes films, et encore plus précisément sur celui-ci, est de créer un cadre ultra défini avec des enjeux précis puis de créer un dispositif qui laisse s'engouffrer la vie. Je sais d'où je pars, je sais où je dois arriver... Mais entre les deux je refuse d'anticiper sur le trajet !

La Loi du marché

Réalisateur : Stéphane Brizé

Son : Emmanuelle Villard – Hervé Guyader

2^e caméra : Cyril Thépanier et Charles Brun (assistant 2^e caméra)

Assistants opérateurs : Sophie Ardisson (1^{ère} assistante), Giacomo Gillino (2^e assistant)

Matériel prise de vues : Canon C500, optiques EF, enregistreur AJA

Laboratoire numérique : Technicolor - Etalonneur : Fabien Napoli

Cette méthode me fait penser un peu à celle de Mike Leigh ou de Ken Loach qui est réputée pour ne pas distribuer de scénario à leur équipe... Ils insistent en revanche tous les deux sur l'importance des projections de rushes en fin de journée... Est-ce la même chose pour vous ?

SB : Non, je ne regarde pas les rushes. Je juge sur place, au moment du tournage. On n'a pas non plus fait de "retakes" sur le film, mais je me suis permis parfois de laisser soudain tomber un décor ou une scène pour la réécrire car je me rendais compte que ça ne fonctionnait pas. Pour moi, ça fait partie du processus créatif de changer d'avis et de recommencer... Là-dessus, on fonctionne un peu pareil avec Vincent Lindon..., on s'interroge, on se confronte au réel, et c'est l'instant qui soudain nous parle.

Avec quelle base de lumière avez-vous travaillé ?

Eric Dumont : Dans le supermarché, j'ai surtout travaillé à partir des lumières fluos existantes, en utilisant des tubes équilibrés en température de couleur. Sinon, j'ai principalement utilisé des SmartLight SL1. Ces panneaux LED étant très fins, on pouvait les accrocher dans les décors, et plus ou moins les rendre invisibles car ils se fondaient parfois avec les luminaires qu'on peut trouver dans la vraie vie. Enfin, j'ai pu obtenir plusieurs Flex Light de Westcott, des toutes nouvelles mini ambiances à LEDs sur support carré flexible (25 x 25 cm) qui sont très légères et qu'on peut accrocher à peu près n'importe où. Ces outils sont devenus une des clés de mon dispositif d'éclairage, alimentées par batterie, ce qui rend leur installation extrêmement discrète et rapide.

Aviez-vous un "gaffer" ?

ED : Selon les jours, notamment quand on s'installait dans un lieu le premier jour, ou qu'on changeait de décor plusieurs fois dans la journée. La production faisait alors appel à un chef électro qui s'occupait du pré-light. Mais autrement, j'étais seul avec deux assistants qui s'occupaient essentiellement de la caméra et du déchargement des rushes.

Avez-vous tout tourné à une seule caméra ?

Stéphane Brizé : La grande majorité du film a été tournée à une caméra, mais pour certaines séquences de dialogues j'ai opté pour un dispositif un peu différent à deux caméras. Mais pas en champ contrechamp comme on le fait d'habitude. Les caméras étaient plutôt perpendiculaires aux comédiens, côte à côte. L'idée étant au montage de donner l'impression que ça n'a été filmé qu'à une seule caméra. Pour cela, Eric prenait la main sur la caméra A, il était le point de vue principal de la scène, tandis que la caméra B se calait sur lui en opposition exacte pour saisir le contrechamp, une réaction ou parfois une version plus large... Le léger décalage de point de vue entre les deux caméras dynamise le mouvement de la scène au montage.

Qu'est-ce qui vous a séduit sur ce projet ?

Eric Dumont : J'étais très motivé par la démarche de Stéphane, sa volonté de tourner sans répétition, quasiment sans filet au niveau du découpage, avec de longs plans-séquences où on suivait les comédiens. Personnellement, j'ai développé une certaine technique en documentaire qui me permet de me passer d'assistant opérateur et d'assurer tout seul des suivis de personnages au téléobjectif, sans perdre le point. Pour cela j'utilise des optiques photo Canon EF qui sont assez douces et plus maniables que des optiques à monture PL et surtout avec une course de point plus réduite. C'est pour cette raison que j'ai insisté pour tourner le film avec une caméra Canon, sur laquelle on pouvait installer ces optiques et les contrôler au niveau du diaph.

Avec quel modèle avez-vous tourné ?

ED : On a tourné en C500. Bien sûr, la question du format d'enregistrement s'est posée. On a testé l'enregistrement interne sur carte avec le codec Canon, mais la qualité n'était vraiment pas là. On avait des effets bizarres de créneaux entre le blanc et le noir, et on voyait clairement que la structure d'image ne serait pas suffisante pour un étalonnage de long métrage. L'enregistrement RAW a été considéré un moment, mais vu la quantité importante de rushes (plus de 80 heures) le surcoût en production n'était pas négligeable. En plus, on trouvait ça un peu bizarre d'alourdir autant, en termes de volume de données, un film qui se voulait si léger dans sa conception et sa réalisation ! Alors on est passé sur un enregistreur externe AJA, en 2K ProRes. C'était pour moi le meilleur rapport qualité encombrement pour le film et surtout en termes d'efficacité en haute sensibilité.

Un mot sur l'étalonnage ?

Stéphane Brizé : Sur le papier, je pensais rajouter du grain film à l'image lors de l'étalonnage. Et puis, ce travail achevé, je me suis aperçu que cette texture d'image me retirait un effet de réel. On a donc laissé tomber et on a gardé cette image plus brute qui, d'une certaine manière, est plus signifiante, avec à la fin un mixage en mono. Toujours pour accentuer cet effet de réalisme.

Toute la réflexion de ce film a tourné autour de cette question du mélange des codes de la fiction et du documentaire. Le scénario, Vincent Lindon et le cadre 2,35 amènent par essence la fiction qui vient en contrepoint d'un casting et d'un filmage qui semble saisir le réel à l'instant où il se produit. C'est sur cette crête que nous avons évolué et inventé ce film. ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

Trois souvenirs de ma jeunesse

d'Arnaud Desplechin, photographié par Irina Lubtchansky
Avec Quentin Dolmaire, Lou Roy Lecollinet, Mathieu Amalric
En salles depuis le 20 mai 2015

Irina Lubtchansky a longtemps travaillé avec le directeur de la photo William Lubtchansky comme assistante caméra. En 2009, alors qu'elle s'apprête à cadrer le film de Jacques Rivette, *36 vues du Pic Saint-Loup*, au côté de son père, la santé de celui-ci décline et Willy demande à sa fille de faire le film seule. Ce premier long métrage à la lumière, tourné dans les studios de Cinecittà, sera suivi de deux collaborations avec Romain Goupil, *Les Mains en l'air* et *Les Jours venus*.



Elle a fait l'image des films de Dyana Gaye dont le dernier, *Des étoiles*. Tout récemment, Irina Lubtchansky accompagne Rabah Ameur-Zaïmeche pour *Histoire de Judas* avec qui elle avait travaillé sur ses deux films précédents. En 2013, elle tourne un film pour Arte avec Arnaud Desplechin, *La Forêt*, puis en 2014, le réalisateur lui propose *Trois souvenirs de ma jeunesse*, son neuvième long métrage, présenté à la Quinzaine des réalisateurs. C'est la sixième fois qu'un film d'Arnaud Desplechin est sélectionné sur la Croisette. (BB)

Trois souvenirs de ma jeunesse

Assistant caméra : Pierre-Hubert Martin

Chef électricien : Laurent Bourgeat

Chef machiniste : Jacques Parmentier

Matériel caméra, machinerie, lumière : RVZ Location (RED Dragon, série Hawk V-Lite, zoom Angénieux Optimo 56-152 mm)

Postproduction : Technicolor

Etalonneur : Fabrice Blin

► **Le film propose trois souvenirs à des moments différents de la vie de Paul Dédalus. Ces trois parties sont différenciées visuellement. Peux-tu nous parler de ces différences ?**

Irina Lubtchansky : Pour la petite enfance (1^{er} photogramme ci-dessous) avec Arnaud, nous avons décidé d'être dans une lumière à effet. Une lumière blanche, des noirs profonds. De toute façon, Arnaud n'aime pas le gris ! J'ai donc utilisé des Fresnel, et j'étais ravie.



Trois souvenirs de ma jeunesse - Epoque 1

Pour la partie tournée à Minsk, en Biélorussie, les extérieurs sont gris, froids, et c'était parfait pour ces scènes du genre film d'espionnage. On a quand même densifié les noirs à l'étalonnage. Pour la scène de la visite chez les Juifs soviétiques (2^e photogramme ci-dessous), la lumière est assez contrastée, il y a beaucoup de fumée et de mélange chaud-froid.



Trois souvenirs de ma jeunesse - Epoque 2

D'ailleurs, on retrouve ces mélanges dans la plus longue partie du film, pour son plus fort et intense souvenir... (photogramme ci-dessous)



Trois souvenirs de ma jeunesse - Epoque 3

IL : Oui, même si j'ai beaucoup entendu Jim – Jim Howe le chef électro de mon père – parler de la demande de Willy à ne jamais dépasser plus de 1 000 K d'écart entre le chaud et le froid. Mais là, en numérique, on est bien au-delà et ça passe très bien ! Pour toute cette partie qui s'étale sur quatre ans, les contrastes sont plus doux, la lumière est plutôt utilisée en indirect. Lorsque nous étions en intérieur, on voulait voir les extérieurs par les fenêtres, j'ai donc éclairé les intérieurs pour équilibrer le contraste.

