

mai 2016

# La lettre n° 264

Nu descendant un escalier n° 2, de Marcel Duchamp, 1912 - Fragment

**AFC**

Association Française  
des directeurs  
de la photographie  
Cinématographique

FILMS AFC SUR LES ÉCRANS > p. 2 ACTIVITÉS AFC > p. 3 POINTS DE VUE > p. 4  
BILLET D'HUMEUR > p. 5 VIE PROFESSIONNELLE > p. 6 IN MEMORIAM > p. 7  
ÇÀ ET LÀ > p. 19 ENTRETIEN AFC > p. 20 TECHNIQUE > p. 25 LE CNC > p. 33  
PRESSE > p. 30, 34 LA CST > p. 36 LECTURE > p. 37 NOS ASSOCIÉS > p. 38 à 47

FESTIVAL  
INTERNATIONAL DU FILM  
CANNES  
11 22 MAI 2016

## CANNES 2016

du 11 au 22 mai

FILMS SÉLECTIONNÉS > p. 10, 11, L'AFC À CANNES > p. 12

VILMOS ZSIGMOND <sup>ASC</sup> > p. 12

NOS ASSOCIÉS À CANNES > p. 14 à 16, LA CST À CANNES > p. 17



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

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



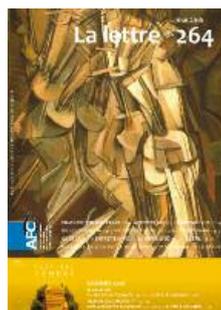
**Lumières n°5, est désormais disponible à la vente, passez commande dès maintenant !**

Des directeurs de la photographie parlent de cinéma, leur métier

[www.cahierslumieres.fr](http://www.cahierslumieres.fr)

**Rembrandt décomposait et réduisait tout, la couleur autant que la lumière, de sorte qu'en éliminant des apparences tout ce qui est multiple, en condensant ce qui est épars, il arrivait à dessiner sans bords, à peindre un portrait presque sans traits apparents, à colorer sans coloris, à concentrer la lumière solaire en un rayon.**

Eugène Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*, 1873, dans *La Transparence et le reflet*, de Serge Bramly, JC Lattès, 2015



#### Descente d'escalier et montée des marches

« Cette version définitive du Nu descendant un escalier, peinte en janvier 1912, fut la convergence dans mon esprit de divers intérêts, dont le cinéma, encore en enfance, et la séparation des positions statiques dans les chronophotographies de Marey en France, d'Eakins et Muybridge en Amérique [...] »  
Marcel Duchamp

L'affiche officielle [du Festival de Cannes] a été conçue à partir de photogrammes du film *Le Mépris*, de Jean-Luc Godard. Tout est là. Les marches, la mer, l'horizon : l'ascension d'un homme vers son rêve, dans la chaleur d'une lumière méditerranéenne qui

se change en or. Une vision qui rappelle cette citation qui ouvre *Le Mépris* : « Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. »

## SUR LES ÉCRANS :

### ● *Un homme à la hauteur*

de Laurent Tirard, photographié par Jérôme Alméras <sup>AFC</sup>  
Avec Jean Dujardin, Virginie Efira, Cédric Kahn  
Sortie le 4 mai 2016



### ● *L'Ange blessé*

d'Emir Baigazin, photographié par Yves Cape <sup>AFC, SBC</sup>  
Avec Omar Adilov, Timur Aidarbekov  
Sortie le 11 mai 2016



[ ▶ p. 26 ]

### ● *Ma loutte*

de Bruno Dumont, photographié par Guillaume Deffontaines <sup>AFC</sup>  
Avec Fabrice Luchini, Juliette Binoche, Valeria Bruni Tedeschi  
Sortie le 11 mai 2016



[ ▶ Entretien dans la prochaine Lettre et en ligne sur le site de l'AFC le jour de la projection du film au Festival de Cannes ]

### ● *Julieta*

de Pedro Almodóvar, photographié par Jean-Claude Larrieu <sup>AFC</sup>  
Avec Emma Suárez, Adriana Ugarte, Daniel Grao  
Sortie le 18 mai 2016



[ ▶ p. 28 ]

### ● *The Nice Guys*

de Shane Black, photographié par Philippe Rousselot <sup>AFC, ASC</sup>  
Avec Ryan Gosling, Russell Crowe, Kim Basinger  
Sortie le 18 mai 2016



[ ▶ p. 30 ]

### ● *Elle*

de Paul Verhoeven, photographié par Stéphane Fontaine <sup>AFC</sup>  
Avec Isabelle Huppert, Laurent Lafitte, Virginie Efira  
Sortie le 25 mai 2016



[ ▶ Entretien dans la prochaine Lettre et en ligne sur le site de l'AFC le jour de la projection du film au Festival de Cannes ]

### ● *L'Origine de la violence*

d'Elie Chouraqui, photographié par Dominique Gentil <sup>AFC</sup>  
Avec Richard Berry, Stanley Weber, Michel Bouquet  
Sortie le 25 mai 2016



[ ▶ p. 31 ]

# activités AFC

## Présidence et bureau de l'AFC pour l'année 2016

Dans le cadre de son Assemblée générale ordinaire qui s'est tenue samedi 12 mars 2016, l'AFC a renouvelé son CA, élu les membres de sa présidence et constitué son bureau pour l'année en cours.

Nathalie Durand a été réélue présidente, Laurent Chalet et Vincent Mathias, coprésidents.

### ► Composition du bureau 2016

- Nathalie Durand, présidente
- Laurent Chalet, Vincent Mathias, coprésidents
- Richard Andry, Caroline Champetier, vice-présidents
- Vincent Jeannot, secrétaire général
- Michel Abramowicz, trésorier
- Rémy Chevrin, Jean-Louis Vialard, secrétaires
- Olivier Chambon, trésorier adjoint.

*Les autres membres du conseil d'administration élus*

- Stéphane Cami
- Eric Dumage
- Claude Garnier
- Dominique Gentil
- Pierre-William Glenn
- Eric Guichard
- Philippe Piffeteau
- Matthieu Poirot-Delpech
- Gilles Porte
- Philippe Ros
- Marie Spencer. ■

---

## Trois nouveaux venus à l'AFC

► Lors de sa dernière réunion, le CA de l'AFC a décidé d'accueillir en son sein trois nouveaux membres actifs, les directeurs de la photographie Baptiste Magnien, Tariel Meliava et Arnaud Potier. Leurs parrains respectifs, Laurent Dailland et Jean-Marc Fabre, Eric Guichard et Philippe Piffeteau, Richard Andry et Pierre-William Glenn, les présenteront très prochainement. D'ores et déjà, l'AFC les accueille chaleureusement. ■

## points de vue

### "Le Bureau des Légendes", du point de vue de Jessica Forde <sup>PFA</sup>

Une nouvelle rubrique vient s'insérer dans les pages de notre Lettre. Les directeurs de photographie et les photographes de plateau ont ceci en commun d'"écrire avec la lumière", d'une part, et de capter une action du meilleur point de vue, d'autre part. C'est de cette rencontre de points de vue qu'est née l'idée de créer cette rubrique : publier des photos de plateau prises par des membres de PFA (Photographes de Films Associés) sur des tournages où les directeurs de la photo sont des membres de l'AFC.

Jessica Forde <sup>PFA</sup> inaugure cette rubrique avec "Le Bureau des Légendes", une série de Canal+ dont des épisodes ont été photographiés par Pierre Novion <sup>AFC</sup> et Denis Rouden <sup>AFC</sup>.



Mathieu Kassovitz



Denis Rouden



Jean-Pierre Darroussin et Gilles Cohen



Pierre Novion - Photos Jessica Forde

« Le tournage des 10 épisodes de cette saison 2 de la série "Le Bureau des Légendes" a duré plusieurs mois. Deux équipes tournaient en simultané, l'une au Maroc et Denis Rouden <sup>AFC</sup> était le chef opérateur, l'autre à Paris et les chefs opérateurs étaient Pierre Novion <sup>AFC</sup>, Hichame Alaouie et Pierric Gantelmi d'Ille <sup>AFC</sup>. Je n'ai malheureusement pas travaillé avec ce dernier car j'avais très peu de dates à Paris. J'ai pris beaucoup de plaisir à m'adapter aux différentes méthodologies des chefs opérateurs et des réalisateurs. »

Jessica Forde

# billet d'humeur

## Lettre ouverte à Monsieur Georges Mothron, maire d'Argenteuil

Par Gilles Porte AFC

► Cher monsieur,

**Vous habitez Argenteuil... J'habite à Paris, dans le 18<sup>e</sup> arrondissement... Nous sommes donc voisins et le fait d'avoir grandi ensemble dans un hexagone ne nous a-t-il pas enseigné à tous les deux " le droit à la liberté d'expression " et " le droit à la création " ?**

Le 7 janvier 2015, un journal a payé très cher cette idée mais plutôt que d'accepter ce qui était imposé par des balles, une France s'est retrouvée dans la rue... Un certain nombre d'hommes et de femmes avec des écharpes tricolores étaient même parmi la foule... Non pas devant, mais " ensemble "... Pas de politique partisane ce jour-là, Monsieur le maire, juste une envie de gueuler au monde entier qu'en France il est encore autorisé de dessiner, d'écrire, de faire de la musique, de danser et de filmer sans forcément être dans le sens d'un courant...

Aujourd'hui, jeudi 28 avril, deux nouvelles me parviennent en même temps !... La première de l'autre côté de l'Atlantique et la deuxième, de l'autre côté du péri-phérique... Deux nouvelles qui concernent un même sujet mais qui semblent pourtant aux antipodes l'une de l'autre... La première, me vient de Washington, et plutôt que de vous l'interpréter, je vous la livre telle quelle :

« Dear all... *3000 Nights* just won the Circle Special Jury Award at the Washington DC International Film Festival, USA! Congratulations to you all, this is the 5th international award so far! ! Check out the details and photos on facebook link. (...) Wonderful statement by the jury of the festival: « An accomplished documentarian, *3000 Nights* is the first feature from director Mai Masri, who constructs fiction rooted in reality. Filmed entirely on location in an actual prison, the story is depicted with sensitivity, subtlety and conviction. A compelling mother's love is matched with integrity and resilience. The power of the characters, the touching dialogue, the cinematically poetic frames touch on the larger universal humanity. Raw emotions are mixed with deeply moving interactions between mother and son. Despite the storyline this is not a dark film. The final feeling is one of female strength and power. »

(Mai Masri)

Mai Masri, c'est la réalisatrice du film *3000 Nights* qui sortira officiellement en France au mois de septembre. Elle s'adresse, par son mail, aux membres de l'équipe de son film, éparpillés aux 4 coins de la planète... La sortie de *3000 Nights* sera forcément fragile en France quand on connaît un peu les lois du marché... Et sans doute est-ce une des raisons qui a poussé Mai à entamer avant un petit tour du monde des festivals puisque *3000 Nights* est passé par Toronto (Canada), Busan (Corée du Sud), Londres (Grande Bretagne), Palm Springs (Etats-Unis), Dubai (Arabie Saoudite), Stockholm (Suède) et a reçu parfois quelques distinctions (Circle Special Jury Award, Washington DC International Film Festival, USA, 2016 - Jury Award at the WIFTS (Women 's International Film & Television Showcase) in Los Angeles, USA, 2015 - Audience Award at Valladolid International Film Festival, Spain – 2015 - Audience Award at Annonay International Film Festival, France – 2016 - Young Jury Award at the International Film Festival and Forum on Human Rights in Geneva, Switzerland – 2016).

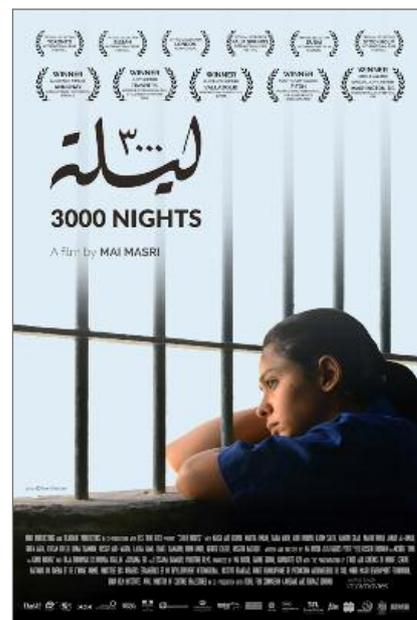
La deuxième nouvelle, me vient de « chez vous »... Un courrier de l'observatoire de la liberté de création m'informe que votre cabinet vient d'ordonner à l'équipe de cinéma d'Argenteuil de retirer *3000 Nights* de la programmation...

Cette déprogrammation n'est-elle pas un abus de pouvoir Monsieur le Maire ? Celle-ci ne relève-t-elle pas d'un simple acte de censure et d'une " violation caractérisée de la liberté de création et de diffusion des œuvres " ? Ne devriez-vous pas, au contraire, mettre en place les conditions d'un débat autour de cette œuvre afin de faire coexister des points de vue ?