Le rendu des carnations est vraiment réussi, la lumière irradie du visage de la jeune Lou Roy-Lecollinet, quel est ton secret ? (photogramme ci-dessous)

IL : [Rires...] Mais je n'ai pas de secret ! Elle est jeune et belle tout simplement ! Bon, c'est vrai que la RED Dragon a du détail dans les couleurs et un rendu des carnations vraiment beau par rapport aux autres RED. Et j'étais toujours en indirect sur elle.



Trois souvenirs de ma jeunesse - Epoque 3 Lou

Quels objectifs as-tu choisis pour ce film tourné en vrai Scope, et pour assurer ces nombreux plans tournés à l'épaule ?

IL : Je n'avais encore jamais fait de plans à l'épaule en Scope avec un zoom...

J'ai utilisé le zoom Angénieux Optimo 56-152 mm qui est très léger. J'ai complété avec la série fixe V-Lite de chez Hawk qui est aussi légère. On ne voulait pas que ça fasse Super 35, on voulait les défauts du vrai Scope, le côté un peu rond. La série était très bien pour ça, le zoom était un peu droit, un peu trop proche du sphérique.

Avez-vous préparé le découpage en amont du tournage ?

IL : Nous avons énormément de décors, parfois plusieurs par jour et nous n'aurions pas eu le temps de le faire au moment du tournage. Pendant les repérages, nous avons pris des photos dans tous les axes avec les assistants qui jouaient les personnages ; puis nous regardions les photos ensemble et Arnaud me disait ce qu'il aimait. Cela donnait concrètement une idée des axes. Et c'est là que le découpage a pris forme. Le matin du tournage, il avait toutes les photos choisies du repérage, on faisait le tour du décor et on validait les cadres ensemble.

Les cadres sont très justes et très maîtrisés, les mouvements imperceptibles, là encore, quel est ton secret ?

IL : [Rires...] Arnaud a un sens du cadre très fort. Mon père parlait de Truffaut lorsqu'il tournait *La Femme d'à côté*. Il disait que Truffaut était un super technicien. Arnaud est comme ça, il s'amuse avec tout, avec les zooms, les iris, les travellings. Il sait tricher optiquement, il triche les meubles, les amorces... C'était comme si l'on avait plein de petits jeux à disposition et on en choisissait un... puis un autre... Je crois que j'ai pris autant de plaisir à travailler avec Desplechin que mon père a pris de plaisir à travailler avec Truffaut, d'ailleurs il y a des références à Truffaut dans le film. ■

Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC

L'Ombre des femmes

de Philippe Garrel, photographié par Renato Berta ^{AFC}

Avec Stanislas Merhar, Clotilde Courau, Lena Paugam

En salles depuis le 27 mai 2015

Aux côtés de Philippe Garrel, pour la première fois de sa longue carrière, Renato Berta ^{AFC} s'est offert un voyage dans le passé en tournant en Scope noir et blanc 35 mm. Une méthode de travail unique en 2015 pour donner naissance à un film qui semble tout droit sorti des années 1970. (FR)



Stanislas Merhar et Lena Paugam

L'Ombre des femmes

Réalisation : Philippe Garrel

Décor : Manu de Chauvigny

Son : François Musy

Cadreur : Jean-Paul Meurisse

1^{er} assistant opérateur : Jean-Paul Toraille

Chef électricien : Jean-Claude Lebras

Chef machiniste : André Haidant

Matériel caméra : TSF Caméra (Arricam et optiques Hawk)

Laboratoire et postproduction : Digimage Le Lab

Etalonneur : Jérôme Bigueur



Renato Berta sur le tournage de *L'Ombre des femmes* - DR

► Qu'est-ce qui vous a attiré sur ce projet ?

Renato Berta : Sur *L'Ombre des femmes*, on retrouve les thèmes chers à Philippe Garrel : les relations humaines, un couple qui rentre en crise. Mais cette fois-ci, il y a une sorte de happy end à la différence d'autres films plus sombres. Quoi qu'il en soit, ce que je trouve passionnant dans son cinéma, c'est surtout le traitement qu'il fait de ses personnages, de l'histoire et, en creux, sa propre relation au cinéma. Et ce film me semble très personnel dans ce sens-là.

Comment travaille-t-il ?

RB : Philippe a une méthode bien à lui. Outre qu'il continue à tourner en 35 mm, le film est tourné dans le strict ordre chronologique du scénario. On fabrique le film scène par scène, plan par plan. Et comme il monte le film en parallèle du tournage, on visionne les rushes à la suite du montage en cours. On devient les premiers spectateurs d'un film qui se construit ! On a la sensation de faire un pas après l'autre en progressant tous peu à peu dans l'histoire, ce qui a une répercussion sur la construction des personnages et l'interprétation, forcément différente d'un film où on tourne décor par décor. On quitte un décor, et puis on y revient quelques jours plus tard... On est littéralement plongé dans l'histoire et ça détermine complètement l'esthétique du film. Pour ces raisons, le film a été tourné dans un périmètre assez restreint, dans le 10^e arrondissement, où l'on a investi, pour plusieurs décors, une maison municipale en attente de rénovation. Le seul déplacement hors de Paris a été au fort d'Ivry. Du coup, le passage d'un décor à l'autre était très rapide. En tout on a filmé six semaines.

Ça doit être dépaysant à l'heure du cinéma numérique !

RB : Philippe a horreur du numérique. C'est presque pour lui comme une position religieuse ou philosophique. Peut-être est-il un peu radical ; il n'intègre pas les progrès considérables qu'a pu faire le cinéma numérique depuis son apparition. Néanmoins, c'est pour cette raison qu'il tourne encore en film, avec une postproduction argentique totale, à l'exception bien sûr de la copie en DCP. Du coup, j'avais presque l'impression d'être sur un tournage des années 1970. Avec des accents contemporains, certes, mais les personnages, les lieux, et l'organisation des plans évoque vraiment le cinéma de ces années-là. Le choix du noir et blanc, le fait de tourner en argentique, presque tout le temps à l'épaule avec peu de matériel, devient rapidement une discipline à part entière. La lourdeur du Scope, avec ses objectifs peu lumineux, la faible profondeur, ramène chaque phase de fabrication au plan et à sa valeur. C'est très différent des tournages modernes où l'on nous demande souvent de filmer dans beaucoup d'axes, de couvrir la scène et de

choisir plus tard au montage. Ce n'est pas toujours évident au début et puis, au fur et à mesure, on comprend ce que Philippe Garrel cherche ou a dans la tête, exactement comme on découvre le film en train de naître.

Willy Kurant nous expliquait aussi que Philippe Garrel ne fait qu'une prise...

RB : Oui, c'est toujours le cas. Ça veut donc dire beaucoup de répétitions, avec un dialogue entre les comédiens et l'équipe technique. Là encore, cette discipline, à l'opposé du numérique où on ne cesse de tourner, renforce la valeur de chaque mise en place, de chaque plan. Mais ce n'était pas nouveau pour moi car j'ai déjà tourné avec d'autres cinéastes comme Manoel de Oliveira ou Eric Rohmer qui étaient réputés pour ne faire qu'une prise.

Et revenir à une pellicule qui ne fait que 250 ISO ?

RB : Ça en revanche, ce n'était pas facile ! Tourner en numérique n'est évidemment pas qualitativement plus facile, mais quantitativement oui. Là, il a fallu s'adapter, éclairer chaque plan et même encore tourner à pleine ouverture, avec ces optiques Hawk qui, selon moi, ne sont pas très homogènes de focales quand on les utilise dans ces conditions extrêmes. On s'est aussi pas mal appuyé sur la lumière du jour... au point que parfois on attendait une éclaircie pour pouvoir tourner plutôt que d'isoler le décor de la lumière extérieure. Il en résulte aussi des réactions aux flares, et des rendus en contraste assez différents qui, dans la chaîne argentique, ne sont pas toujours faciles à gérer.

Philippe Garrel vous laisse-t-il de la liberté pour faire la lumière ?

RB : C'est un peu paradoxal. À la fois il ne donne pas beaucoup d'espace hors champ pour l'installation des lumières mais il n'est pas non plus très directif en matière d'effets ou d'image. Je le répète, il n'y a pas de découpage prévu à l'avance. D'abord il répète avec les comédiens, il fixe une position de caméra avec la focale, on s'installe, on fait une mise en place avec les comédiens pour caler exactement la position caméra, les déplacements... Et puis ensuite j'essaie de trouver une solution maligne pour installer les lumières ! Ce ne sont pas des choix esthétiques pensés à l'avance, juste des idées trouvées sur place, dans le temps qu'on a, avec les moyens qu'on s'est donnés. En un mot, on compose avec le réel. La seule exception à l'image sur laquelle on peut un peu préparer, ce sont les décors. Par exemple, le ton des murs des appartements que j'ai pu faire assombrir en amont du tournage.

Un mot sur la postproduction ?

RB : C'est chez Digimage Le Lab qu'on a travaillé, les négatifs noirs et blancs Kodak Double X étant développés, puis tirés sur des rushes positifs, montés à l'ancienne à la table de montage. De ce point de vue, même si ça fait longtemps que je n'ai pas tourné en 35 noir et blanc, j'ai pu constater que les valeurs de lumières de tirage, auxquelles j'étais habitué dans le temps, ont pas mal "dérivées". En effet, je me suis retrouvé parfois avec des lumières de tirage qui variaient de 25 à 18 selon les plans mais, bizarrement, sans aucune montée de grain ou de grisaille sur le positif. Je n'ai pas réussi à savoir d'où ça venait... Est-ce une certaine variation dans le développement lié à la disparition quasi totale des projets filmés et traités en film noir et blanc ? Quoi qu'il en soit, Jérôme Bigueur, l'étalonneur, a fait un travail splendide que ce soit sur le photochimique ou sur la copie numérique étalonnée à partir de la copie finale argentique qu'avait demandée Philippe. ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

Graziella

de Medhi Charef, photographié par Yorgos Arvanitis ^{AFC}

Avec Rossy de Palma, Denis Lavant, Claire Nebout

Sortie le 3 juin 2015

L'histoire se déroule en grande partie dans un pensionnat fermé pendant les vacances scolaires.