Je vous propose d'ailleurs, Monsieur le maire, de participer bénévolement à ce débat... Je serai ravi de débattre avec vous, votre cabinet et vos concitoyens en respectant comme jamais des mots qui m'ont éduqué et qui me guident encore aujourd'hui... Des mots attribués à Voltaire : « Je ne suis pas d'accord avec ce que vous dites, mais je me battrais jusqu'au bout pour que vous puissiez le dire... » Des mots qui m'ont donné un jour l'envie de mettre une caméra sur l'épaule puisque je suis cinéaste Monsieur le maire. Je faisais même partie des très rares Français engagés sur *3000 Nights* (co-

production française) puisque j'en étais le directeur de la photographie... J'y avais même tenu un blog :

<http://www.afcinema.com/Two-Pictures-a-Day-in-Amman-1.html>



En plus d'être investi auprès de celles et ceux qui font des films, je le suis également auprès de celles et ceux qui les diffusent, aussi je vous prie de croire que l'ingérence de votre cabinet dans la programmation de votre cinéma me laisse perplexe ! N'avez-vous pas à ce point confiance aux professionnels qui travaillent pour le bien public ? N'accordez-vous aucune importance à notre ministère de la culture dont un des devoirs est d'autoriser ou pas la diffusion d'images et de sons ?

Je vous prie d'agréer, Monsieur le maire, l'expression de mes sentiments distingués...

Gilles Porte AFC, directeur de la photographie, <http://www.gillesporte.fr>

Nb : Par ailleurs j'apprends que votre cabinet n'autorise pas la diffusion du documentaire *La Sociologue et l'ourson*, d'Etienne Chaillou et Mathias Théry qui propose " une réflexion sur le mariage pour tous "...

Ne pourriez-vous pas plutôt imaginer que ce qui parfois différencie vos concitoyens les intéresse plutôt que ne les éloigne ? ■

# vie professionnelle

## Think and Act analyse l'étude du CNC

### "Evaluation des aides à la production cinématographique et audiovisuelle en région"

Think and Act, société d'études et de conseil spécialisée dans le secteur des médias et des industries culturelles – dont Valérie Champetier est l'une des deux expertes –, a analysé dans sa Newsletter de mars une « très intéressante étude » d'"Evaluation des aides à la production cinématographique et audiovisuelle en région" publiée courant mars 2016 par le CNC.

### Une évaluation des aides à la production cinéma et audiovisuelle mais qu'en est-il de l'avenir ?

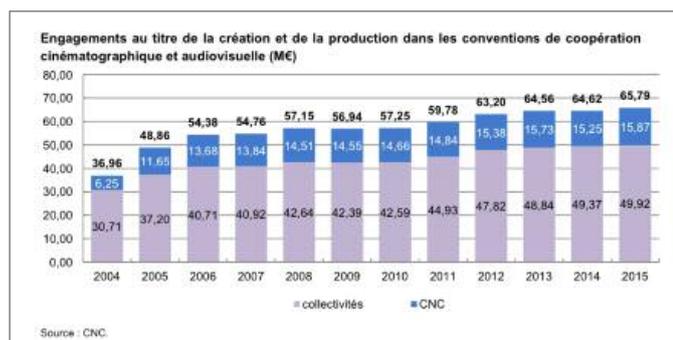
par Valérie Champetier (23 mars 2016)

► Le CNC a publié la semaine dernière une étude très intéressante d'"Evaluation des aides à la production cinématographique et audiovisuelle en région". Après dix ans de politique conventionnelle dont les objectifs étaient de diversifier les sources de financement du secteur, de favoriser la relocalisation des tournages en régions, de développer l'emploi et des filières économiques structurées, le CNC a souhaité faire un bilan de son action avec les régions. Cette politique d'aides régionales semble plutôt être un succès mais en regardant un peu différemment les chiffres donnés par le CNC, elle pose aussi pas mal des questions pour l'avenir.

#### I – Etat des lieux

Le nombre de collectivités passant des conventions avec le CNC a été multiplié par deux entre 2004 et 2015. Elles étaient 20 et sont aujourd'hui 40 collectivités participant à ce dispositif : l'intégralité des 25 anciennes régions, 13 départements et deux municipalités, l'Eurométropole de Strasbourg et la ville de Paris.

Le montant total des engagements financiers a été multiplié par 1,6 passant de 39,96 millions d'euros en 2004 à 65,79 millions d'euros en 2015, soit une progression de 65 %.



	2005	2015	Diff	% en 2005	% en 2015
Prod long métrage	20,49	27,08	32%	42%	41%
Prod audiovisuelle	16,50	21,90	33%	34%	33%
Prod court métrage	0,00	6,26	-	0%	10%
Accueil de tournages et formation	3,90	5,87	51%	8%	9%
Prod nouveaux médias	0,00	0,28	-	0%	0%
Ecriture et développement	7,97	4,39	-45%	16%	7%

Les engagements des collectivités se font dans six domaines de la création depuis 2006 (début du financement des courts métrages). En dix ans, les grosses masses sont restées les mêmes : environ 40 % pour les longs métrage de cinéma, 35 % pour la production audiovisuelle, 9 % pour l'accueil de tournages et la formation et 10 % pour le court métrage. Le principal changement a été la forte réduction des aides à l'écriture et au développement en raison du désengagement du CNC en 2006 : en moyenne 7 millions par an avant 2006 et depuis entre 3 et 4,5 millions par an. A noter une très légère apparition du soutien à la production nouveaux médias depuis deux ans.

	2005	2015
Nombre de collectivités	26	40
Engagements total CNC et collectivités (en M€)	48,86	65,79
Moyenne d'investissement par collectivité	1,88	1,64

On constate cependant que si l'investissement global a progressé en dix ans, chaque collectivité affecte en moyenne aujourd'hui moins de financement dans ce secteur qu'en 2005 : 1,88 million d'euros en 2005 et 1,64 million d'euros en 2015.

Lire la suite de l'analyse – les autres têtes de chapitre sont citées ci-dessous – sur le site Internet de Think and Act [http://www.thinkandact.fr/une-evaluation-des-aides-a-la-production-cinema-et-audiovisuelle-mais-que-n-est-il-de-l-avenir/#\\_ftnref1](http://www.thinkandact.fr/une-evaluation-des-aides-a-la-production-cinema-et-audiovisuelle-mais-que-n-est-il-de-l-avenir/#_ftnref1)

#### II Activités des collectivités territoriales

#### III Les filières cinématographique et audiovisuelle en région

#### IV Retombées de l'activité cinéma et audiovisuelle en région

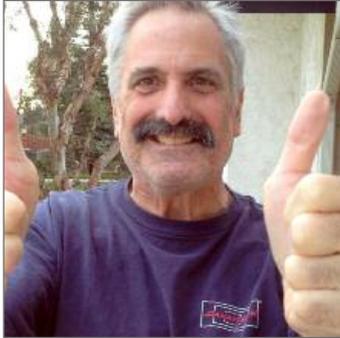
#### Conclusion

Lire l'étude "Evaluation des aides à la production cinématographique et audiovisuelle en région" sur le site Internet du CNC <http://www.cnc.fr/web/fr/publications/-/ressources/8801228> ■

# in memoriam

## Décès de Phil Radin

Par Alain Coiffier



Phil Radin, figure de Panavision, lien magique avec tous les directeurs de la photographie de par le monde, vient d'être enterré le jour de son anniversaire. Il était âgé de 63 ans...

► Né à Los Angeles en 1953, Phil Radin, directeur du marketing pour le monde chez Panavision, a travaillé près de quarante ans pour l'entreprise américaine. En 2012, il avait été honoré par le prestigieux prix du Président de la Société des Opérateurs (Society of Camera Operators - SOC).

Ses obsèques ont eu lieu dimanche 3 avril au Mont Sinai Hollywood Hills.

**Lire l'article consacré par The Hollywood Reporter**

<http://www.hollywoodreporter.com/news/phil-radin-dead-panavision-executive-879914> ■

### Le témoignage de Bob Beitcher

► Aucun de nous ne s'attendait à la disparition de Phil Radin. Il avait affronté un problème de santé grave il y a quelques années, mais c'était déjà du passé et nous pensions tous profiter de lui encore de nombreuses années. Cela nous semble incroyable aujourd'hui et une nouvelle fois, cela nous rappelle que la vie est imprévisible en même temps qu'elle reste notre bien le plus précieux.

Durant la cérémonie à sa mémoire – Los Angeles le 3 avril dernier – je me suis fait la remarque que Phil avait vécu quelque chose dont peu d'entre nous auront l'expérience : Une deuxième vie. Il y a quatre ans, en effet, une violente crise cardiaque l'avait conduit tout près de la mort ; et beaucoup d'entre nous, à l'exception de ses enfants et surtout de sa mère, s'étaient déjà à ce moment préparé au pire. Cependant, Phil se rétablit et jouit du privilège d'entamer une deuxième vie. Pour cela j'avais eu cette intuition que c'était aujourd'hui le moment de célébrer les années bonus de Phil. Mais cette chance-là, c'est en fait en 2012 qu'on aurait dû la fêter.

Ceux qui ont connu Phil ont apprécié son esprit généreux, son désir de bien faire pour les autres, spécialement pour sa famille, et son amour profond pour notre métier, pour Panavision, pour ses clients, et pour ceux qui travaillaient avec lui. Un seul lieu toute sa vie : Panavision et ce fut une carrière merveilleuse de plus de 30 ans. Phil a eu le privilège d'être engagé par le fondateur de Panavision : Robert Gottschalk. Il avait été recommandé à Robert par le propriétaire d'une boutique de caméras de San Francisco où Phil travaillait en même temps qu'il suivait les cours de l'école des beaux-arts. Au début, tout le monde pensait que c'était sa seule qualité. Plus tard, tous découvrirent que ce n'était pas un caprice de Gottschalk mais qu'il était vraiment formidable. Personne à Panavision n'a célébré autant les succès des cinéastes que Phil. Il était tellement heureux quand un film dont il s'était occupé ou quand un de ses clients DOP gagnait un prix, un Oscar par exemple.

Ça lui donnait beaucoup de fierté. Il encourageait tous les jeunes qui travaillaient dans la salle des locations à Panavision pour qu'ils écoutent, apprennent et travaillent dur, le mieux possible, et quand ils étaient prêts à voler de leurs propres ailes, il était triste de les voir quitter Panavision mais heureux d'avoir contribué à leur apprentissage et il pouvait en rajouter encore en pensant à eux comme des futurs clients. Il était comme cela. Il était connu dans le monde entier. Après son décès, sa page de Facebook était remplie de souvenirs et d'hommages et tout le monde voulait avoir partagé un bout de l'histoire de Phil. J'ai eu l'énorme privilège de travailler avec Phil durant 6 ans à Panavision et de partager avec lui une foultitude de moments merveilleux que je n'oublierai pas. Plus récemment, j'ai pu l'aider en rendant possible sa rééducation après son accident et Phil, toujours Phil, ne pouvait jamais me remercier assez. C'était tellement exagéré qu'à la fin j'ai dû lui dire : « Ça suffit Phil, j'ai été très heureux de pouvoir t'aider et je veux seulement que tu fasses des progrès et qu'on soit toujours amis. »

Enfin, si vous aviez connu Phil, vous auriez sûrement su une chose : il vivait pour ses enfants, Jeremy et Kaila. Principalement, c'est lui qui les a élevés et il était un père incroyable. Jeremy et Kaila ont été joliment éloquentes sur ce point durant la cérémonie. Un amour et un soutien inconditionnel, encouragements, baisers, tout ce qu'un père pouvait leur donner. Phil était aussi formidable avec ses nièces et ses neveux qui l'adoraient de même que tous ses proches. La mère de Phil joua un rôle particulier et je crois vraiment que c'est elle qui, lors de son accident cardiaque, sur son lit d'hôpital, l'avait rappelé à la vie en lui disant que le moment n'était pas encore venu quand nombre d'entre nous pensions qu'il était déjà parti. Elle s'est éteinte elle-même quelques mois avant Phil et peut-être, juste peut-être, Phil attendait ce moment, comme les générations qui se suivent, la mère avant le fils, pour sa propre mort. ■

### ► A ces propos émus de Bob Beitcher, je voudrais juste ajouter une anecdote

Pendant le tournage d'*Etreintes brisées*, de Pedro Almodóvar, une nuit, Rodrigo Prieto m'appelle et me dit : « En 1954, pour tel gros plan d'une star hollywoodienne, j'ai lu que Panavision avait fourni une optique spé-

ciale avec une mise au point décentrée. J'aurais besoin après-demain de cet objectif ». Je raccroche et j'appelle Phil. Il me dit que c'est exact et que l'optique est à Londres. J'appelle Londres et on me dit que l'objectif est réservé pour le tournage d'une pub. J'appelle Rodrigo, je lui dis que l'objectif

n'est pas disponible et je lui demande s'il pourrait décaler le tournage du plan. Une demie-heure après, Phil m'appelle : Rodrigo l'a joint, Phil a fait annuler le tournage de la pub à Londres et la caisse est en route pour Madrid... Il ne traînait pas, Phil...

**Alain Coiffier**

## in memoriam

### Charles-Henry Montel

Par Philippe Houdart, cadreur

C'est avec beaucoup de tristesse que j'ai appris le décès au début du mois de mars, à 94 ans, de Charles-Henry Montel qui nous a quittés tranquillement avec, semble-t-il, la même sérénité que celle qu'il dégagait lorsqu'il opérait aux manivelles d'une caméra.



Charles-Henry Montel, Philippe Houdart et François Hernandez sur le tournage du film de Robert Hossein, *Le Caviar rouge*, 1984



Henri Decae, Charles-Henry Montel, Jean-Pierre Melville et Bernard Stora sur le tournage du *Cercle rouge*, en 1970 - DR

► Ayant débuté sa carrière de cadreur au tout début des années 1950, Charles-Henry a, tout au long de la seconde moitié du vingtième siècle, travaillé auprès de grands réalisateurs (André Hunebelle, Denys de la Patellière, Anatole Litvak, Louis Malle, Jean-Pierre Melville, Claude Chabrol, Claude Sautet, John Frankenheimer et surtout Gérard Oury et Henri Verneuil dont il fut longtemps l'indispensable collaborateur) et de directeurs de la photographie dont principalement Henri Decae et Claude Renoir. Il fait donc partie de cette génération de cadreurs qui ont connu une évolution phénoménale de leur outil de travail, commençant leur carrière en cadrant à travers la pellicule et la terminant en utilisant la Louma et les caméras télécommandées.

Si nombre d'entre nous l'ont côtoyé professionnellement, nous avons tous un jour eu l'occasion de voir les films cadrés par Charles-Henry Montel, tant *Le Capitain* et *Le Capitaine Fracasse*, *Le Clan des Siciliens*, *Le Cercle rouge*, *Les Aventures de Rabbi Jacob* ou *Peur sur la Ville* font partie des classiques du patrimoine du cinéma français.

J'ai rencontré pour la première fois Charles-Henry lorsque j'étais un jeune second assistant caméra et ai été tout de suite fasciné par le calme et la dextérité avec laquelle il manipulait ses manivelles, avec une douceur et une facilité d'exécution qui pouvait faire croire que tout cela était d'une grande simplicité. Il était, pour chaque plan, aussi attentif à la précision des cadrages qu'à la fluidité des mouvements et ne se départissait pas d'un calme olympien, que certains d'ailleurs lui reprochaient alors que ce n'était de sa part qu'une façon de préserver sa concentration.

Car, pour avoir eu la chance de travailler à ses côtés ensuite de nombreuses fois et lier avec lui des contacts d'amitié qui n'ont pas cessé après son départ à la retraite, je peux témoigner qu'il possédait un grand sens de l'humour et que, si le faire rire sur un tournage n'était pas chose facile – mais j'y suis arrivé ! – il n'était pas le dernier à apprécier les plaisirs d'un bon repas ou d'une discussion entre amis. Et c'est ce Charles-Henry Montel-là, tout autant que le grand professionnel de l'image qu'il a été, qui restera à jamais dans la mémoire de ceux qui ont eu la chance de partager son amitié. ■

#### ► Rechercher une photo de tournage fait vagabonder l'esprit d'une pensée à l'autre.

Et en voyant celle envoyée par Philippe Houdart, un détail me frappe. Les opérateurs de cette génération – celle des Decae, Montel, Lauliac – avec lesquels j'ai travaillé, portaient volontiers une casquette, le plus souvent à motif pied de poule !

De Charles-Henry, casquette mise à part, il me reste le souvenir de ses mains d'artiste, sa façon inouïe de lancer ses manivelles et de les rattraper du bout des doigts, le cigare vissé au bord des lèvres ; l'aisance d'un corps en mouvement avec la caméra qui s'éteignait une fois l'œilleton quitté. ■

Isabelle Scala



Charles-Henry Montel, sans sa casquette, René Chabal et Isabelle Scala sur le tournage de Levy et Goliath, de Gérard Oury, 1986 - Photo Vladimir Ivanov, dit "Vovo"

## Décès de Ronit Elkabetz



Ronit Elkabetz sur le tournage de *Gett*, le procès de Viviane Amsalem

« Le regard intense, les traits taillés à la serpe, la crinière noire flamboyante. Ronit Elkabetz était le visage du nouveau cinéma israélien. Cette nouvelle vague profuse, diverse, stimulante [...] a été marquée par ses rôles intenses de femmes se débattant sur le voie escarpée de l'émancipation quand la pression de la société patriarcale ne les poussait pas au bord de la folie. Le cancer contre lequel elle luttait depuis deux ans l'a emportée, mardi 11 avril, à 51 ans. »

Isabelle Regnier, *Le Monde*, 21 avril 2016

### Jean-François Hensgens<sup>AFC, SBC</sup> et Jeanne Lapoirie<sup>AFC</sup> témoignent

► J'ai rencontré Ronit sur le film *Tête de Turc*, réalisé par Pascal Elbé. Pendant le tournage, j'avais le sentiment qu'elle et son personnage se ressemblaient beaucoup. Une femme intelligente, volontaire, déterminée qui a traversé des épreuves mais n'a jamais baissé les bras. J'ai eu beaucoup de plaisir à travailler avec elle. Sa curiosité et son énergie enrichissaient le plateau. Son départ m'attriste beaucoup. ■

Jean-François Hensgens<sup>AFC, SBC</sup>

► J'ai été très choquée par l'annonce de la disparition de Ronit Elkabetz, j'ai tourné le film *Gett, le procès de Viviane Amsalem*, qu'elle a réalisé avec son frère Shlomi, l'été 2013,

elle était en pleine forme. C'était une belle rencontre, j'ai beaucoup aimé travailler avec elle, un mélange de spontanéité d'énergie, d'ambition, d'humour. Le plaisir de filmer une actrice, une madone, une icône, une diva... Ce visage blanc, ces cheveux très noirs, comme si c'était elle qui avait été à l'origine de l'esthétique du film, film quasi noir et blanc, personnages habillés très sombre dans un décor tout blanc...

Elle avait deux jumeaux de un an à l'époque du tournage, je me sentais très proche d'elle, elle me faisait rire...

J'ai une immense tristesse de sa disparition et n'y croit encore pas complètement... ■

Jeanne Lapoirie<sup>AFC</sup>

Lire ou relire l'entretien accordé par Jeanne Lapoirie<sup>AFC</sup>, à propos de son travail sur le film, *Gett, le procès de Viviane Amsalem*, sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs lors du 67<sup>e</sup> Festival de Cannes à l'adresse :

<http://www.afcinema.com/La-directrice-de-la-photographie-Jeanne-Lapoirie-AFC-parle-de-son-travail-sur-Le-Proces-de-Viviane-Amsalem-de-Ronit-et-Sholmi-Elkabetz.html>

## Disparition de Jérôme de Missolz

Par Jean-Michel Humeau<sup>AFC</sup>

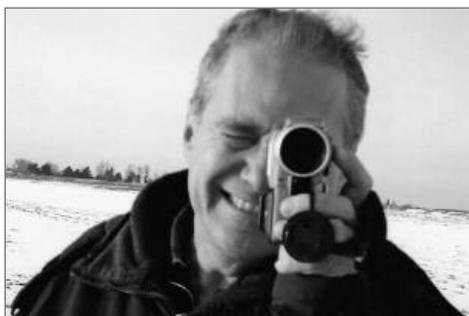
Tardivement j'ai appris la disparition de Jérôme de Missolz. J'ai beaucoup aimé travailler pour lui.

► Paris, Marrakech, Deauville, lieux où Yves Saint Laurent composait sa musique de mode et de robes, ses partitions étonnantes de couleurs du bout de ses crayons et de ses rêves pour mannequins de toute beauté.

Le film : *Tout terriblement*, comme l'annonçait Eluard était minutieusement préparé, décors, robes, objets, tableaux, une mise en scène très élaborée pour enchaîner les différentes étapes de sa vie, de ses styles qu'avec suffisamment de lumière j'ai pu mettre en valeur.

Jérôme était plus opérateur que réalisateur ce qu'il proposait avec gentillesse, attention laissait libre de composer l'image au mieux de ce qu'il souhaitait sans le dire. Nous avons fait les trucages à la prise de vues, ce qui n'est pas simple en Super 16, du moins risqué avec une seule perfo par image. Les références à Proust dans les jardins de la

maison de Deauville, à Monnet et aux nymphéas, au cubisme de Braque, l'orientalisme de Delacroix pour Marrakech. Il faut dire la richesse du décor des lieux d'Yves Saint Laurent comme toile de fond des compositions scéniques de l'évocation des différentes étapes de sa création jouées par ses mannequins favoris. Le plus touchant émouvant dans ce film testament reste la voix profonde grave de Jeanne Moreau pour dire le journal intime d'Yves Saint Laurent. Au cœur de ce ballet de robes éblouissantes, Jérôme aura su faire un poème d'images de cette commande tatillonne de Pierre Bergé.



Merci Jérôme pour ce grand moment de collaboration intelligente de plaisir du travail et toute ma compassion à ses proches. ■



## 69<sup>e</sup> Festival de Cannes

La 69<sup>e</sup> édition du Festival de Cannes se déroulera du 11 au 22 mai 2016. Lors de la conférence de presse du Festival, jeudi 14 avril, Pierre Lescure, président, et Thierry Frémaux, délégué général, ont annoncé un choix de vingt longs métrages en Compétition pour la Palme d'or, de dix-sept films sélectionnés à Un certain regard et de douze devant être projetés Hors compétition, en Séances de minuit et Séances spéciales. Onze films de cette sélection ont été photographiés par des membres de l'AFC.

► Laurent Lafitte tiendra le rôle de maître de cérémonie de ce 69<sup>e</sup> Festival de Cannes dont le cinéaste australien George Miller sera le Président du jury. La réalisatrice Catherine Corsini présidera le jury de la Caméra d'or, et la réalisatrice japonaise Naomi Kawase celui de la Cinéfondation et des Courts métrages.

L'affiche officielle a été conçue à partir de photogrammes du film *Le Mépris*, de Jean-Luc Godard. Tout est là. Les marches, la mer, l'horizon : l'ascension d'un homme vers son rêve, dans la chaleur d'une lumière méditerranéenne qui se change en or. Une vision qui rappelle cette citation qui ouvre *Le Mépris* : « Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. »

### Dans la Sélection officielle

#### En compétition

- *Elle*, de Paul Verhoeven, photographié par Stéphane Fontaine <sup>AFC</sup>
- *Julieta*, de Pedro Almodóvar, photographié par Jean-Claude Larrieu <sup>AFC</sup>
- *Ma loute*, de Bruno Dumont, photographié par Guillaume Deffontaines <sup>AFC</sup>
- *Mal de pierres*, de Nicole Garcia, photographié par Christophe Beaucarne <sup>AFC, SBC</sup>
- *Rester vertical*, d'Alain Guiraudie, photographié par Claire Mathon <sup>AFC</sup>

#### Un certain regard

- *Captain Fantastic*, de Matt Ross, photographié par Stéphane Fontaine <sup>AFC</sup>
- *Voir du pays*, de Delphine et Muriel Coulin, photographié par Jean-Louis Vialard <sup>AFC</sup>

#### Hors compétition

- *The Nice Guys*, de Shane Black, photographié par Philippe Rousselot <sup>AFC, ASC</sup>

#### Cannes Classics

- *Indochine*, de Régis Wargnier, photographié par François Catonné <sup>AFC</sup>
- *Masculin féminin*, de Jean-Luc Godard, photographié par Willy Kurant <sup>AFC, ASC</sup>
- *Voyage dans le cinéma français*, de Bertrand Tavernier, Jérôme Alméras <sup>AFC</sup>

### Et aussi, hors AFC

Parmi les films photographiés par des confrères français :

- en Compétition, *Personal Shopper*, d'Olivier Assayas, photographié par Yorrick Le Saux
- dans la section Un certain regard, *Apprentice*, du Singapourien Boo Junfeng, photographié par Benoît Soler
- en Séance de minuit, *Blood Father*, de Jean-François Richet, photographié par Robert Gantz
- parmi les Séances spéciales, *Chouf*, de Karim Dridi, photographié par Patrick Ghiringhelli, *La Forêt de Quinconces*, de Grégoire Leprince-Ringuet, photographié par David Chambille, et *La Mort de Louis XIV*, de l'Espagnol Albert Serra, photographié par Jonathan Ricquebourg.

### Et encore

- Dans la sélection Cinéfondation, *Gabber Lover*, d'Anna Cazenave Cambet, images de Pauline Sicard (film de fin d'études de La fémis).