Denis Lavant, tête baissée à droite, Yorgos Arvanitis, à la caméra, et une partie de l'équipe sur le tournage de Graziella - DR



► Ce décor vide d'âmes et mélancolique est le lieu de rencontre et de deux personnes que la vie a maltraités.

Ils sortent de leur prison pour aller travailler tous les jours avec le bracelet à la cheville dans cet immense pensionnat et petit à petit ils entrevoient une lueur de lumière dans leurs vies.

Le budget du film était moins de ce que nous pouvons appeler "low-budget". J'avoue que Michèle Gavras, la productrice a du courage de produire des films presque "sans financement".

Il est alors évident que, faute de budget et par conséquence faute de moyens, aussi bien le décorateur que moi ne pouvions faire que très peu d'interventions.

J'ai dû profiter le maximum de la lumière naturelle en intervenant uniquement quand elle n'était pas suffisante.

Mais de toute façon, l'atmosphère souhaitée par le réalisateur était plutôt modeste, mélancolique, sans effets, presque monotone.

J'ai eu la chance de travailler avec des acteurs exceptionnels – Rossy de Palma, Claire Nebout et Denis Lavant – un réalisateur très sensible avec lequel nous nous sommes parfaitement entendu et une équipe formidable qui m'a beaucoup aidé.

J'ai travaillé avec une caméra Sony PMW-F3 PL Mount (S-LOG & RGB 4:4:4 Update), une série d'objectifs Lomo sphériques, et un zoom 20-120 mm.

Le matériel électrique et machinerie venait de chez TSF, le laboratoire Eclair Group. ■

Graziella

1^{er} assistant : Leonidas Arvanitis

2^e assistant : Chloé Acher

Chef électricien : Marco Beaurepaire

Electricien : Renaud Jousse

Coloriste : Gregory Arvanitis

Comme un avion

de Bruno Podalydès, photographié par Claire Mathon ^{AFC}

Avec Bruno Podalydès, Agnès Jaoui, Sandrine Kiberlain

Sortie le 10 juin 2015

Filmer Bruno dans son kayak naviguant seul sur la rivière était un des enjeux de *Comme un avion*.

Tout d'abord nous cherchions un système stable limitant au maximum le tangage. Il fallait donc abandonner notre première envie de filmer depuis un autre kayak ou canoë, on sentait beaucoup le mouvement des pagaies et impossible de garder la bulle. Ensuite nous avions besoin d'un système souple, nous permettant de changer rapidement de configuration comme de passer de face à Bruno à dos à lui ou de changer la hauteur de la caméra (avec la possibilité d'une caméra très basse sur l'eau). Un autre point important était bien sûr la vitesse. Bruno et son Nautiraid filent à vive allure. Impossible d'imaginer une embarcation sans moteur avec trois personnes à bord (chef machino au moteur, 1^{er} assistant au point en HF et moi au cadre, zoom et diaph), voire exceptionnellement quatre avec le perchman. Le choix du moteur soulevait de nouvelles problématiques. Le moteur électrique permettait la prise de son mais n'était pas assez puissant pour suivre Bruno. Ensuite

les remous trahissaient qu'il n'était pas seul sur la rivière. Un flotteur placé du côté du moteur permit de réduire un peu notre sillon mais la seule vraie solution fut d'éloigner le kayak de la caméra. Nous perdions alors un peu de stabilité en allongeant la focale.

Enfin autre point important, le choix de la rivière et des zones sur la rivière. Une fois la rivière choisie pour la beauté de ses rives et de sa végétation, nous avons été confrontés au problème du niveau de l'eau et de sa variation au cours de l'été. En repérages, nous avons passé du temps à porter les kayaks sur les tronçons de la rivière où la profondeur de l'eau n'était pas suffisante. Enfin quand le niveau de l'eau était favorable, le moteur se retrouvait souvent gêné voire coincé dans des plantes aquatiques. Il fallait aussi que l'embarcation reste étroite et maniable. Suite à plusieurs essais, le chef machiniste, Marc Wilhelm, a fabriqué un système de potence fixé sur un Zodiac que nous uti-

lisions soit avec un moteur électrique soit avec un moteur thermique. En acceptant les aléas de la rivière et ses courants, ces séquences ont été très agréables à tourner.

Comme un avion est un film joyeux, lumineux, coloré et ensoleillé qui a été tourné en Bourgogne durant l'été 2014, un été pourtant exceptionnellement gris et pluvieux. Même pendant la séquence de pluie du film, la vraie pluie a très vite pris le relais de la fausse ! Avec Bruno, nous savions qu'il était important d'attendre le soleil, qu'il faisait partie de l'histoire. Mon équipe a rivalisé d'imagination pour capter tous les rayons et multiplié les miroirs et les réflexions pour ne perdre aucune tache de soleil. L'étalonnage et le travail d'Aline Conan ont permis de soutenir et de garder la sensation de beau temps tout au long du film. Collaborer avec Bruno a été un immense plaisir. Il rend le travail à la fois simple, léger et heureux !



1



2



3



4

Comme un avion

1^{er} assistant opérateur :

Matthieu Agius

2^e assistante opératrice :

Garance Garnier

Chef électricien :

Ernesto Giolitti

Chef machiniste :

Marc Wilhelm

Etalonneuse :

Aline Conan

Matériel caméra :

Panavision-Alga

Caméra : Sony F55

Optiques : série et zoom

17,5-75 mm Primo

Matériel lumière :

Transpalux

Matériel machinerie :

Transpagrip

Laboratoire :

Digimage

1 - Bruno Podalydès

2 - Claire Mathon à la caméra fixée à une potence sur le Zodiac

3 - Réflecteurs multiples pour capter les rayons du soleil...

4 - ... et miroirs variés pour créer des taches de lumière

Photos Anne-Françoise Brillot

Valley of Love

de Guillaume Nicloux, photographié par Christophe Offenstein

Avec Isabelle Huppert, Gérard Depardieu, Dan Warne

Sortie le 17 juin 2015

L'amour et la mort

Après *L'Enlèvement* de Michel Houellebecq, un téléfilm produit pour Arte, Christophe Offenstein retrouve la productrice Sylvie Pialat et le réalisateur Guillaume Nicloux sur *Valley of Love*.

Une balade dans un paysage de western chauffé à blanc pour le tandem Depardieu - Huppert... (FR)



Photogrammes

Valley of Love

Assistante opératrice : Jessica Gruhnenwald

Matériel prise de vues : Panavision Alga (Panaflex Millennium XL 35 mm, série C)

Laboratoire numérique : Arane - M141

Etalonneur : Richard Deusy

► Comment le réalisateur vous a-t-il présenté le projet ?

Christophe Offenstein : L'idée de Guillaume était vraiment de faire un film avec peu de personnes, des moyens très légers, et un côté spontané qu'on n'a pas toujours quand on tourne aux Etats-Unis. C'était, en termes d'expérience par exemple, très différent de ce que j'avais pu connaître sur *Blood Ties*, de Guillaume Canet, tourné à New York avec une équipe digne d'une superproduction, et toute l'inertie que ça peut provoquer. *Valley of Love* a été tourné à douze personnes, sans scripte par exemple, en suivant l'énergie quotidienne que déployaient les comédiens dans ce décor absolument incroyable.

Des influences ?

CO : Je dirais qu'il y a un peu de *Paris Texas* (image Robbie Muller), mais avec un côté peut-être plus contemporain techniquement. En tout cas on était parti sur un "look" presque Technicolor, avec des vrais ciels..., un côté presque western dans l'image. Il faut dire que, quand on se retrouve dans la Vallée de la mort, on est tout de suite envahi par cette ambiance western. D'autant plus quand on tourne comme nous au mois de septembre, qui est une des périodes les plus chaudes de l'année. En plus, on n'a pas cherché à exploiter les fins de jour, les splendides couchers de soleil comme par exemple Terrence Mallick et Emmanuel Lubezski savent le faire. On a tourné en plein cagnard, car Guillaume souhaitait avant tout faire ressentir la chaleur dans son film. Et je crois que de ce point de vue c'est parfaitement réussi.

Comment ça se passe un tournage dans la vallée de la mort ?

CO : Comme c'est un parc naturel protégé, nous étions en permanence encadrés par des gardiens du parc (des "rangers") qui veillaient, non seulement à ce qu'on respecte la nature, mais qui, législation américaine oblige, veillaient aussi sur notre santé. Par exemple, on avait interdiction de tourner si la température passait au-delà d'une certaine limite.

Ce qui est arrivé une ou deux fois, interrompant soudain le tournage en plein milieu d'une scène ! C'est d'ailleurs pour éviter le plus possible ces contretemps qu'on a dû sélectionner un maximum de décors en altitude sur les collines, plutôt que dans la plaine, histoire de grappiller quelques degrés !

Et la chaleur n'a pas fait succomber la caméra ?

CO : Déjà, on a choisi de tourner en 35 mm (format Full Scope 2,55). Je pense que quand on est confronté à des chaleurs extrêmes, le film est beaucoup plus tolérant que l'électronique. Je me souviens notamment avoir rencontré pas mal de soucis sur un film précédent (*Et maintenant on va où*, de Nadine Labaki) où l'Alexa avait souffert de la chaleur, le système interne de ventilation étant poussé dans ses derniers retranchements. En plus, je trouve que pour ces extérieurs, il n'y a rien de tel que la prise de vues argentique pour retransmettre tous les détails du ciel et du paysage. Le choix de l'anamorphique nous a aussi permis de jouer sur la profondeur dans l'image, en tournant des plans larges d'installation à des diaphs assez fermés, pour ensuite ouvrir quand on rentre dans la scène avec les personnages.

Comment faisiez-vous pour les rushes ?