Sélection officielle sur le site Internet du Festival de Cannes

<http://www.festival-cannes.fr/fr/article/62135.html> ■

## Les sections parallèles – Quinzaine des réalisateurs, Semaine de la critique et ACID



Suivant de près l'annonce des films de la Sélection officielle du 69<sup>e</sup> Festival de Cannes, c'est au tour des sections parallèles – Quinzaine des réalisateurs, Semaine de la critique et ACID – de dévoiler la liste des films qu'elles ont sélectionnés.

La photographie de cinq d'entre eux est signée par un membre de l'AFC.

### ► Quinzaine des réalisateurs

● *Divines*, de Houda Benyamina, photographié par Julien Poupard <sup>AFC</sup>

● *L'Économie du couple*, de Joachim Lafosse, photographié par Jean-François Hensgens <sup>AFC, SBC</sup>

● *Tour de France*, de Rachid Djaidani, photographié par Luc Pagès, <sup>AFC</sup>.

<http://www.quinzaine-realisateurs.com/fr/edition-2016/>

### Semaine de la critique

#### Films de clôture

● *Bonne figure*, de Sandrine Kiberlain, photographié par Guillaume Schiffman <sup>AFC</sup>

● *En moi*, de Lætitia Casta, photographié par Benoît Delhomme <sup>AFC</sup>.

<http://www.semainedelacritique.com/selection.php>

### Et aussi, entre autres...

#### A la Quinzaine des réalisateurs

● *L'Effet aquatique*, de Sólveig Anspach, photographié par Isabelle Razavet

● *Ma vie de courgette*, de Claude Barras, photographié par David Tutevoix

● *Mercenaire*, de Sacha Wolff, photographié par Samuel Lahu

● *Poesia sin fin (Endless Poesy)*, d'Alejandro Jodorowsky, photographié par Christopher Doyle <sup>HKSC</sup>

● *Two Lovers and a Bear*, de Kim Nguyen, photographié par Nicolas Bolduc

● *Les Vies de Thérèse*, documentaire de Sébastien Lifshitz, photographié par Paul Guillaume

● *Wolf and Sheep*, de Shahrbanoo Sadat, photographié par Virginie Surdej

● *Chasse royale*, court métrage de Romane Gueret et Lise Akoka, photographié par Eric Dumont.

#### A la Semaine de la critique

##### Film d'ouverture

● *Victoria*, de Justine Triet, photographié par Simon Beaufiles

##### En compétition

● *Diamond Island*, de Davy Chou, photographié par Thomas Favel

● *Grave*, de Julia Ducournau, photographié par Ruben Impens <sup>SBC</sup>.

### A l'ACID

● *Isola*, de Fabianny Deschamps, photographié par Hazem Berrabah

● *Le Parc*, de Damien Manivel, photographié par Isabel Pagliai

● *Sac la mort*, d'Emmanuel Parraud, photographié par Benjamin Echazaretta

● *Swagger*, d'Olivier Babinet, photographié par Timo Salminen <sup>FSC</sup>

● *Le Voyage au Groenland*, de Sébastien Betbeder, photographié par Sébastien Godefroy

● *Tombé du ciel*, de Wissam Charaf, photographié par Martin Rit

● *Willy 1<sup>er</sup>*, de Ludovic et Zoran Boukherma, photographié par Thomas Rames.

<http://www.lacid.org/CANNES-2016-L-ACID-DEVOILE-SA> ■

# 69<sup>e</sup> Festival de Cannes

## Présence de l'AFC au Festival de Cannes

Les films photographiés par des directeurs de la photographie membres de l'AFC projetés sur les écrans du Festival de Cannes seront une fois encore le signe de la présence de notre association lors de cette grande fête du cinéma.

► Pour cette 69<sup>e</sup> édition, seize films "AFC" vont être ainsi programmés, toutes sections confondues, dans l'une ou l'autre salle de La Croisette (voir ci-dessus).

Nos membres associés seront aussi de la fête, ayant participé, chacun à sa manière et selon son domaine d'activités, à l'un de ces films ou à bien d'autres encore. Lire, dans les pages qui suivent, les informations qu'ils nous ont fait parvenir à ce sujet. Cette année encore, la CST nous accueillera aimablement pendant la durée du festival sur son pavillon – stand 206, Village International Pantiero – pour des rencontres conviviales et la mise en œuvre de

notre Lettre d'information journalière. Un autre moment passionnant, aux dires de celles et ceux qui l'ont vécu auparavant, c'est la possibilité qu'offre le Festival à un directeur de la photographie de l'AFC de faire partie du jury de la Caméra d'or. La direction du Festival a ainsi jeté son dévolu sur la présence de Jean-Marie Dreujou aux côtés des autres membres de ce jury consacrant un premier film.

Enfin, les internautes abonnés à notre Lettre d'information recevront une liste de liens vers des articles publiés sur le site, proposant un agenda mis à jour quotidiennement, des portfolios, des textes, entretiens et images ayant trait aux films en sélection

photographiés par des membres ou non de l'AFC, français et étrangers. En parallèle, l'actualité cannoise de nos membres associés y sera également mise à jour et publiée au jour le jour. Cette présence-ci de l'AFC, lettre d'information et entretiens réalisés à cette occasion, bénéficiera du soutien du CNC et d'un certain nombre de nos membres associés.

**Pour toute information sur place, vous pourrez joindre Marie Garric (du 11 au 16 mai 2016) au 06 89 58 83 91 ou Jean-Noël Ferragut au 06 03 50 09 28 ■**

## Vilmos Zsigmond <sup>ASC</sup> à la lumière de Cannes Classics



Si réviser ses classiques est l'une des opportunités offertes par le Festival de Cannes et son programme Cannes Classics, cette 69<sup>e</sup> édition permettra de découvrir *Close Encounters with Vilmos Zsigmond*, film documentaire de Pierre Filmon retraçant la vie du directeur de la photographie, des rues de Budapest à Hollywood, qui y sera programmé. Personnalités du cinéma et directeurs de la photo de renom interviennent, le questionnent pour tracer le portrait d'un artiste complet.

► Avec la participation de John Travolta, Isabelle Huppert, Nancy Allen, Peter Fonda, Richard Donner, John Boorman, Caleb Deschanel <sup>ASC</sup>, Vittorio Storaro <sup>AIC, ASC</sup>, Darius Khondji <sup>AFC, ASC</sup>, Bruno Delbonnel <sup>AFC, ASC</sup>, Mark Rydell, Haskell Wexler <sup>ASC</sup>, Dante Spinotti <sup>AIC, ASC</sup>, Jerry Schatzberg, Stephen Goldblatt <sup>ASC</sup>, Ivan Passer, Fred Goodich <sup>ASC</sup>, Pierre-William Glenn <sup>AFC</sup>, Yuri Neyman <sup>ASC</sup>, Susan Roether Zsigmond.

Notons que les images de ce documentaire sont signées, entre autres opérateurs, Olivier Chambon <sup>AFC</sup>, James Chressanthis <sup>ASC, GSC</sup>, Luca Coassin <sup>AIC</sup>, Marie Spencer <sup>AFC, SBC</sup>. Rappelons pour mémoire que Vilmos Zsigmond fut à l'honneur, lors du 67<sup>e</sup> Festival de Cannes, en recevant le "Pierre Angénieux Excellens in Cinematography" que Thales Angénieux lui décerna.

Signalons par ailleurs que *Close Encounters with Vilmos Zsigmond* fera partie d'une programmation de la Cinémathèque française en hommage au directeur de la photographie début juillet d'une part et qu'une sortie du film en salles est prévue à l'automne prochain d'autre part.

Rappelons enfin que la section Cannes Classics offre cette année la possibilité de voir ou de revoir le travail de trois membres de l'AFC. Seront effectivement programmés, dans des copies restaurées, *Indochine*, le film de Régis Wargnier photographié par François Catonné <sup>AFC</sup>, et *Masculin féminin*, le film de Jean-Luc Godard photographié par Willy Kurant <sup>AFC, ASC</sup>.

**La liste des films programmés à Cannes Classics sur le site Internet du Festival**  
<http://www.festival-cannes.fr/fr/article/62136.html> ■

## Pour Vilmos Zsigmond, le plus longtemps possible en vie dans les mémoires

Par Pierre Filmon, réalisateur

Au moment où je me suis lancé dans l'aventure de *Close Encounters with Vilmos Zsigmond*, le jour où, en janvier 2014, Vilmos m'a annoncé au téléphone qu'il allait recevoir le Prix Angénioux (grâce à Pierre-William Glenn <sup>AFC</sup>) au Festival de Cannes la même année, je me suis tout de suite lancé un défi, celui d'avoir la plus belle image possible pour célébrer ce maître de l'image – le moindre des respects à avoir.

► Il me fallait des opérateurs, des directeurs de la photographie, des « cinématographes » comme préfère vous appeler le grand Vittorio Storaro <sup>AICASC</sup>, parmi les meilleurs possibles devant ET DERRIERE la caméra. Je ne devais écouter ni ceux qui disaient que puisqu'il n'y avait pas d'argent pour ce film, je n'avais qu'à prendre une mini-DV et que ça irait très bien comme ça. Deux opérateurs par interview ? Une prise de son à la perche ? Une hérésie... Ni ceux qui me disaient : « Vilmôche quoi, qui ? Jamais entendu parler ! ».

Ma chance a été que dès que je rencontrais une grande dame ou un grand monsieur de votre corporation ou d'une corporation cousine, de l'autre côté des Alpes (l'AIC), de la Manche (la BSC) ou de l'Atlantique (l'ASC), c'était une évidence pour tous. Vous étiez prêt(e)s à vous lancer dans l'aventure avec moi, immédiatement. Oui, je dois beaucoup à celles et ceux qui sont derrière les caméras de mon documentaire.

Je revois Marie Spencer <sup>AFC</sup>, esquissant un sourire encourageant (le premier) au café près de La fémis, avant d'apporter du matériel « qu'un copain m'a prêté » et de s'ingénier avec peu de sources à valoriser les interviews dans le sens de l'intimité. J'ai toujours voulu que le spectateur de *Close Encounters*... se sente en conversation directe avec Vilmos, sans filtre et sans intermédiaire. Je revois Olivier Chambon <sup>AFC</sup> (qui de fil en aiguille aura filmé rien moins que l'interview de John Boorman, de Jerry Schatzberg, d'Ivan Passer et le voyage en Hongrie), venu en simple spectateur d'une soirée filmée avec Vilmos au Grand Action, venant me saluer à la fin de la projection et me demandant s'il pouvait faire quelque chose pour moi, anxieux. « Oui ! Pour la conversation de demain que filme Marie, il me manque des cartes mémoires pour deux caméras et c'est l'unique moment que Darius Khondji <sup>AFC,ASC</sup> peut nous consacrer en discussion avec Vilmos avant de partir six mois en Amérique du Nord tourner avec Wes Anderson et Woody Allen ! ». Imaginez un peu notre émotion, avoir devant les caméras le directeur de la photographie de *John McCabe* et le directeur de la photographie de *The Immigrant*, le second inspiré directement par la lumière du premier... Olivier me dit : « Je dois rendre ces cartes mémoires vendredi... Tiens, je les rendrai lundi. » Quand il n'y a pas d'argent, il n'y en pas. Il faut compter sur les miracles.

James Chressanthis <sup>ASC</sup> est une autre rencontre miraculeuse. Quand j'ai dit à Vilmos : « Je fais un documentaire sur toi » et qu'il m'a répondu : « D'accord ! », il m'a aussi tout de suite dit : « As-tu vu *No Subtitles Necessary*, le film que James a fait sur Laszlo Kovacs et moi, présenté à Cannes Classic en 2008 ? » J'ai dit non et j'ai filé sur un site pour l'acheter en DVD... Après l'avoir vu, je me suis dit que j'avais peut-être mis la barre un peu trop haut et qu'il n'était plus possible de faire un film sur Vilmos. Seulement, je ne pouvais pas... ne pas faire ce film ! Le cinéma



Vilmos Zsigmond face au smartphone de Pierre Filmon dans le hall du Grand Action, en mai 2014 - Photo Payam Azadi

de Vilmos m'a ébloui comme cinéophile et m'a marqué à jamais. L'homme a changé ma vie... Alors je me suis lancé. Mais qu'est-ce que j'avais à raconter de plus que James ?... Quand, des mois plus tard, j'ai eu le billet d'avion pour Los Angeles et qu'il a fallu trouver qui allait filmer les interviews sur place en Californie, j'ai demandé à Vilmos s'il avait une idée pour me seconder dans l'aventure... : « James ! ». Moi : « James, qui a déjà fait un film sur toi ? Il ne voudra jamais ! » Cinq minutes plus tard, Vilmos me rappelle : « Je viens de lui parler, il est libre à ces dates. Tu l'appelles ? ». Je l'ai appelé. Il a dit : « On ne refuse pas ce que Vilmos vous demande... » Et le défi est devenu encore plus intimidant. Faire un film sur Vilmos avec celui qui en avait déjà fait un en tant que réalisateur.