CO : Aucuns rushes sur ce film. On avait juste le compte rendu du labo de Los Angeles, à partir du développement négatif, pour nous indiquer toute avarie manifeste. Mais l'intégralité des scan a été faite ensuite à Paris chez Arane, et on a donc découvert toutes les images au retour. Sur l'aspect développement, je crois qu'il n'y a eu qu'un seul plan qu'on n'a pas pu monter, et puis quand même quelques petites variations entre bobines, et que je mets sur le compte de la provenance assez hétéroclite du stock négatif qui nous a servi pour le film.

La pellicule ne venait pas directement de Rochester ?

CO : Non, il y avait de la pellicule qui venait de Belgique, de France, et puis aussi un peu qu'on a achetée sur place aux Etats-Unis. Du coup, les transferts aériens ont peut-être un peu joué sur le rendu final, comme la chaleur, même si on a essayé de conserver les pellicules dans des conditions optimales...

Quelles optiques avez-vous choisies ?

CO : Le matériel a été pris chez Panavision, et on a tourné avec des séries C anamorphiques qui, je crois, sont celles utilisées par Tom Stern sur les films de Esatwood. Pour des raisons budget, on n'avait pas la série complète, mais on s'est contenté de quatre objectifs (35-50-75-100 mm) pour faire le film. Ce que je trouve très beau dans le rendu de ces optiques, c'est la saturation couleur qui fait tout de suite penser au cinéma des années 1980. Il y a un côté vraiment naturel, presque immédiat, dans le rendu du film que je ne retrouve pas toujours en numérique, et qui facilite énormément le travail de l'étalonnage. Ça fait par exemple plaisir d'obtenir des vrais noirs immédiatement, sans jeu de masques ou de bidouilles sur la console !

Un mot sur la pellicule ?

CO : Tout a été tourné en Kodak Vision 200T et 500T. Ma préférence va depuis longtemps à la pellicule tungstène, quitte à la filtrer en extérieur. C'est une question de goût, même si c'est un peu plus contraignant au tournage, surtout dans les extérieurs jour très lumineux où j'ai dû mettre un vrai sandwich de filtres devant les optiques. Pour les nombreuses scènes de nuit, même si on est moins sensible objectivement qu'en numérique à redécouvrir combien la pellicule est capable d'aller loin dans les basses lumières (manque un bout de phrase ?). Il y a par exemple un plan-séquence Steadicam de quatre minutes, dans le décor du motel, qui est tourné presque sans lumière... en poussant juste la pellicule d'un diaph au développement.

Des filtres ?

CO : J'ai très peu filtré cette fois-ci. Ça fait partie de mes habitudes de filtrer pas mal à la prise de vues, mais l'évolution des outils en étalonnage me permet vraiment de faire ce genre de choix désormais en fonction du montage. C'est bien plus facile quand on part d'une base d'image saine, pour éventuellement la tordre, plutôt que l'inverse.

Qu'avez-vous pu emporter avec vous en lumière ?

CO : En lumière, j'avais en tout et pour tout un groupe électrogène un peu capricieux, un Arri 9 kW et trois 1200 W HMI. La plupart du temps, je me contentais de réflecteurs, comme par exemple dans les nombreuses scènes intérieur voiture, avec juste une toute petite source sur batterie pour redonner un éclat dans le regard ou une brillance dans l'image...

Comment s'est passé l'étalonnage ?

CO : C'est Richard Deusy qui a étalonné le film chez M141. On a juste eu quelques petits soucis de scan à refaire sur certaines prises, qu'on a dû raccorder avec les scan originaux faits par Arane (qui avait fermé entre-temps). Sinon, l'intervention en étalonnage s'est surtout concentrée sur les carnations pour en unifier les rendus. Ça, c'est vraiment un des avantages des machines actuelles qui sont sans commune mesure, en termes de puissance de calcul et d'intervention comparée, à ce qu'on avait il y a dix ans dans la même configuration de tournage. ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

La Résistance de l'air

de Fred Grivois, photographié par Glynn Speeckaert ^{AFC, SBC}

Avec Reda Kateb, Ludivine Sagnier, Johan Heldenbergh

Sortie le 17 juin 2015

Le film, réalisé par Fred Grivois et écrit par Thomas Bidegain, est plus une histoire intimiste qu'un film d'action. Un hiver, dans une petite ville de province, la vie d'un père de famille (Reda Kateb), bascule progressivement, lorsque lui, l'expert, le champion de tir de précision, perd le contrôle de sa situation de mari, de fils, de père.



► Quand j'ai lu le scénario, il y avait beaucoup de scènes de jour, en début et fin de journée.

Nous avons décidé de les filmer de nuit, comme la réalité pendant l'hiver dans le Nord. Nous ne voulions pas non plus de soleil malgré tout, on en retrouve dans des séquences supplémentaires en extérieur jour (séquences que je n'ai pas pu faire). Pendant la journée, en intérieur, il y avait toujours des lumières allumées, comme cela se produit souvent par des journées bien sombres d'hiver. J'ai demandé à mouiller les vitres des maisons, des voitures... C'est un film un peu sombre et hivernal. J'ai toujours choisi l'exposition pour garder les détails de l'extérieur, laissant l'intérieur assez sombre.

Nous avons tourné trois semaines dans l'appartement de Reda. La régie avait prévu un branchement de grande puissance, la ventouse des places pour des nacelles... Je n'ai pas eu besoin de tout ça... Juste la lumière naturelle qui rentrait... Parfois j'utilisais seulement des 4 kW X Light avec Chimera pour garder la continuité de la lumière douce du jour venant de l'extérieur, la laissant se mélanger au tungstène des intérieurs.

Adrien Blachère (DIT) a très vite trouvé le bon ton des images. Avec l'Alexa, j'utilise moins les grandes sources, parfois une petite ampoule fait l'affaire. J'ai senti que Ludivine était un peu perdue avec ça. Souvent, les comédiens peuvent croire qu'une ampoule n'est pas de la lumière "cinéma".

Comme la palette de lumière était assez douce, j'ai choisi les Anamorphiques série G Panavision, optiques légères, avec un très bon piqué pour le type d'image que je voulais. En plus, leur ouverture me permettait d'avoir une profondeur de champ réduite sur pas mal de plans, isolant encore plus les personnages dans leur univers. J'aime beaucoup ce type d'optiques, elles provoquent des changements dans l'image, des "flares" incomparables, du Scope quoi !

Michel Galtier a de nouveau fait un grand travail de pointeur avec peu de lumière... J'aime travailler avec Michel parce qu'il est "old school", il ne fait pas le point en regardant un écran, ou très rarement. Malheureusement, je vois ça de plus en plus autour de moi...

Je dirais que le film est fait avec peu de moyens lumière, mais j'ai eu tout ce dont j'avais besoin. Je suis content de ma collaboration avec François Lamotte, le directeur de production et, bien entendu, avec Thierry Baucheron, mon "gaffer", ils ont compris tout de suite ce que je faisais et m'ont suivi.

En machinerie, à part des travellings, j'utilisais souvent le petit bras Aérocrane avec une Scorpio Head pour des mouvements un peu compliqués. Félix Touret est inventif et fut d'une grande aide dans certains décors étonnants.

Somme toute, le découpage était assez classique, quelques plans séquence bien travaillés avec le Steadicam de Patrick de Ranter. J'apprécie de travailler avec lui, son écoute, sa compréhension de la réalisation, son rapport aux acteurs... Nous nous comprenons presque sans parler.

Isabelle Julien a fait un bon étalonnage et a bien compris dans quelle direction travailler. Ce n'est pas ma première collaboration avec elle, et nous nous sommes toujours vite compris. J'ai beaucoup aimé travailler sur le projet de Fred, entouré d'une équipe qui m'a très bien soutenu. Merci à eux.

Lets enjoy the movie ! ■

La Résistance de l'air

Assistant opérateur : Michel Galtier

DIT : Adrien Blachère

Chef électricien : Thierry Baucheron

Chef machiniste : Felix Touret

Opérateur Steadicam : Patrick de Ranter

Etalonneuse : Isabelle Julien

Matériel caméra : Panavision, caméra Alexa XT Raw

Optiques : Série G anamorphique

Matériel lumière : Transpalux

Matériel machinerie : TSF Grip

Laboratoire : Digimage

Moyens DIT : Colorbox / G-6 team

Une mère

de **Christine Carrière**, photographié par **Jeanne Lapoirie** ^{AFC}

Avec **Mathilde Seigner**, **Kacey Mottet-Klein**

Sortie le 24 juin 2015

C'est un film que nous avons tourné avec un très petit budget, en trente jours.



Une mère

Assistant opérateur :

Laurent Pauty

Chef électricien :

Nicolas Dixmier

Chef machiniste :

Paul-Claude Bessière

Etalonneuse :

Isabelle Julien

Matériel caméra, machinerie :

TSF Caméra, Lumières, Grip

Laboratoire : Ike No Koi

► Christine, inquiète du peu de temps de tournage, a donc choisi l'option d'avoir tout le temps deux caméras, sur le tournage, utilisées plutôt en champ contre-champ. Nous avons tourné en Alexa ProRes 2,35 avec deux zooms Angénieux Optimo 28-76 mm, ce qui nous permettait, toujours dans un temps très court, de passer d'un plan large à un plan serré ou de varier les focales selon les prises. En termes de lumière, nous avons assez peu de choses, nous nous sommes beaucoup appuyés sur la lumière naturelle qui rentrait par les fenêtres, les décors étant bien souvent très petits. Nous avons tourné au printemps, dans le Nord, dans les environs de Dieppe et de Dunkerque, au bord de la mer, où il y a des lumières, des matières et des couleurs magnifiques. Nous avons volontairement cherché à éviter les clichés habituels qu'on balance à tort sur ces régions : couleurs froides, lumières grises. Et par chance, nous avons eu de très belles journées

ensoleillées pour la saison. Nous avons choisi aussi de donner une couleur chaude au film, plutôt gaie et ensoleillée à l'inverse d'un Nord froid, plus classiquement utilisé dans ce genre de films.