Merci James. Tu ne m'as jamais pris de haut, toi non plus. Tu m'as accueilli comme tous tes collègues derrière la caméra (Ciao caro Luca Coassin <sup>AIC</sup>) et devant la caméra (Darius, Bruno, Pierre-William, Dante, Vittorio, Yuri, Fred, Stephen, Caleb et Haskell – tant d'histoires à raconter encore !).

Je n'étais pas du sérail et vous m'avez accueilli. Pour Vilmos. Merci à La fémis et à l'Ecole Louis-Lumière. Merci Pierre Andurand. Merci Cloé, Giulio, Piermarco, Diego, Zoltan, Greg, Payam, Sepehr, Clément, Pasqualino, Athalia, Zach, Maeva, Stéphane, Mathieu, Charles, Leonardo, Julien, Nicolo', Nathan, et Mathilde à l'étalonnage !

Merci Yves de ton amitié au long de ces années. Merci Bertrand, Martin et Caroline.

*Que Vilmos vive le plus longtemps possible dans les mémoires. Il est une inspiration pour tous.*

(avril 2016) ■

# 69<sup>e</sup> Festival de Cannes

## Nos associés à Cannes

### ACS France associé AFC

#### ► Festival de Cannes

Nous serons présents à Cannes pour la 69<sup>e</sup> édition du festival, n'hésitez pas à nous contacter pour convenir d'un rendez-vous !

**Pour nous contacter / to contact us :**

[acs@aerial-france.fr](mailto:acs@aerial-france.fr)

**Pour nous suivre / to follow us :**

**Facebook :**

<https://www.facebook.com/acsfrance>

**Twitter** <https://twitter.com/ACSFrance> ■

### CW Sonderoptic - Leica associé AFC

#### ► Prix Découverte Leica Cine à Cannes

Leica Camera et CW Sonderoptic sont présents cette année au Festival de Cannes. Ils sont partenaires de la 55<sup>e</sup> Semaine de la Critique à Cannes qui décernera le prix Découverte Leica Cine du court métrage. Leica Cine remettra 4 000 € au réalisateur(trice) du film primé. Un accompagnement technique sera également proposé au réalisateur(trice) primé pour son prochain projet.

Du vendredi 13 mai au vendredi 20 mai 2016, vous serez accueillis avec grand plaisir à l'espace Miramar ou à la plage Nespresso pour un petit déjeuner de 9h30 à 11h30 ou pour un café après le déjeuner. Seront mis à votre disposition des appareils Leica SL avec adaptateur SL-PL que vous utiliserez avec les objectifs Summicron-C ou Summilux-C pour des photos ou des petits films en vidéo 4K.

**Vous pouvez à tout moment contacter Tommaso Vergallo au 06 25 35 23 35.**

### Eclair | Groupe Ymagis associé AFC

#### ► Films en sélection au Festival de Cannes

##### Sélection officielle

● *La Fille inconnue*, de Jean-Pierre et Luc Dardenne – Production : Archipel 35, DP Alain Marcoen <sup>SBC</sup> – Etalonnage : Raphaëlle Dufosset

##### Un Certain Regard

● *Voir du pays*, de Delphine et Muriel Coulin – Production : Archipel 35, DP Jean-Louis Vialard, <sup>AFC</sup> – Etalonnage : Aude Humblet.

##### ACID

● *Voyage au Groenland*, de Sébastien Betbeder – Production : Envie de tempête, DP Sébastien Godefroy – Etalonnage : Mickaël Commereuc.

### Cannes Classics

● Film d'ouverture : *Voyage dans le cinéma français*, de Bertrand Tavernier – Production : Little Bear, DP Jérôme Alméras <sup>AFC</sup> – Etalonnage : Raymond Terrentin

● *Rendez-vous de juillet*, de Jacques Becker – Production : Gaumont, DP Claude Renoir – Etalonnage : Raymond Terrentin

● *Masculin, féminin*, de Jean-Luc Godard – Production : Argos, DP Willy Kurant, <sup>AFC, ASC</sup> – Etalonnage : Bruno Patin

● *Adieu Bonaparte*, de Youssef Chahine – Production : Association Youssef Chahine/TF1 DA, DP Mohsen Nasr – Etalonnage : Bruno Patin

● *Un homme et une femme*, de Claude Lelouch – Production : Films 13, DP Jean Collomb – Etalonnage : Bruno Patin

● *Faits divers*, de Raymond Depardon – Production : Palmeraies et désert, DP Raymond Depardon – Etalonnage : Raymond Terrentin

● *Farbrique*, de Georges Rouquier – Production : Documents cinématographiques, DP André A. Dantan – Etalonnage : Bruno Patin. ■

### Hiventy (ex Digimage) associé AFC

#### ► Hiventy au Festival de Cannes

##### Cannes Classics

● *Gueule d'amour*, de Jean Grémillon (1937), photographié par Günther Rittau

● *La Dernière chance*, de Léopold Lindtberg (1945), photographié par Emil Berna.

##### Semaine de la Critique

● *Victoria*, de Justine Triet, photographié par Simon Beaufills – Postproduction son

● *Apnée*, de Jean-Christophe Meurisse, photographié par Javier Ruiz Gomez – Postproduction son.

##### Quinzaine des réalisateurs

● *Divines*, de Houda Benyamina, photographié par Julien Poupard <sup>AFC</sup> – Postproduction son.

Enfin, nous organisons le dimanche 15 mai à 12h, sur le stand de la CST, en collaboration avec Kodak, notre rencontre avec les professionnels sur la thématique de la pellicule " The Analog Renaissance ". Nous serions heureux de vous y accueillir. ■

### Panavision associé AFC

#### ► Panavision à Cannes

##### Cocktail CST / Panavision - lundi 16 mai

Cette année, le cocktail se tiendra le lundi 16 mai à l'Espace Pantiero, Village France International à partir de midi.

Nous vous attendons nombreux pour vous dévoiler nos solutions :

● Une offre élargie à tous les moyens de tournage

● Une gamme exclusive d'optiques et d'éclairage renouvelée

● À la pointe de l'innovation grand format : 65 mini et Primo 70.

##### Quinzaine des Réalisateurs

Cette année à nouveau, nous sommes partenaires de la Quinzaine des Réalisateurs. À ce titre, nous aurons le plaisir de vous rencontrer sur la Plage de la Quinzaine du vendredi 13 au vendredi 20 mai inclus.

##### Présences à Cannes

Olivier Affre

du vendredi 13 au samedi 21 mai

Olivier Chiavassa

du jeudi 12 au samedi 21 mai

Oualida Bolloc'h

du jeudi 12 au mardi 17 mai

Alexis Petkovsek

du dimanche 15 au samedi 21 mai

Patrick Leplat

du samedi 14 au mardi 17 mai

Serge Hoarau

du lundi 16 au samedi 21 mai

Stéphane Rigotti

du dimanche 15 au samedi 21 mai

Valérie Lacoste

du samedi 14 au dimanche 22 mai

Fabrice Gomont

du samedi 14 au samedi 21 mai.

##### Sélection officielle

● En compétition

● *Personal Shopper*, d'Olivier Assayas, image Yorick Le Saux, 1<sup>er</sup> assistant Jean-Christophe Allain, tourné en Arri Lite, optiques ensemble Primo Standard, matériel de prise de vues Panavision Belgique, machinerie Panagrip

● *Rester vertical*, d'Alain Guiraudie, image Claire Mathon, <sup>AFC</sup> 1<sup>er</sup>, assistant Alan Guichaoua, tourné en Red Epic Dragon avec optiques Primo Classic et Varicam 35 avec optiques Panavision Super Speed, matériel de prise de vues Panavision Alga, machinerie Panagrip, lumière Panalux

● Un certain regard

● *La Danseuse*, de Stéphanie Di Giusto, image Benoît Debie <sup>SBC</sup>, 1<sup>er</sup> assistant Lazare Pedron, tourné en Alexa XT Raw 4:3, optiques série G anamorphique, matériel de prise de vues Panavision Alga

● Séances Spéciales

● *La Mort de Louis XIV*, d'Albert Serra, image Jonathan Ricquebourg, 1<sup>er</sup> assistant Julien Hogert, Panasonic HPX3700, matériel de prise de vues Panavision Alga

● *La Forêt de Quinconces*, de Grégoire Leprince-Ringuet, image David Chambille, 1<sup>er</sup> assistant Christophe Chauvin, tourné en Red Scarlet, optiques série Zeiss Distagon, matériel de prise de vues Panavision Alga, machinerie Panagrip.

**Quinzaine des réalisateurs**

● *Divines*, de Houda Benyamina, image Julien Poupard <sup>AFC</sup>, 1<sup>er</sup> assistant Simon Roche, tourné en Red Epic Dragon Carbon, optiques série Zeiss T.2.1 Premium, matériel Panavision Alga, machinerie Panagrip, lumière Panalux

● *Mercenaire*, de Sacha Wolff, image Samuel Lahu, 1<sup>ère</sup> assistante Lucie Braquemont, tourné en Epic Dragon, série Primo, matériel de prise de vues Panavision Alga, machinerie Panagrip

● *Neruda*, de Pablo Larrain, image Sergio Armstrong, 1<sup>er</sup> assistant Flavio Manriquez, Tourné en Red Epic, matériel de prise de vues Panavision Alga.

**Semaine de la critique**

Compétition – longs métrages

● *Diamond Island*, de Davy Chou, image Thomas Favel, 1<sup>er</sup> assistant Matthieu de Castele, tourné en Red Epic, optiques série Super Speed Panavision, matériel de prise de vues Panavision Alga.

**Sélection l'ACID**

● *Willy* 1<sup>er</sup>, de Ludovic & Zoran Boukherma, Marielle Gautier et Hugo P. Thomas, France, image Thomas Rames, 1<sup>er</sup> assistant Simon Verniel, tourné en Alexa Plus, série Zeiss GO, matériel prise de vues Panavision Alga, matériel lumière Panalux. ■

**Thales Angénieux** <sup>associé AFC</sup>

► « Pierre Angénieux Excellens in Cinematography »

**Hommage à Peter Suschitzky**

Le 20 mai 2016 – Salle Buñuel, Palais des Festivals

Partenaire officiel du Festival de Cannes depuis 2013, Thales Angénieux rend hommage chaque année à un directeur de la photographie ayant marqué l'histoire du cinéma. Depuis plus de 80 ans, l'exigence esthétique et technologique des directeurs de la photographie ont fait le succès des optiques Angénieux. Angénieux se devait à son tour de mettre en lumière le travail de ces hommes et de ces femmes sans qui le cinéma n'existerait pas.

Après Philippe Rousselot <sup>AFC,ASC</sup>, en 2013, Vilmos Zsigmond <sup>HSC,ASC</sup>, en 2014, et Roger A. Deakins <sup>BSC,ASC</sup>, en 2015, c'est Peter Suschitzky <sup>ASC</sup> qui sera mis à l'honneur cette année.

**Peter Suschitzky : La photographie et le cinéma, une histoire de famille**

Né à Londres au Royaume-Uni en 1941, Peter Suschitzky est le fils du chef opérateur et photographe, Wolfgang Suschitzky, aujourd'hui âgé de 103 ans. Wolfgang Suschitzky a fait les beaux jours du documentaire anglais du service public dans les années 1930. En 1971, il a notamment travaillé pour le film de gangsters, *Get Carter*, réalisé par Mike Hodges. Peter va suivre les traces de son père et photographie son premier film en 1964 à seulement 23 ans. Une précocité dans le métier qui lui permettra de se faire un nom rapidement et surtout de développer son propre style sur des films aux thèmes différents et aux budgets variés. Il est le père d'Adam Suschitzky, membre de la British Society of Cinematographers (BSC), lui aussi directeur de la photographie.

**Une filmographie prestigieuse et une renommée internationale**

Depuis plus de 50 ans, Peter Suschitzky signe l'image des cinéastes les plus prestigieux à travers le monde : Peter Watkins, Joseph Losey, M. Night Shyamalan, Matteo Garrone, Tim Burton... Mais sa collaboration la plus approfondie reste celle qu'il entretient avec David Cronenberg : *Faux semblants*

(1988), *Le Festin nu* (1992), *Crash* (1996), *eXistenZ* (1999), *Spider* (2001), *Une histoire de violence* (2005), *Les Promesses de l'ombre* (2007), *Une méthode dange-reuse* (2011), *Cosmopolis* (2012) et *La Carte des étoiles* (2014).

Il a aussi joué un rôle important auprès de John Boorman, *Leo The Last* (1970) et *Tout pour réussir* (1990), et de Ken Russell, *Lisztomania* (1975) et *Valentino* (1977), et a signé l'image de films cultes comme le *Rocky Horror Picture Show* (1975), de Jim Sharman, ainsi que l'épisode le plus noir des aventures de Luke Skywalker, *L'Empire contre-attaque* (1979), d'Irvin Kershner, ou encore la biographie originale de Beethoven, *Immortal Beloved* (1994).