C'est un film qui parle d'une mère qui vit seule avec son fils de 16 ans. Elle se bat pour rester debout, pour le sortir des mauvais coups dans lesquels il s'enfonce. Trop usée et contrariée pour vivre sa vie de femme, Marie est coincée entre son ex, toujours amoureux, et son adolescent irrécupérable. Entre eux, les mots passent de plus en plus mal, l'amour s'exprime de moins en moins bien. La violence et le rejet envahissent tout. Il est mauvais fils, elle sera mauvaise mère.

De là à penser qu'il n'y a pas d'amour... J'ai beaucoup aimé le personnage de Marie (Mathilde Seigner) qui incarne très bien cette ambiguïté de mère aimante et violente à la fois, à l'opposé du cliché de la mère attendue... Un film très fort. ■

le CNC

Les chiffres clés du cinéma français en 2014

► La production cinématographique en 2014

● Une production de films toujours importante

258 films de long métrage ont obtenu l'agrément du CNC au cours de l'année 2014, soit 12 films de moins qu'en 2013 et 21 de moins qu'en 2012. Le niveau de production reste toutefois au-dessus de la moyenne annuelle des dix dernières années (248 films agréés par an). La diminution constatée en 2014 concerne à parts égales les films d'initiative française (-6 films) et les films à majorité étrangère (-6 films). Le nombre de films d'initiative française agréés en 2014 (203 films) se maintient au-dessus des 200 titres depuis 2010.

Evolution de la production cinématographique

Nombre de films	2010	2011	2012	2013	2014
films d'initiative française (1)	203	207	209	209	203
dont films 100% français	143	152	150	154	152
dont films de coproduction	60	55	59	55	51
films à majorité étrangère (2)	58	65	70	61	55
total films agréés (1)+(2)	261	272	279	270	258



● Les investissements reculent de 21,7 %

En 2014, les investissements totaux dans les films d'initiative française diminuent de 21,7 % par rapport à 2013, pour six films de moins (-2,9 %). À 799,18 M€ d'investissement en 2014, c'est le plus bas niveau depuis 2002 (724,17 M€). Entre 2005 et 2014, les investissements totaux dans les films d'initiative française diminuent, en moyenne, de 1,7 % par an. Les investissements français sur les films d'initiative française baissent de 19,2 % en 2014 à 753,24 M€, soit le plus bas niveau depuis 2003 (720,61 M€). Sur la décennie, ces investissements diminuent de 1,2 % par an en moyenne. Les investissements étrangers dans les films d'initiative française reculent de 47,6 % en 2014 par rapport à 2013 (45,94 M€), soit le plus bas niveau depuis 2000 (43,84 M€).

Investissements dans les films agréés (M€)

films d'initiative française	2010	2011	2012	2013	2014
investissements français	1018,55	1010,03	966,95	932,46	753,24
investissements étrangers	93,60	118,24	98,73	87,72	45,94
total (M€)	1112,15	1128,28	1065,68	1020,18	799,18
films à majorité étrangère	2010	2011	2012	2013	2014
investissements français	71,19	52,89	58,63	50,67	44,2
investissements étrangers	255,67	207,87	218,02	184,05	150,75
total (M€)	326,86	260,87	276,65	234,72	194,95
films agréés	2010	2011	2012	2013	2014
investissements français	1089,74	1062,92	1025,58	983,13	797,44
investissements étrangers	349,28	326,11	316,75	271,78	196,69
total (M€)	1439,01	1389,03	1342,33	1254,90	994,13

● Devis moyen : 3,94 M€ en 2014

En 2014, le devis moyen des films d'initiative française s'établit à 3,94 M€ (4,88 M€ en 2013), soit une baisse de 19,3 % et le niveau le plus bas depuis 1999 (3,92 M€). La moitié des films d'initiative française présente un devis inférieur à 2,80 M€, contre 2,49 M€ en 2013.

Nombre de films d'initiative française selon le devis

	2010	2011	2012	2013	2014
plus de 10 M€	28	28	33	19	17
de 7 à 10 M€	24	24	22	29	19
de 5 à 7 M€	30	26	22	17	22
de 4 à 5 M€	16	12	3	11	3
de 2 à 4 M€	47	41	46	47	61
de 1 à 2 M€	18	29	25	32	22
moins de 1 M€	40	47	58	54	59
total	203	207	209	209	203

● 5 718 jours de tournage pour les films de fiction d'initiative française

Le nombre cumulé des jours de tournage pour les films de fiction d'initiative française s'établit à 5 718 jours, soit -6,2 % par rapport à 2013. La durée moyenne de tournage pour un film d'initiative française s'établit à 35 jours (36 jours en 2013), soit le plus bas niveau de la décennie. Le nombre de jours de tournage dans l'hexagone s'élève à 4 309 jours en 2014 (-6,4 %), contre 4 602 jours en 2013. Cette diminution concerne plus particulièrement les tournages en studio (-136 jours, soit -36,5 %) et, dans une moindre mesure, les tournages en décors naturels (-157 jours, soit -3,7 %).

● La proportion de films d'initiative française tournés en vidéo numérique continue de progresser et s'établit à 95,1 %

en 2014 (193 films), contre 89,5 % en 2013 (187 films). En 2014, 98,3 % des films d'initiative française à moins de 1 M€ sont tournés en vidéo numérique (94,4 % en 2013). ■

► Les films en salles

● Fréquentation

En 2014, la fréquentation des salles en France atteint 208,97 millions d'entrées payantes (+7,9 %). Les longs métrages génèrent 205,59 millions d'entrées (+7,6 %). Les programmes composés de courts métrages réalisent 2,33 millions d'entrées (+11,8 %) et le hors film génère plus de 1,05 million d'entrées (+77,9 %). En 2014, 4,69 millions d'entrées gratuites sont réalisées (soit 2,2 % de la fréquentation totale).

16,3 % des entrées sont réalisées par des films en version originale en langue étrangère.

Les recettes des salles (longs métrages + courts métrages + hors films) progressent de 6,5 % pour atteindre 1 332,73 M€. Le prix moyen du billet diminue de 1,2 % à 6,38 € en raison de la baisse du taux de TVA de 7 % à 5,5 % depuis le 1^{er} janvier 2014.

● Plus de 200 millions d'entrées pour les films français dans le monde

En 2014, les films français réalisent 91,26 millions d'entrées (+41,2 %) sur le marché français soit le niveau le plus haut depuis 30 ans. La part de marché des films français augmente à 44,4 %. À l'international, les films français réalisent 114,5 millions d'entrées soit un niveau également record. Les films français enregistrent donc au total 205,8 millions d'entrées (en France et à l'étranger) en 2014.

● Près de 40 millions de spectateurs français : une première place européenne

En 2014, les Français sont allés en nombre au cinéma. 39,2 millions de spectateurs (+4,0 %) sont allés en moyenne 5,3 fois au cinéma, soit 66,6 % des Français âgés de 6 ans et plus. Les Français demeurent les plus gros consommateurs de

cinéma en Europe avec 3,3 entrées en moyenne par habitant et par an, contre 2,5 pour les Britanniques, 1,9 pour les Espagnols et 1,5 pour les Italiens et les Allemands.

● 7 035 films projetés en salles en 2014

En 2014, 7 035 films sont projetés dans les salles dont 663 films inédits. C'est le plus haut niveau depuis 33 ans.

● Parc de salles : la France dispose du plus grand nombre d'écrans

Le parc de salles en France est le plus important d'Europe : 5 653 salles regroupées dans 2 020 cinémas. Elle est suivie par l'Allemagne (4 637 écrans), le Royaume-Uni (3 947 écrans), l'Italie (3 917 écrans), l'Espagne (3 694 écrans). ■

(Sources CNC)

● Les derniers résultats complets concernant la production cinématographique sont disponibles dans l'étude sur la production cinématographique en 2014 publiée en mars 2015 et consultable sur le site du CNC.

<http://www.cnc.fr/web/fr/ressources/-/ressources/6935905>

● Lire ou relire l'article Les bilans 2014 de la FICAM et du CNC, par Valérie Champetier pour Think and Act

<http://www.afcinema.com/Les-bilans-2014-de-la-FICAM-et-du-CNC.html?lang=fr>

ACS France associé AFC

Pour notre actualité du mois de juin, de nouveaux projets de longs métrages, une sortie française, une nouvelle série à découvrir et notre offre de machine-rie légère.

Le mois de mai fut assez faste en termes de projets avec, notamment, des tournages en Espagne et en Italie. Vous en saurez davantage d'ici quelques temps !



La Shotover K1 en tournage à Florence et Venise
Photos Maud Lorton

► **Détour technique : La Résistance de l'air, de Fred Grivois (coproduction franco-belge)**

Synopsis : Vincent est un champion de tir au fusil. Sa vie monotone, entre un couple somnolent et des problèmes financiers qui freinent ses projets d'avenir le pousse à se réfugier dans son stand de tir. Son quotidien est bientôt bousculé par l'arrivée de son père, un malade envahissant qu'il est obligé d'héberger. Renaud, un quinquagénaire rencontré au stand de tir, va lui proposer un contrat un peu particulier.

Nous avons réalisé quelques plans en hélico mono-turbine AS 350 avec notre Shotover K1, équipé d'une caméra Arri Alexa et d'un zoom Angénieux Optimo 24-290 mm : survol d'une maison, suivi en long de route, vol stationnaire de 3 minutes pour des plans verticaux de motos sur un parking. A découvrir en salles le 17 juin 2015 !