En tout, ce sont plus de quarante productions majeures auxquelles Peter Suschitzky a apporté son talent et sa sensibilité artistique, une filmographie d'exception qui lui vaut de nombreuses reconnaissances internationales.

En 1977, en Angleterre, *Valentino* est nommé à la fois par la BSC et la British Academy of Film and Television Arts (BAFTA) pour le Prix de la Meilleure Photographie. En 1991, aux Etats-Unis, la National Society of Film Critics lui remet le Prix de la Meilleure Photographie pour *Tout pour réussir*. Dans les années 1990, il reçoit quatre fois le Genius Award, de la meilleure photographie qui distingue l'excellence du cinéma canadien, pour quatre des films de Cronenberg, *Faux semblants*, *Le Festin nu*, *Crash* et *Les Promesses de l'ombre*. En 2009, en Macédoine, the International Cinematographers Film Festival Manaki Brothers lui remet un Life Achievement Award. En avril 2016, Il s'est vu remettre à Rome le prix David di Donatello de la meilleure photographie pour *Tale of Tales*.

**Rencontre avec Peter Suschitzky**

En parallèle de cette soirée d'hommage, à l'initiative d'Angénieux, se tiendra une rencontre avec Peter Suschitzky autour de son œuvre qui sera animée par le journaliste Benjamin Bergery – correspondant en France pour *l'American Cinematographer*, auteur du blog *thefilmbook*, et membre consultant de l'AFC – le samedi 21 mai – de 11h à 13h – lieu à confirmer.

Entrée libre – Places limitées.

# 69<sup>e</sup> Festival de Cannes

## Nos associés à Cannes

### Thales Angénieux associé AFC

En 2016, dans la liste des films sélectionnés à Cannes, les objectifs Angénieux ont participé, entre autres, au tournage de :

#### Compétition officielle

- *Elle*, de Paul Verhoeven, DP Stéphane Fontaine <sup>AFC</sup>
- *Julieta*, de Pedro Almodóvar, DP Jean-Claude Larrieu <sup>AFC</sup>
- *Ma Loute*, de Bruno Dumont, DP Guillaume Deffontaines <sup>AFC</sup>
- *Mal de pierres*, de Nicole Garcia, DP Christophe Beaucarne <sup>AFC, SBC</sup>
- *The Last Face* de Sean Penn, DP Barry Ackroyd <sup>BSC</sup>

#### Un Certain Regard

- *Captain Fantastic*, de Matt Ross, DP Stéphane Fontaine <sup>AFC</sup>
- *Voir du Pays*, de Delphine et Muriel Coulin, DP Jean-Louis Vialard <sup>AFC</sup>

#### Hors compétition

- *The Nice Guys*, de Shane Blake, DP Philippe Rousselot <sup>AFC, ASC</sup>

A noter : Guillaume Deffontaines, Christophe Beaucarne et Philippe Rousselot ont utilisé les zooms compacts anamorphiques Angénieux sur leurs films en sélection à Cannes cette année.

Suivez l'actualité de Thales Angénieux :

[www.angenieux.com](http://www.angenieux.com)

[www.facebook.com/AngenieuxLenses](https://www.facebook.com/AngenieuxLenses)

[www.twitter.com/AngenieuxLenses](https://www.twitter.com/AngenieuxLenses)

[www.instagram.com/AngenieuxLenses](https://www.instagram.com/AngenieuxLenses) ■

### Transpacam, Transpagrip, Transpalux associés AFC

#### ► Festival de Cannes 2016

A l'occasion du Festival de Cannes 2016, nous souhaitons féliciter les réalisateurs sélectionnés et remercier de leur confiance les équipes des films auxquels le groupe Transpa a participé.

#### Sélection officielle

- *Elle*, de Paul Verhoeven, photographié par Stéphane Fontaine <sup>AFC</sup>  
Transpalux, Transpagrip

#### Séances spéciales

- *Le Cancre*, de Paul Vecchiali, photographié par Philippe Bottiglione  
Transpalux

#### Semaine de la Critique

- *Victoria*, Justine Triet, photographié par Simon Beaufiles

Transpalux, Transpagrip, Transpacam (Alexa XT, Cooke anamorphique, Cooke S3, Zoom Angénieux 25-250HR)

- *Apnée*, de Jean-Christophe Meurisse, photographié par Javier Ruiz Gomez  
Transpalux, Transpagrip, Transpacam (Sony F55, Zeiss Go, zoom Angénieux 28-76)

#### Quinzaine des réalisateurs

- *Ma vie de courgette*, de Claude Barras, photographié par David Tutevoix  
Transpalux.

Courts métrages :

- *Après Suzanne*, de Félix Moati, photographié par Nicolas Loir  
Transpalux, Transpagrip, Transpacam (Arri Alexa 16/9, Zeiss GO)

- *Cassandra*, de Joffrey Renambatz, photographié par Pascale Marin  
Transpalux. ■

### *Cafe Society*, de Woody Allen : le passage au numérique de Vittorio Storaro <sup>ASC, AIC</sup>

Entretien par Jon Fauer <sup>ASC</sup> - *Film and Digital Times*

*Cafe Society* fait l'ouverture du 69<sup>e</sup> Festival du Cannes, le 11 mai. C'est le premier long métrage en numérique pour le réalisateur, Woody Allen, et le directeur de la photographie, Vittorio Storaro <sup>ASC, AIC</sup>. Woody Allen a réalisé 47 films en argentique, Storaro en a tournés 58.

► J'ai rencontré Vittorio plusieurs fois à New York pendant l'étalonnage de *Cafe Society* chez Technicolor Postworks. Vittorio est connu pour son propos cinématographique sur l'art, le style et la symbolique. Mais nous savons aussi qu'il est un maître des procédés à chaque niveau, artistique, numérique et technique, doté de solides connaissances sur l'échantillonnage, la résolution, la dynamique, le logiciel Da Vinci – et aussi l'artiste Leonardo Da Vinci –, et peut tenir les lecteurs de *Film and Digital Times* en haleine. (JF)

Lire l'entretien, traduit de l'anglais par Laurent Andrieux, à l'adresse

<http://www.afcinema.com/Cafe-Society-de-Woody-Allen-le-passage-au-numerique-de-Vittorio-Storaro-ASC-AIC.html> ■



Woody Allen et Vittorio Storaro sur le tournage de *Cafe Society* - Photo Sabrina Lantos

## La CST au Festival de Cannes 2016

La CST assure depuis vingt-neuf ans, sous l'autorité de l'AFFIF, la direction technique des projections du Festival de Cannes.

► Sous la direction de son président, Pierre-William Glenn <sup>AFC</sup>, la CST met au service du Festival une équipe de sept permanents chargés de préparer l'architecture technique 35 mm et numérique des salles. Elle encadre ainsi les projections de toutes les sélections du Festival, les projections du Marché du Film (Palais des Festivals et Gray d'Albion) et celles de la Semaine de la Critique (Miramar). Elle assure également la validation du réglage et le suivi technique des projections de la Quinzaine des Réalisateurs et des projections du Marché du Film en ville. La CST assume la coordination de l'ensemble des projectionnistes ainsi que des équipes techniques du Festival de Cannes et des prestataires extérieurs dès lors qu'ils interviennent dans le domaine de la projection cinéma.

La CST est, tout au long de l'événement, en relation constante avec les producteurs, les distributeurs et les attachés de presse des films présentés. Elle organise et supervise, pour la Sélection Officielle, des répétitions nocturnes avec les réalisateurs et leur équipe. Elle assure, en outre, une présence de contrôle lors de toutes les projections.

Enfin, cette direction technique du Festival de Cannes nous permet de développer, au quotidien, la relation entre artistique et technique au cinéma. En participant à ce que beaucoup décrivent comme les plus belles projections du monde, nous affirmons notre rôle de " leader " dans le domaine de l'innovation et de l'expertise de la projection cinématographique.

La CST, cette année encore, sera présente à Cannes. Alain Besse, responsable du secteur Diffusion de la CST, assurera la responsabilité générale des projections. Hans-Nikolas Locher, responsable du secteur Recherche & Développement et Éric Chérioux, responsable du secteur Postproduction, seront en charge du secrétariat technique des projections.

La CST met à disposition du festival son savoir-faire et ses outils. Ses mires, ses logiciels d'expertise et de contrôle seront utilisés tout au long de la manifestation pour offrir au public et aux producteurs une qualité optimale de projection.

La CST au Festival de Cannes, c'est aussi la vie d'une association avec ses adhérents et ses partenaires. Chaque midi et parfois le soir, nos partenaires des industries techniques viennent présenter leur société et leurs innovations dans le cadre festif de notre stand, situé à l'Espace Pantiero - N°206. (cf le programme de ces Rendez-Vous de la CST ci-après).

De plus en plus fréquemment, les équipes techniques des films viennent sur notre stand pour échanger, discuter ou simplement se détendre. Avec son bar permanent et ses espaces terrasse ou salon, notre stand est devenu un véritable " lieu " de Cannes alliant la qualité des présentations à une ambiance festive et conviviale.

### Programme

#### Les Rendez-vous de la CST - Club des Partenaires

- **Orient Star**, jeudi 12 mai, cocktail à partir de midi
- **Sony**, vendredi 13 mai, cocktail à partir de midi
- **HTS (Highlands Technologies Solutions)**, samedi 14 mai, cocktail à partir de midi
- **Dolby**, dimanche 15 mai, cocktail à partir de 18 heures
- **Hiventy - Kodak**, dimanche 15 mai, cocktail à partir de midi
- **2AVI - Dkaudio**, lundi 16 mai, cocktail à partir de 18 heures
- **Panavision**, lundi 16 mai, cocktail à partir de midi
- **Groupe Transpa**, mardi 17 mai, cocktail à partir de midi
- **Cinemeccanica**, mercredi 18 mai, cocktail à partir de midi
- **Christie**, jeudi 19 mai, cocktail à partir de midi

Nous remercions tous nos partenaires : 2AVI, Christie, Cinemeccanica, DKaudio, Dolby, Film Factory, Hiventy, HTS, Kodak, Orient Star, Panavision, Sony et le Groupe Transpa. Les partenaires et les adhérents de la CST sont invités à ces rendez-vous.

### Contacts

**Angelo Cosimano, délégué général**

06 32 63 20 50 – courriel : [dg@cst.fr](mailto:dg@cst.fr)

**Myriam Guedjali, chargée de communication**

06 40 95 55 51 – courriel : [mguedjali@cst.fr](mailto:mguedjali@cst.fr)

### Le Prix Vulcain de l'Artiste Technicien 2016

Le Prix Vulcain de l'Artiste Technicien récompense un technicien pour son travail de collaboration de création à une œuvre cinématographique.

Le Prix Vulcain de l'Artiste Technicien est un prix du Festival de Cannes qui concerne les films de la compétition officielle. Il est décerné par un jury spécial, désigné par la CST.

### Composition du Jury 2016

- Patrick Bézier (directeur général du groupe Audiens)
- Clément Clareton (étudiant ENS Louis-Lumière)
- Gao Xixi (réalisateur chinois)
- Jean-Yves Mirsky (délégué général de la Ficam)
- Ludovic Naar (directeur de production)
- Bernard Plégat (exploitant)
- Claudine Taulère (scripte). ■

# 69<sup>e</sup> Festival de Cannes

## Echange de photogrammes entre deux continents !

Par Gilles Porte <sup>AFC</sup>

Combien sommes-nous, techniciens, réalisateurs, comédiens, producteurs, distributeurs, à nous interroger afin de savoir si un film sur lequel nous nous sommes investis sera sélectionné au prochain Festival de Cannes ?

► Au cours de l'attente, certains se rassurent en se disant que ce serait peut-être mieux que le film ne fasse pas un voyage jugé trop risqué...

C'est vrai qu'à la sortie du festival, l'expérience cannoise varie beaucoup en fonction de l'expérience traversée :  
- Alors !? " Canne " ou " Bâton " ?

Sans attendre le résultat de toutes les sélections, le cinéaste Safy Nebou et moi-même sommes partis pour tourner au Mali un documentaire dont le sujet est le devenir d'orphelins recueillis dans les rues de Bamako... Loin de moi l'idée d'opposer les paillettes du plus grand festival de cinéma du monde à une autre réalité – une actrice célèbre s'y est déjà risquée lors de la remise d'une palme, aussi je vous promets que je m'y abstenrai – mais pour prendre un peu de distance, un voyage en dehors des autoroutes des tankers, n'est-il pas souvent la meilleure des réponses ?

C'est un peu dans cet esprit que j'étais parti en Sibérie – par moins 40° – après les tragiques événements du 7 janvier...