► **Nouvelle série en production : Sense8, de Andy et Lana Wachowski**

Le premier des 12 épisodes de la série Sense8, Limbic Resonance, photographié par John Toll (Cloud Atlas, Iron Man 3) est à découvrir à partir du vendredi 5 juin 2015 sur Netflix. Nous avons travaillé sur quelques plans, notamment pour des prises de vues hélico au Kenya et en Islande, avec notre Shotover K1 et notre Gyron Stab-C !

► **Nouveautés techniques : Drone et Microcable**



Microcable et drone ACS France - DR

ACS France propose des solutions de prises de vues en drone cinéma, avec lesquels nous avons récemment travaillé pour du long métrage. Equipé d'une caméra Red Epic X (objectif 24 mm), ou d'une Black Magic, nous avons pu réaliser avec rapidité des plans aériens, proches de sujets, en Corse et en Italie.

En complément du drone, nous avons développé notre système de Microcable. Flexible et efficace, ce dernier permet de réaliser des travellings stabilisés de près de 200 mètres, et cela au plus près de vos sujets. Il est d'une mise en œuvre simple et rapide, et s'installe sur tout type de structure.

Equipé d'une tête gyro-stabilisée sur 3 axes, notre système s'adapte à une gamme étendue de caméras : Red Epic/Scarlet, Sony NEX7, Canon C500, Black-Magic HD & 4K etc. ■

AJA Video Systems associé AFC

► **AJA Video Systems dévoile la version 1.2 du firmware de ses caméras de production professionnelles 4K/UltraHD et 2K/HD au NAB 2015**

La mise à jour apporte aux utilisateurs de la caméra Cion du monde entier des améliorations à l'image, de nouvelles options et plusieurs autres améliorations. Elle est accessible en téléchargement gratuit à cette adresse : <https://www.aja.com/en/products/cion#support>

La mise à jour v1.2 Cion :

- Balance des blancs : performances améliorées pour les parties surexposées.
- Niveaux vidéo : améliorés, niveaux augmentés pour différents indices d'exposition (EI), et combinaisons de gamma et corrections de couleur.
- Gamma/correction de couleur : nouvelles options pour des valeurs d'indice supérieures : EI 800 et EI 1000.

- Nouvelle gestion de LUT : LUT interne de gamma pour sortie moniteur " Expanded 1 " ou désactivation des sélections de gamma en l'absence de générateur de LUT externe.

- Alerte de balance des blancs : informe l'utilisateur si l'image ne contient pas une quantité suffisante de blanc ou de gris pour effectuer une balance des blancs correcte, et restaure les paramètres initiaux.

- Indicateur de prise de vues par intervalles (time lapse) en surimpression sur l'affichage moniteur.

- Sortie RGB étendue : des niveaux SMPTE ou RVB d'amplitude de 100 % peuvent être choisis pour les sorties SDI principales.

Ergonomique, légère, dotée de connectiques asymétriques, la Cion est capable d'enregistrer dans les résolutions 4K/UltraHD et 2K/HD.



L'enregistrement en caméra directement en codecs Apple ProRes, dont le ProRes 12 bit 444, autorise une capture de qualité d'image incroyable vers le media SSD Aja Pak de bon rapport qualité/prix, jusqu'au 4K/60p, et offre une compatibilité avec une large gamme d'applications de post-production. La Cion peut aussi générer du Raw AJA jusqu'au 4K à 120 i/s en 4 X 3Gb/s-SDI ou jusqu'au 4K à 30 i/s en Thunderbolt™.

AJA Video Systems associé AFC

« Nous sommes ravis par l'enthousiasme manifesté pour la Cion par la communauté jusqu'à présent et époustoufflés par les images incroyables que les utilisateurs ont créées. Ça nourrit les efforts faits par notre équipe pour développer régulièrement de nouvelles options et améliorations qui permettent de résoudre des problèmes courants de production », indique Nick Rashby, président de Aja Video Systems. « La Cion offre déjà beaucoup d'options à un prix incroyable, et cette mise à jour logicielle est un nouvel exemple de notre engagement à la rendre encore meilleure, avec l'intégration de certaines améliorations largement demandées par les utilisateurs. » La mise à jour à la version 1.2 du firmware se fait sur site, est facilement téléchargeable en caméra via une interface utilisateur Web intégrée, dotée d'un navigateur Web standard, et est recommandée à tous les utilisateurs de la Cion.

A propos de la Cion

La Cion dispose d'un capteur CMOS 4K à obturateur électronique et d'un filtre optique passe-bas et anti-IR combiné afin de produire des images stables, aux couleurs justes et sans effet moiré. La

Cion a plus de sorties moniteur utilisables simultanément que les autres caméras de sa classe et inclut un moniteur tactile en mode confiance doté d'un navigateur pour réseau local. L'utilisateur peut choisir une combinaison de 2 sorties 4K/UltraHD, de 3 sorties 2K/HD ou 8 2K/HD, vérifier l'image de chaque caméra, en multicam, sur le réseau local. Le port LAN et le navigateur intégré facilitent le contrôle et la configuration à distance, permettant à l'utilisateur de contrôler plusieurs caméras Cion grâce au navigateur standard. Faite en un alliage de magnésium léger et robuste, dotée d'une crosse d'épaule couverte de cuir, la Cion est facile à mettre en place et agréable à utiliser. En utilisant le Pack Dock Aja sur le plateau, l'opérateur de la Cion peut aussi effectuer des transferts rapides via Thunderbolt™ ou en USB3, pour un accès immédiat aux fichiers, pour la sauvegarde ou le montage. Des montures d'objectifs existent pour les Canon EF/FD, Nikon G/F, ARRI PL ou Panavision PV.

Pour plus d'information sur la Cion et une liste complète de produits, visiter www.aja.com ■

► Le cœur d'AJA bat pour Paris

AJA annonce les journées européennes du TryCION Tour. Rejoignez-nous pour essayer CION, la caméra de production en 4K/UltraHD et 2K/HD qui capture de belles images cinématographiques et venez rencontrer ses créateurs.

Nous vous montrerons les workflows et la facilité avec laquelle vous pouvez créer des images d'une apparence incroyable que ce soit directement avec la caméra ou en postproduction.

Jeudi 11 juin 2015

Studio Mac Mahon - 54, rue des Acacias, Paris 17^e - T. +33 (0)1 43 80 53 32

Session 1 : 10h - 12h30. Session 2 : 14h30 - 17h

Enregistrez-vous rapidement car les places sont limitées

<https://www.eventbrite.com/e/try-cion-tour-paris-tickets-16973632592> ■



Marechal associé AFC

► ENS Louis-Lumière - Cité du cinéma Marechal électrifie les plateaux de tournage !

Implantée depuis un an à Saint-Denis sur le site de la Cité du Cinéma, l'Ecole nationale supérieure Louis-Lumière accueille gratuitement chaque année sur concours une cinquantaine d'étudiants pour les former en cinéma, son ou photographie. La maîtrise de ces métiers passe par la pratique. L'habilitation électrique est un passage obligé pour maîtriser les installations techniques de l'Ecole !

Habilitation électrique et réputation sur les plateaux

Ancien chef électro, Didier Nové nous fait part de son choix et utilisation des prises MARECHAL® depuis de nombreuses années et de leur très bonne réputation dans le monde du cinéma et auprès des loueurs de matériel.

« Je gère principalement la lumière avec mon assistant. L'installation des ponts lumières, des branchements volants, des projecteurs et des caméras se fait en toute sécurité. La personnalisation des prises permet d'identifier et visualiser rapidement les prises monophasées (bleu) des prises triphasées (noir). » Ce système facilite la reconnaissance des prises sur les plateaux de tournage souvent plongés dans la pénombre et évite les erreurs de raccordement.

Le cursus de formation à l'ENS Louis-Lumière débute en première année par une préparation au tournage et des cours d'électricité. L'ensemble des élèves passe son habilitation électrique pour être capable de gérer structure, sécurité et utiliser les prises électriques MARECHAL®. « L'assurance pour les élèves de prendre la bonne ligne ! »

Les élèves ont accès à deux plateaux de tournage, pouvant être aménagés en

plusieurs parties selon les cours dispensés sur l'éclairage et sur la réalisation de films. Ils deviennent autonomes sur les branchements électriques du matériel et le câblage. Tous les étudiants manipulent en toute sécurité des connexions fortes puissances : en triphasé 90 A notamment pour des projecteurs 10 ou 12 kW. En cas de difficulté, M. Didier Nové les assiste dans leurs travaux et les forme aux techniques d'installation du matériel.



Marechal associé AFC

Autonomie et sécurité des élèves

Les installations électriques sont accessibles tout autour du plateau par l'intermédiaire d'armoires électriques murales équipées en prises DECONTACTOR™ 32 A (DS3) et 63 A (DS6). « Les élèves ont accès à des points de source permanents pour quadriller l'ensemble du plateau. » Des prises mobiles sur rallonge viennent compléter le dispositif et la possibilité de basculer d'une pièce à une autre. Les studios photos bénéficient également de ces équipements électriques sûrs et fiables. La répartition des prises s'effectue en fonction des besoins : quantité de ma-

tériel et changement de décor. Les élèves n'ont aucune contrainte de place et d'implantation sur les nouveaux décors grâce aux prises mobiles. Le décor bouge, les armoires restent en place et accessibles facilement. Pour les tournages en extérieur, les contraintes d'humidité sont fortes. Un étudiant nous affirme que l'étanchéité IP66/IP67 des prises à la connexion est essentielle : « Je préconise les prises MARECHAL®. C'est une valeur sûre ! Tous les gens qui pratiquent mon métier le savent. Je ne comprends pas que d'autres prises soient la norme européenne car on ne se sent pas autant en sécurité, surtout par temps de pluie. MARECHAL® ça va mieux. Bravo ! » Les équipes de tournage ont recours à des coffrets mobiles : entrée en tri (prises de couleur noire) et

sortie en mono (prises de couleur bleue). Des voyants de tension et un bouton d'arrêt d'urgence apportent sécurité et conformité électrique. Ils favorisent la réactivité des techniciens et préservent le matériel très coûteux grâce aussi à des fusibles intégrés. La facilité de préhension et l'indication du sens de connexion par un point rouge sur la fiche et le socle permettent de positionner facilement la prise et brancher intuitivement.