A l'heure où j'écris ces mots il fait + 48° à l'ombre...

Questions vêtements, ma valise a été plus facile à boucler pour l'Afrique de l'Ouest mais beaucoup plus délicate en ce qui concerne le matériel, pour la bonne et simple raison qu'au Mali, je suis le seul technicien à bord... Pas d'assistant... Pas de machiniste ou/et d'électriciens... Retour aux fondamentaux : deux Sony Alpha 7S... deux disques durs externes d'un téra... un sac à dos photo... deux micros... dix batteries... quatre chargeurs... un Mac portable... un lecteur de disquette... deux monopodes... un pied... et beaucoup de câbles...

Ça va être bon pour la mémoire ce film !

A Bamako, ma chambre d'hôtel ressemble à un petit magasin d'électronique...

A Bamako, je repense à Samuel, plus au sud encore...

Samuel avait fait les back-up de plus d'un millier d'enfants

filmés derrière une vitre avec deux caméras : c'était bien beau de faire le tour du monde mais encore fallait-il être bien accompagné !

Quand j'ai proposé – il y a un peu plus d'un an – à Samuel de partir en Sibérie avec moi, il n'était plus disponible ! Non pas qu'il s'était embourgeoisé mais on venait de lui proposer son 1<sup>er</sup> long métrage comme directeur de la photographie !

Samuel avait un pincement au cœur quand je l'ai croisé dans un café parisien, au mois de décembre :

- « La Sibérie en hiver, merde, ça doit avoir de la gueule, Gilles ! » (sic)

Mais une page se tournait et c'est bien aussi que les pages se tournent, Samuel !

Pendant que Samuel (directeur de la photographie), Sacha (réalisateur) et Claire (directrice de production) tournaient dans l'océan Pacifique une partie de *Mercenaire* et moi, près du lac Baïkal, *Les Forêts de Sibérie*, Samuel et moi échangeions des e-mails avec quelques photogrammes...

Peu de mots... Beaucoup d'images fixes... Lui en 2,40, moi en 1,85...

Aujourd'hui, lundi 18 avril 2016, alors que je transpire en rentrant dans les menus de ces foutus Sony Alpha 7 S sous les pales d'un énorme ventilateur, un mail me parvient d'Afrique du Sud où Samuel tourne un autre documentaire : « *Mercenaire* est sélectionné à la Quinzaine des Réalistes !!! »

Même si j'ai le sentiment que Samuel sera toujours plus à l'aise une caméra sur l'épaule que sur un tapis rouge en train de se demander pourquoi il n'a pas pu prendre ses chaussures beiges pour gravir des marches, je suis certain que Cannes sera une bonne chose pour *Mercenaire* car s'il y en a bien un qui ne mérite pas le bâton, c'est bien Samuel ! ■

### Echange de photogrammes entre la Russie et l'océan Pacifique



Raphaël Personaz dans *Les Forêts de Sibérie*, photographié par Gilles Porte



Toki Pilioko dans *Mercenaire*, photographié par Samuel Lahu

## ça et là

### Exposition "Eugène Boudin. L'atelier de la lumière"



Le MuMa - Le Havre continue d'explorer les grandes figures de la scène artistique des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles liées à l'histoire de ses collections et venues chercher au Havre et sur les côtes normandes la source de leur inspiration. Dans le cadre du 3<sup>e</sup> festival Normandie Impressionniste, c'est au tour d'Eugène Boudin (1824-1898), peintre de l'estuaire par excellence, de faire l'objet d'une grande rétrospective.

► « J'ai déjà envie d'être devant la mer et de m'escrimer du pinceau : c'est étonnant comme j'ai progressé d'un certain côté et comme j'ai soif de lumière ! », Eugène Boudin, 1888

L'exposition "Eugène Boudin. L'atelier de la lumière" entend apporter un éclairage nouveau sur l'art de cette figure pionnière de l'impressionnisme, en confrontant à la collection du MuMa, plus d'une centaine d'œuvres provenant de collections particulières comme de grandes collections publiques, françaises et étrangères. Des thématiques inexplorées jusque-là sont abordées, comme le statut de l'esquisse chez Boudin, ombres et lumière, les œuvres peintes pour le Salon...

L'exposition consacre une place d'honneur à des séries de premier plan comme les études de ciel, « prodigieuses magies de l'air et de l'eau », remarquées par Baudelaire dès 1859, ou les scènes de plage. Grâce à des prêts exceptionnels, cette section réunira pas moins de 27 pièces (16 peintures et 11 aquarelles), donnant à voir comment Boudin explore autant les possibilités d'un sujet neuf – la vie moderne –, qu'il poursuit ses recherches sur la lumière.

<http://www.muma-lehavre.fr/fr/expositions/eugene-boudin-latelier-de-la-lumiere>  
Eugène Boudin, l'atelier de la lumière

Du 16 avril au 26 septembre 2016

Musée d'art moderne André Malraux – MuMa

2, boulevard Clemenceau - Le Havre (Seine-Maritime) ■

### Expositions à la Maison Européenne de la Photographie

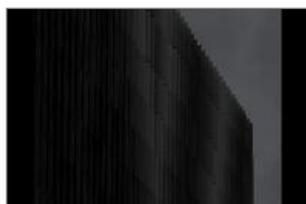


Christine Spengler – L'opéra du monde, 1970-2016

Jusqu'au 5 juin 2016

La Maison Européenne de la Photographie présente une rétrospective inédite réunissant les deux facettes, apparemment contradictoires, de l'œuvre de Christine Spengler, correspondante de guerre et artiste :

ses photos noir & blanc emblématiques les plus célèbres, et ses créations en couleur plus récentes. ■



Tadzio – Lumière noire

Jusqu'au 5 juin 2016

" Lumière noire " est une série de seize photos créées à partir d'éléments architecturaux contemporains. L'exposition du photographe Tadzio à la Maison Européenne de la Photographie propose une poésie architecturale

la fois sombre – de par la sous-exposition utilisée – et lumineuse. Force de gravité et dynamique de la fuite se confrontent en nuances poétiques. ■

<http://www.mep-fr.org>

### Nouveau Conseil d'administration de l'AAPCA pour 2016-2017

► Suite à son assemblée générale, qui s'est tenue mercredi 16 mars 2016, l'Association des Administrateurs de Production de Cinéma et de l'Audiovisuel a élu pour deux ans une présidence collégiale assumée par le nouveau Conseil d'administration.

Membres du Conseil d'administration

- Séverine Barré
- Esperanza Casero
- Gabriel Mamruth
- Vincent Stevenel
- Sophie Timbal.

Consulter le site Internet de l'AAPCA

<http://www.aapca.fr/index.html>

(Pour information, à la différence d'autres associations professionnelles, le CA de l'AAPCA assume solidairement toutes les fonctions et décisions de l'association.) ■

### Nouveau bureau des Monteurs Associés

► A la suite de l'assemblée générale des Monteurs Associés, le conseil d'administration de l'association s'est réuni le 13 avril 2016 et a procédé à l'élection de son nouveau bureau. Jean-Pierre Bloc, Emmanuelle Jay et Axelle Malavieille sont les nouveaux présidents de LMA.

Composition du bureau

- Jean-Pierre Bloc, Emmanuelle Jay, Axelle Malavieille, président(e)s,
- Claire Le Villain, Mathilde Muyard, Annie Pierre, secrétaires,
- Erika Barroché, Thaddée Bertrand, Giulia Rodinò, trésorier(e)s

Les autres membres du CA

Benoît Alavoine, Anaïs Albanese, Camille Arnaud, Nicolas Bancillon, Mélanie Braux, Adriàn Claret-Perez, Cyril Cruchon, Marc Daquin, Benoît Delbove, Alice De Lima, Juliette Hauboïs, Clémence Le Brun, Isabelle Manquillet, Françoise Testeront, Sarah Turoche.

Les Monteurs Associés

c/o La fémis - 6 rue Francœur - 75018 Paris  
[www.monteursassocies.com](http://www.monteursassocies.com) ■

## Où Laurent Mannoni parle des collections de la Cinémathèque française et annonce une exposition à venir

A l'occasion de l'exposition "Lanterne magique et film peint – Quatre cents ans de cinéma", en 2009, l'AFC rencontrait Laurent Mannoni, directeur scientifique du patrimoine de la Cinémathèque française et directeur du Conservatoire des techniques cinématographiques. Devenu depuis membre consultant de l'AFC, nous avons voulu l'interroger de nouveau sur ses acquisitions récentes, à l'avant-veille d'une grande exposition qu'il prépare pour le début du mois d'octobre prochain, "La Machine cinéma".

(ND et JNF)



Photo Jean-Noël Ferragut

**Nathalie Durand : La Cinémathèque conservait 4 000 pièces en 2009. Et maintenant plus de 6 000 pièces. A quoi cela est-il dû ?**

**Laurent Mannoni :** Depuis l'avènement du numérique, le nombre et le volume des dons d'appareils "argentiques" est devenu très important. Par ailleurs, grâce au CNC, il a été possible d'acquérir en 2013 une collection magnifique, celle du spécialiste Jean-Pierre Verscheure, ancien professeur à l'INSAS, qui contient des centaines de pièces importantes, essentiellement consacrées à la projection et au son.

Jean-Pierre Verscheure est un grand expert de l'histoire du son, il a notamment collecté les projecteurs 35 mm, les premiers enregistreurs et lecteurs de son et les premiers haut-parleurs. Il a d'abord été le représentant de Dolby en Belgique, nous avons donc maintenant de multiples processeurs Dolby, qui sont évidemment cruciaux pour le cinéma. Cette collection a été pour nous un apport fabuleux, car notre section consacrée à l'histoire du cinéma sonore était faible auparavant.

Nous avons eu d'autre part, en 2015, un don énorme et en très bel état de caméras de télévision datant des années 1950 aux années 1990, provenant du spécialiste Bernard Tichit, un ancien de Thomson, bien connu de tous les historiens de la télévision. Ce sont plus de mille pièces qui sont venues combler des lacunes de nos fonds : un apport essentiel à nos yeux. Puis, bien entendu, nous avons eu des dons tout à fait intéressants de particuliers, de techniciens, de réalisateurs, de producteurs, de directeurs de la photographie.

J'avais plusieurs obsessions en arrivant à la Cinémathèque en 1994 (les collections ne comprenaient alors que 1 470 pièces, comme en témoigne notre catalogue publié à l'époque, "Le Mouvement continué") : trouver un haut-parleur Vitaphone (1927), car il n'en existe aucun dans les collections publiques européennes, voire mondiales, dans les musées du cinéma. Ils ont été détruits de manière systématique car l'objet, de grande dimension, est très encombrant. Il n'en existe aucun dans les musées américains !

Nous l'avons donc désormais dans nos fonds, grâce à Jean-Pierre Verscheure, et en outre il fonctionne encore admirablement, on l'entendra dans notre exposition sur l'histoire des techniques à la Cinémathèque à partir d'octobre. Ma deuxième grande obsession était de trouver la caméra Technicolor trichrome (1932) qui a été fabriquée à très peu d'exemplaires, seulement 27. Fantasma assouvi : en 2015, nous avons reçu un magnifique exemplaire provenant de Los Angeles.



La caméra Technicolor  
Photo Stéphane Dabrowski  
Cinémathèque française



Laurent Mannoni à travers le  
viseur de la Technicolor et au  
viseur d'une Mitchell  
Photo Stéphane Dabrowski  
Cinémathèque française

En effet, comment illustrer l'histoire technique et artistique du cinéma sans montrer la caméra Technicolor ? Cet appareil, une merveille technologique, constitue un jalon majeur de la technique du cinéma pendant une longue période, de 1932 à 1951, avec des résultats esthétiques fabuleux qui ont produit des films mythiques comme *Le Magicien d'Oz*, *Autant en emporte le vent*, *Becky Sharp*, *Une étoile est née*. C'est la première fois qu'on arrive à résoudre d'une façon aussi belle et aussi parfaite le problème de la cinématographie en couleur, grâce aussi à un processus très complexe, proche de l'imprimerie, de développement et tirage de la pel-

licule par "imbibition". C'est une caméra très recherchée, qui a peu transité par la France, difficile de la trouver en dehors de l'axe Los Angeles - Londres.

**Jean-Noël Ferragut : Quand on a une obsession comme celle-ci, quel est le chemin pour atteindre son objectif ?**

**LM :** On actionne, avec Laure Parchomenko qui travaille avec moi, tous nos réseaux ! Depuis la création du Conservatoire des techniques de la Cinémathèque en 2007, nous avons développé des relations partout à travers le monde entre conservateurs, techniciens, collectionneurs, historiens, réalisateurs, universitaires, de façon à pouvoir, tous ensemble, sauver le matériel, augmenter la collection historique de la Cinémathèque et sauver des pièces en péril, comme le matériel de laboratoire par exemple, qui finit souvent à la benne... C'est à travers ce réseau international que nous arrivons à avoir des choses exceptionnelles.