Un même calibre pour différents besoins en énergie

Les prises de courant DECONTACTOR™ DS peuvent respectivement alimenter des projecteurs dont la consommation d'énergie est plus élevée : jusqu'à 50 et 90 A.

« Rien à voir avec les autres prises ! » ■

Mikros image associé AFC

► Une nouvelle salle d'étalonnage fiction/cinéma chez Mikros image

Après la création d'une salle d'étalonnage et de projection l'été dernier au siège de la société à Levallois, Mikros image avait envie de proposer un autre espace dédié au cinéma : « Nous avions envie de recevoir nos clients dans un lieu intimiste au cœur de Paris », explique Mathieu Leclercq, responsable du cinéma numérique. Cette nouvelle salle est équipée d'un projecteur Christie DCI et d'un écran de cinq mètres de base. Ces salles ont été conçues comme des écrans de technologie et de confort au

service des professionnels. Elles peuvent être connectées à tous les équipements vidéo de Mikros image : systèmes de gestion des rushes, outils de mastering, Avid, Flame. « Toute l'équipe cinéma se réjouit de ces nouveaux aménagements et nous sommes très heureux d'accueillir nos clients dans des conditions de travail optimales ». ■

Mikros image

25, rue d'Hauteville – Paris 10^e
120, rue Danton – Levallois-Perret
Hauts-de-Seine (92)
Tél. : +33 (0)1 55 63 11 50



La salle cinéma-fiction rue d'Hauteville, nichée au cœur d'un appartement haussmannien - DR

Panavision associé AFC

► Sorties en salle de juin :

● *Comme un avion*, de Bruno Podalydès, image Claire Mathon ^{AFC}, 1^{er} assistant Mathieu Agius, tourné en Sony F55 RAW panavisée PV, optiques ensembles Primo Standard, 17,5-7 mm Primo zoom, matériel Panavision Alga

● *La Résistance de l'air*, de Fred Grivois, image GLynn Speeckaert ^{AFC, SBC}, 1^{er} assistant Michel Galtier, tourné en Alexa XT RAW 4 :3, optiques série G anamorphiques, zoom Angénieux Optimo 24-290 mm, matériel Panavision Alga

● *Valley of Love*, de Guillaume Nicloux, image de Christophe Offenstein, 1^{ère} assistante Jessica-Salomé Grundwald, tourné en Millennium XL, optiques série C anamorphique, matériel Panavision Belgique

● *Un moment d'égarement*, de Jean-François Richet, image de Robert Gantz et Pascal Marti ^{AFC}, 1^{ers} assistants Fabrice Bismuth, Fany Coustenoble, tourné en Arricam Lite 3 perfs, optiques série Master Prime T 1.3 PL, matériel Panavision Belgique

● *Mustang*, de Deniz Gamze Ergüven, image David Chizallet, tourné en Alexa Plus, optiques série Zeiss Go Distagon, matériel Panavision Alga

● *Les Mille et une nuits*, de Miguel Gomes, image Sayombhu Mukdeeprom, tourné en Arricam Studio, optiques série G anamorphique, zoom Angénieux 25-250 mm, matériel Panavision Alga. ■

► Départs de tournage de mai :

● *Joséphine est enceinte*, de Marilou Berry, image Pierric Gantelmi d'Ille ^{AFC}

● *Les Naufragés*, de Saada & Charhon & Motte, image Thierry Arbogast ^{AFC}

● *Gorge cœur ventre*, de Maud Alpi, image Jonathan Ricquebourg

● *La Papesse Jeanne*, de Jean Breschand

● *The Jews*, d'Yvan Attal, image Rémy Chevrin ^{AFC}

● *Toril*, de Laurent Teyssier. ■

Papa Sierra associé AFC

► **Transporteur IV-Héritage**

Papa Sierra, entreprise spécialisée dans la prise de vue aérienne, a participé au tournage du film *Transporteur IV – Héritage*, la dernière production de Luc Besson. Pour mener à bien cette mission, c'est le système Cinéfex Elite qui a été utilisé. Il est constitué d'une caméra Arri Alexa XT M avec module XR permettant une capture en mode RAW.

Ce film, riche en actions, nécessitait ce matériel performant et précis, aussi bien pour les panoramiques que les plans serrés. Même si la beauté des images doit certainement beaucoup au charme de

la Côte d'Azur, il fallait des cadres expérimentés pour des scènes d'un tel dynamisme. Ce sont Jean-Baptiste Jay (*Intouchables*, *Lucy...*) et Franck Escudié (*Entre amis*) qui étaient aux commandes de la caméra. Ces deux opérateurs talentueux ont été spécialement formés à la maîtrise des systèmes de caméras gyroscopiques.

Bien que la date de sortie du film ne soit pas encore déterminée (fin 2015), vous pouvez déjà voir le "trailer", en ligne :
http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19552159&cfilm=221579.html ■



Le système Cineflex Elite monté sur le nez d'un hélicoptère - DR

Sony France associé AFC

► **Plongez dans tout l'univers 4K Sony**

De la captation à la diffusion, venez découvrir en avant-première l'ensemble des solutions 4K Sony, le 10 juin prochain à Paris. Les équipes Vidéo Sécurité, Présentation & Communication, AV Media et Sony Mobile de la division Sony Professionnel vous invitent de 9h à 14h dans leurs locaux à Paris pour vous présenter en exclusivité toutes leurs solutions 4K autour de différentes mises en situation.

Entre autres produits présentés en exclusivité

La nouvelle gamme de moniteurs professionnels BRAVIA témoigne du leadership de Sony en matière d'innovation 4K. Elle offre plus d'option de taille et de contrôle sur le contenu, ce qui est idéal en entreprise, pour l'enseignement et dans les commerces.

Ces écrans professionnels offrent ainsi la possibilité de transformer l'expérience et les usages avec des images plus lumineuses de meilleure qualité, des fonctionnalités collaboratives intelligentes et des coûts de fonctionnement réduits.

L'événement 4K Sony est gratuit et ouvert à tous, et nos équipes seront à votre disposition tout au long de la matinée pour échanger et répondre à vos éventuelles questions.



Contacts :

Caroline.Santini@eu.sony.com et Aurelie.morel@eu.sony.com

Inscriptions, lieu et horaires en ligne

<http://response.pro.sony.eu/EVNT-4K-Paris-Form>

Pour plus d'informations, rendez-vous sur le site Internet de Sony

<http://www.sony.fr/pro/hub/home> ■

Technicolor associé AFC

Mouvement et prochaines sorties en salles chez Technicolor

Dans l'actualité de Technicolor en juin, à noter un mouvement de collaborateur et la sortie sur les écrans de cinq films post-produits par ses équipes.

► Mouvement

La direction de Technicolor tient à remercier Eric Martin pour sa collaboration tout au long de ces dernières années et lui souhaite de réussir dans la nouvelle voie qu'il a décidé de suivre.

Bonne continuation Eric ! ■

► Les prochaines sorties des films post-produits chez Technicolor

● *La Loi du marché*, réalisé par Stéphane Brizé, photographié par Eric Dumont

● *Trois souvenirs de ma jeunesse*, d'Arnaud Desplechin, photographié par Irina Lutchansky

● *Comme un avion*, de Bruno Podalydès, photographié par Claire Mathon ^{AFC}
Un Français, de Diastème, photographié par Philippe Guilbert

● *Un moment d'égarement*, de Jean François Richet, photographié par Robert Gantz et Pascal Marti ^{AFC}. ■

Zeiss associé AFC

► Les optiques Zeiss Batis "full frame" en monture E

Zeiss poursuit son engagement dans le format "full frame" (FF) 24x36 avec l'introduction des nouvelles optiques autofocus Batis 25 mm f/2 et 85 mm f/1.8 pour systèmes Sony Alpha à monture E full frame, qui inclut les appareils de la famille α7.

Zeiss continue à donner à ses nouvelles optiques des noms d'oiseaux



Le Batis, un genre de passereau de la famille des Platysteiridae.

Les optiques Batis se montent sur les Sony A7, A7R et A7S, ainsi que sur tout appareil à monture E (de tirage mécanique de 18 mm). Elles sont fabriquées et distribuées par Zeiss.

Les optiques Zeiss Loxia 35 mm f/2 et 50 mm f/2 sont aussi en monture E mais sont à mise au point manuelle ;

Les optiques Zeiss Touit 12 mm f/2.8, 32 mm f/1.8 et 50 mm f/2.8 sont commercialisées en monture E et en monture Fujifilm X, sont à mise au point manuelle et couvrent le format APS-C ;

Les Zeiss Otus 55 mm f/1.4 et 85 mm f/1.4 sont à mise au point manuelle et sont livrés en monture Canon EF ou en monture Nikon F.

D'autres optiques FF en montures E sont disponibles chez Sony.

Une nouveauté intéressante : les optiques Zeiss Batis ont un affichage OLED à la place des habituelles gravures. Je n'avais jamais vu ça. L'affichage électronique donne la distance et la profondeur de champ. Des informations supplémentaires pourront certainement s'ajouter avec de nouvelles versions du firmware. Ce



pourrait être pré-curseur de l'affichage de données dans la conception d'optiques dans le futur. Les optiques Zeiss Batis sont étanches à l'eau et à la poussière. L'autofocus utilise des moteurs linéaires rapides et silencieux. Les bagues de point sont recouvertes de caoutchouc pour la mise au point manuelle.

Michael Schiehlen, directeur des ventes chez Zeiss, indique que les optiques Batis raccordent avec la famille d'optiques Zeiss-Sony déjà présente sur le marché : « La qualité de l'image des optiques Batis est très élevée, l'autofocus est rapide, précis, et particulièrement silencieux, de sorte que ces objectifs peuvent aussi être utilisés sur des tournages de films » (RED Weapon 8K).

L'affichage OLED

Les optiques Zeiss Batis sont construites sur une architecture à lentilles flottantes pour compenser les aberrations à différentes distances.

Elles sont munies d'un filetage frontal

standard de 67 mm. Tous les modes et fonctions opérationnelles de la gamme d'appareils à monture E Sony sont gérés : ouverture, autofocus etc. Les deux nouvelles optiques devraient être distribuées en juillet 2015.

Zeiss Batis 25 mm f/2

Le 25 mm f/2 Zeiss Batis a dix éléments optiques en huit groupes basés sur l'architecture des optiques Zeiss Distagon. Quatre de ces éléments sont asphériques sur leurs deux faces. L'architecture asphérique garantit une grande qualité d'image et une définition qui s'étend jusqu'aux bords de l'image. L'angle de champ est de 82 degrés et la distance minimale de mise au point est de 20 cm.



Zeiss Batis 85 mm f/1.8

Le 85 mm f/1.8 Zeiss Batis a 11 éléments en 8 groupes basés sur l'architecture des optiques Sonnar. C'est un choix excellent pour le portrait.

Plus d'information sur les optiques Batis

http://www.zeiss.fr/camera-lenses/fr_fr/website/landing_pages/batis.html ■

Source : Jon Fauver, Film and Digital Times

côté lecture

Rencontre avec Didier Diaz à propos de la reprise de Bry-sur-Marne

Pendant le 68^e Festival de Cannes, l'hebdomadaire *Le Film français* a publié, dans son numéro quotidien du mardi 19 mai 2015, une "rencontre-entretien" avec Didier Diaz, président du groupe Transpa, à propos de la reprise d'une partie du site des studios de Bry-sur-Marne.

Nous reproduisons ici des extraits de cet entretien, avec l'aimable autorisation du *Film français* et de son auteur.

Le groupe Transpa, qui a repris les studios de Bry-sur-Marne depuis le 15 avril, devrait rapidement y faire des aménagements nouveaux. Mais la hausse des délocalisations menace durement l'activité de cet outil exceptionnel.

► Dans quelles circonstances vous êtes-vous décidé à présenter votre offre de reprise de Bry-sur-Marne ?

D'un point de vue historique, le site des studios de Bry-sur-Marne était géré par Euro Media qui avait choisi de le vendre mi-2013 au promoteur immobilier Nemoa. A la suite de cette vente il a semblé évident à beaucoup de gens de la profession que ce groupe avait en tête un projet immobilier qui passait d'abord par un permis de démolition des studios avant d'obtenir un permis de construire. Le site est réparti sur les territoires de deux communes : Villiers-sur-Marne et Bry-sur-Marne. Or la commune de Villiers, où se trouve toute la partie consacrée aux plateaux, a refusé le permis de démolir. Parallèlement une campagne a été lancée sur le thème : "Il faut sauver les studios de Bry-sur-Marne".

Je connais depuis longtemps Pascal Bécu, qui les gérât alors. C'est un grand professionnel, le meilleur du secteur. J'ai commencé à étudier le dossier avec lui en me disant qu'il y avait peut-être quelque chose à faire. La situation était assez complexe car, durant la même période, Transpalux sortait du groupe Euro Media pour reprendre son indépendance. J'en ai discuté directement avec eux et ils m'ont laissé libre de faire une proposition à Nemoa afin de continuer à exploiter une partie du site, celle qui ne pouvait être démolie. Nous avons bien réfléchi, élaboré plusieurs business plans et nous avons repris Bry-sur-Marne.

Votre bail a pris effet le 15 avril pour six ans...

C'est une durée que j'espère renouvelable. Le propriétaire se garde le droit de voir comment cela va évoluer. Nous avons par ailleurs d'autres idées, que je ne peux dévoiler aujourd'hui, mais dont on reparlera ultérieurement. Il faut bien avoir à l'esprit que Nemoa a des contraintes financières très importantes. Le loyer a donc augmenté d'une façon considérable.

Allez-vous pouvoir trouver un équilibre financier ?

Sur le plan économique, ce n'est pas simple. Au vu des loyers, soyons honnêtes, les studios ne vont pas tout de suite rapporter beaucoup d'argent. En revanche, c'est un outil assez incroyable et très complémentaire des activités du groupe Transpa. Donc naturellement, nous allons bénéficier d'un effet de halo en termes de business qui va profiter à nos activités de location de lumière, énergie, caméra et machinerie. Par ailleurs, je n'oublie pas que nous avons été très soutenus par les associations de chef décorateurs, de chefs constructeurs ou de directeurs de production. J'ai reçu également beau-

coup de messages de réalisateurs. Il y a eu une forme de solidarité formidable qui m'a fait chaud au cœur, notamment par rapport à toutes ces personnes qui me suivent depuis de nombreuses années à travers l'activité de Transpalux, une entreprise créée par mon père en 1950 que j'ai reprise à bras le corps 20 ans plus tard. [...]

C'est vraiment un outil exceptionnel, notamment grâce à son "backlot" ?

Il y a de la place et tout est parfaitement conçu. On a notamment une menuiserie et une serrurerie qui sont magnifiques. En revanche, nous allons devoir retravailler entièrement le "backlot". Il est là depuis les origines et tout le monde le bricole depuis 20 ou 25 ans. Il est donc dans un drôle d'état, adossé en outre à des échafaudages qu'il faut impérativement changer. Je vais demander un peu d'aide à nos amis décorateurs pour rénover tout l'ensemble. Et comme il n'y en a qu'un en France, on va essayer de l'améliorer et de l'agrandir, notamment en créant une perspective de carrefour. Cette démarche a été grandement facilitée par le bailleur qui s'est engagé à entreprendre de nombreux travaux de rénovation à partir de mi-avril.

Par rapport aux studios de Paris, dont vous avez été le président, il y a concurrence ou complémentarité ?

Complémentarité, forcément. D'abord parce que ce ne sont pas du tout les mêmes outils. Le site de Bry dispose de huit plateaux, de 290 m² à 1 085 m², contre neuf à la Cité du Cinéma. Si les grands plateaux sont à La Plaine-Saint-Denis, Bry possède plus d'ateliers de fabrication.

Mais s'il est difficilement rentable, sauver un tel outil était vraiment indispensable ?

Oui parce qu'on se bat pour avoir des crédits d'impôt. Nous aurons certainement les fameux 30 % à partir de janvier. J'espère simplement que ce ne sera pas obsolète par rapport aux mesures adoptées entre-temps ailleurs. Je crains qu'on ait deux ans de retard sur beaucoup d'autres pays. Si l'on regarde le Canada, par exemple, ils vont arriver à près de 50 % de "tax shelter" sur un film. Mais surtout on ne peut pas avoir un crédit d'impôt, qui peut être attractif à un moment où un autre, sans avoir les outils qui vont avec, c'est à dire des studios. C'est dans cet esprit là qu'on a fait cette reprise. [...]

Propos recueillis par Patrice Carré, *Le film français*, 19 mai 2015

Coprésidents

Nathalie DURAND
Laurent CHALET
Vincent MATHIAS

Président d'honneur

• Pierre LHOMME

Membres actifs

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

François CATONNÉ
Benoît CHAMAILLARD
Olivier CHAMBON
Caroline CHAMPETIER
Renaud CHASSAING
Rémy CHEVRIN
Denys CLERVAL
Arthur CLOQUET
Laurent DAILLAND
Gérard de BATTISTA
Bernard DECHET
Guillaume DEFFONTAINES
Bruno DELBONNEL
Benoît DELHOMME
Jean-Marie DREUJOU
Eric DUMAGE
Patrick DUROUX
Jean-Marc FABRE
Etienne FAUDUET
Jean-Noël FERRAGUT
Stéphane FONTAINE
Crystel FOURNIER
Pierre-Hugues GALIEN
Pierrick GANTELMi d'ILLE
Claude GARNIER
Eric GAUTIER
Pascal GENNESSEAU
Dominique GENTIL
Jimmy GLASBERG
• Pierre-William GLENN
Agnès GODARD
Éric GUICHARD
Thomas HARDMEIER
Antoine HÉBERLÉ
Gilles HENRY

Jean-François HENSGENS
Julien HIRSCH
Jean-Michel HUMEAU
Thierry JAULT
Vincent JEANNOT
Darius KHONDJI
Marc KONINCKX
Willy KURANT
Romain LACOURBAS
Yves LAFAYE
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
Armand MARCO
Pascal MARTI
Stephan MASSIS
Claire MATHON
Pierre MILON
Antoine MONOD
Jean MONSIGNY
Vincent MULLER
Tetsuo NAGATA
Pierre NOVION
Luc PAGÈS
Philippe PAVANS de CECCATTY
Philippe PIFFETEAU

Matthieu POIROT-DELPECH
Gilles PORTE
Pascal POUCEY
Julien POUPARD
David QUESEMANT
• Edmond RICHARD
Pascal RIDAO
Jean-François ROBIN
Antoine ROCH
Philippe ROS
Denis ROUDEN
Philippe ROUSSELOT
Guillaume SCHIFFMAN
Jean-Marc SELVA
Wilfrid SEMPÉ
Eduardo SERRA
Gérard SIMON
Andreas SINANOS
Glynn SPEECKAERT
Marie SPENCER
Gérard STERIN
Tom STERN
André SZANKOWSKI
Manuel TERAN
David UNGARO
Kika Noëlie UNGARO
Charlie VAN DAMME
Philippe VAN LEEUW
Jean-Louis VIALARD
Myriam VINOCOUR
Romain WINDING

• Membres fondateurs

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

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