Pour la caméra Technicolor, beaucoup d'amis nous ont aidés. Willy Kurant, en premier lieu ; du côté américain, Lenny Lipton, grand spécialiste de la 3D, Howard Preston, Jon Fauer, et plusieurs membres de l'ASC, dont Bob Edlund, Fred Goodich, Richard Crudo, Steve Gainer. Bob Hoffman, de Technicolor Los Angeles, a été le levier décisif, c'est grâce à lui que la caméra est arrivée à la Cinémathèque dans une énorme caisse, ce fut un moment émouvant et historique de l'ouvrir et de remonter ce splendide appareil tout bleu, en parfait état, avec son large magasin pour trois films 35 mm et son prisme intérieur.

**JNF : Il y a 6 000 pièces maintenant mais aussi des documents ?**

**LM :** Oui, notre documentation a augmenté d'une manière exceptionnelle. On nous donne des modes d'emploi, des photographies anciennes, des publicités, de la correspondance et tout cela vient alimenter ces dossiers – nous en avons plus de 15 000. Ils sont classés par nom d'inventeurs, nom de fabricants, de distributeurs, d'ingénieurs, nom de procédés aussi. Pour nous, c'est très important, car ce sont des documents qui ont le plus souvent échappé au dépôt légal de la Bibliothèque nationale. Un mode d'emploi d'une caméra est très précieux, ou une publicité avec son prix, qui nous renseigne sur ses usages, son public, avec quelles optiques elle est équipée... On essaie aussi de faire une sorte de veille technologique, par exemple on va dans des salons pour prendre le maximum de documentation, afin de nourrir la documentation d'aujourd'hui. Par ailleurs, nous conservons également une collection de quelque 5 000 brevets d'invention originaux.

## Entretien avec Laurent Mannoni

**JNF : Cette documentation est consultable pour les chercheurs ?**

**LM :** Oui, sur rendez-vous. Il y a d'ailleurs de plus en plus de recherches autour de l'histoire des techniques cinématographiques, les universités se réveillent enfin sur ce sujet.

**ND : Vous avez commencé à numériser cette documentation ?**

**LM :** Pas encore, c'est un travail titanesque et c'est une archive vivante qui s'augmente en permanence. Il faut établir des priorités, selon les budgets et le personnel. Le plus urgent à numériser serait notre collection des plans techniques de la société Eclair, de 1930 à 1960 : on y trouve les plans du Caméflex, de l'Eclair 16, etc., parfois signés par Coutant. Nous avons aussi, grâce à Jean-Pierre Beauviala, presque tous les plans Aaton, de 1972 jusqu'au moment où ils sont passés sur ordinateur, vers les années 2000.

**JNF : Et les plans des caméras Debrie ?**

**LM :** Tout a disparu, hélas, à ma connaissance, et c'est bien dommage, car cette maison a commencé à fabriquer des caméras en 1908 ! L'une

de nos ambitions au Conservatoire est de reconstituer les grands corpus de fabricants : la gamme complète des appareils Debrie, Eclair, Aaton, Arri, Mitchell, Bell & Howell... Mais aussi tous les objectifs Angénieux, par exemple, dont nous avons une collection formidable, certainement la plus riche actuellement.



Premier zoom Angénieux provenant de Maurice Fellous  
Photo Stéphane Dabrowski  
Cinémathèque française

**ND : Quand cette collection a-t-elle commencé ?**

**LM :** Henri Langlois, fondateur de la Cinémathèque, ne pensait pas commencer une telle collection car au début ses moyens étaient très limités. Le musée des Arts et métiers avait un petit secteur consacré au cinéma depuis 1927, mais peu actif durant les années trente. En 1939, la veuve de Georges Méliès a donné à la Cinémathèque deux pièces uniques et fabuleuses, la caméra et le projecteur de Georges Méliès (1896). Ce sont les deux premières pièces qui sont rentrées dans la collection, pas mal ! Ça a été le déclic pour Langlois et Lotte Eisner, sa principale collaboratrice dans la chasse aux trésors. Petit à petit, ils ont créé une collection très intéressante qui a brusquement monté en puissance en 1959 lorsque, grâce à André Malraux, la première collection historique d'appareils, archives et films, celle du technicien anglais Will Day, a été acquise par la Cinémathèque. Elle contient des pièces uniques impossibles à trouver aujourd'hui : le kinéscope Edison équipé

d'un phonographe, le premier projecteur anglais de Robert-William Paul, des milliers de plaques de lanterne magique, des films d'Edison, de Méliès, beaucoup de merveilles du pré-cinéma, etc. Pour le coup, la Cinémathèque s'est clairement positionnée sur ce secteur, plus que les autres archives à l'époque.

**JNF : Cette collection était en Angleterre ?**

**LM :** Oui, elle était chez les deux fils de Will Day (qui était mort à Londres en 1936, l'année même de la création de la Cinémathèque). Ils essayaient de la vendre mais cela n'intéressait personne à l'époque. Un conservateur anglais a même été jusqu'à dire : « Nous n'achetons pas les débris de l'histoire du cinéma ! ». Et maintenant, les Anglais sont obligés de venir ici pour voir cette collection...

**ND : Quels sont vos moyens ?**

**LM :** La Cinémathèque possède un budget d'acquisition dérisoire qui ne nous permet pas d'acheter des pièces importantes, malheureusement. Par bonheur, grâce au CNC, il nous arrive de pouvoir acquérir des objets vraiment indispensables. Nous avons aussi un budget de restauration et la possibilité de faire une conférence sur l'histoire des techniques à la Cinémathèque, une fois par mois. Nous invitons un spécialiste, technicien, historien ou praticien pour parler de son sujet. Nous lui demandons d'illustrer sa conférence à l'aide de films, d'images, et de pouvoir expérimenter un appareil car c'est ce qu'il y a de plus passionnant. On m'avait alerté au début sur la difficulté probable de trouver des sujets. En fait, notre programme est quasiment bouclé pour plusieurs années...

**ND : Concernant les laboratoires qui disparaissent, comment allez-vous faire pour garder une tireuse en état de marche, par exemple ?**

**LM :** Nous sommes là dans les limites de l'exercice. C'est vrai que nous ne pouvons pas collecter les immenses développeuses par exemple, car nos espaces de stockage sont limités. Heureusement, grâce à Jean-Pierre Neyrac, quelques-unes ont été sauvées, et grâce à lui encore, nous avons pu récupérer des tireuses remarquables, parfois très anciennes (celles du laboratoire Meuter-Titra à Bruxelles, notamment). Clairement, nous sommes encore à présent dans une période d'accumulation, dans une démarche de collecte intensive et de conservation, nous voulons absolument sauver le maximum de matériel argentique, à une époque où celui-ci est menacé. Mais nous commençons déjà à recevoir du matériel numérique, dont l'obsolescence est d'une rapidité effrayante ! C'est d'ailleurs un sujet d'étude passionnant.



Une partie des réserves, début 2016 - Photo Stéphane Dabrowski - Cinémathèque française

Pour en revenir aux laboratoires, l'exercice peut s'avérer frustrant. Par exemple, on a récupéré une truca Oxberry. Elle est démontée en plusieurs morceaux, on ne peut pas la remonter car elle occupe trop d'espace et son poids est très important. Mais on ne peut pas faire autrement.

**JNF : Ed Lachmann, directeur de la photo américain, a récupéré dans un labo qui fermait tout son matériel et l'a entreposé dans un hangar.**

**LM :** Excellent ! Quelqu'un a-t-il sauvé le fabuleux matériel de développement et tirage de Technicolor ? Que reste-t-il des immenses laboratoires Pathé de Vincennes ? J'ai le sentiment que, malgré les efforts de la Cinémathèque et de quelques passionnés, énormément a été perdu. Il faudrait se montrer encore plus volontaire dans la collecte et la conservation, par exemple classer le site de Joinville, un musée vivant du cinéma de la pellicule.

**ND : Vous avez un Steadicam ?**

**LM :** Oui, Noël Véry nous en a fait don de deux exemplaires : bel exemple de la générosité des techniciens et directeurs de la photographie envers la Cinémathèque française et son Conservatoire.

**ND : Avec les changements apportés par le numérique, avez-vous une politique de conservation, de collection ?**

**LM :** Le numérique a fait l'effet d'un tsunami dans les techniques et l'industrie. Nous essayons désormais de garder tout ce qui concerne cette nouvelle technologie : caméras, projecteurs, capteurs... Ce qui nous intéresse pour le coup désormais, c'est aussi de répertorier tout ce qui existe au niveau de la pellicule depuis la fin du XIXe siècle. Il n'existe en effet aucun répertoire listant tout ce qui a

été fait sur pellicule en terme de formats, ratios, supports, procédés couleurs, son, relief... Nous conservons donc des collections de fragments de pellicule de toute époque, 1889 à nos jours, de manière à pouvoir un jour établir une sorte d'encyclopédie de la pellicule. C'est notre façon de marquer le pas sur l'arrivée du numérique, qui représente une révolution à mon sens aussi forte que l'apparition du film sonore. Car lorsque le film sonore est arrivé en 1927, on a aussi détruit énormément de matériels exceptionnels.

Le numérique a apporté beaucoup au cinéma, mais il a aussi détruit des métiers, des appareils, des films, et d'ailleurs il se dévore lui-même car il est incapable de se conserver d'une façon correcte sur la durée, autrement que sur pellicule, incroyable paradoxe... C'est donc un géant aux pieds d'argile. Nous sommes très intéressés par les premiers pas du numérique, les caméras, les projecteurs, puis ceux qui suivent aussi, nous sommes attentifs à essayer de les collecter. Arri nous a promis l'une des premières Alexa, on l'attend avec impatience !

**ND : Le problème, c'est que ce n'est pas une caméra tous les dix ans mais tous les six !**

**LM :** Oui ! Ici, la documentation nous aide beaucoup, à défaut d'avoir les appareils. On sollicite beaucoup les fabricants pour avoir les premières caméras numériques. De toute façon elles viendront un jour ou l'autre à la Cinémathèque sous forme de dons. On commence déjà à recevoir les premiers projecteurs Christie ou Barco, les premières caméras Sony CCD...

Mais je pense à mes successeurs et je me demande comment ils vont réussir à remettre en route les premières caméras numériques. Cela risque d'être un exercice très frustrant, voire impossible. On a essayé récemment de remettre en route une caméra de télévision de la fin des années 1970 et il n'y a pas trop de problème, c'est plutôt les moniteurs qui tombent en panne. Tout ce qui est mécanique fonctionne, mais les composants électroniques vieillissent assez mal. Mais pour les premiers appareils numériques, c'est encore plus complexe, les logiciels notamment se sont parfois perdus dans la nature.

Rien ne nous empêche, en revanche, de remettre en route un projecteur mécanique. En 1998, nous avons récupéré à Rochefort un projecteur Ernemann qui datait de 1930, et qui fonctionnait encore dans sa cabine, avec juste quelques modifications, notamment pour le Scope. Tout récemment, on a recâblé un projecteur 70 mm Cinemecannica de 1963, et il s'est remis en route instantanément. C'est incroyable de fonctionner sur une durée aussi longue... Il va y avoir une période archéologique du cinéma numérique difficile à étudier et à montrer.

## Entretien avec Laurent Mannoni

**ND :** *Nous sommes très heureux que tu sois membre consultant de l'AFC, cela va permettre au musée d'avoir encore plus de liens avec les opérateurs.*

**LM :** C'est un grand honneur et plaisir. Les relations avec les directeurs de la photographie sont pour nous essentielles. Nous avons déjà établi des contacts et des échanges fructueux avec l'ASC à Hollywood, qui possède d'ailleurs une belle collection de caméras – rappelons d'ailleurs que la collection de caméras de la Cinémathèque – plus de 700 pièces – est l'une des premières au monde. La Cinémathèque rend chaque année un hommage à un directeur de la photographie, mais on peut sans doute faire encore plus. Nous sommes très heureux de recevoir des directeurs de la photo, de les inviter à des conférences, car ce sont eux qui connaissent les appareils mieux que nous, c'est essentiel d'avoir un dialogue avec vous.

La connaissance livresque ne suffit pas. Les cinéastes sont heureux de venir ici et transmettre leur savoir à l'aide des objets, des documentations que nous avons. J'aimerais par exemple que Pierre-William Glenn fasse une conférence sur les appareils qu'il a utilisés, car il a expérimenté avec audace une gamme incroyable d'appareils, de pellicules et d'objectifs. Willy Kurant a déjà donné plusieurs conférences magistrales, devant une salle Henri Langlois (420 places) pleine d'étudiants, de techniciens, de simples amateurs...

**JNF :** *Ce serait relativement simple d'organiser des visites, je pense que les directeurs de la photo seraient heureux de découvrir le patrimoine du musée. Mais comment faire découvrir tout ce beau matériel à un plus grand nombre ?*

**LM :** Nous préparons à la Cinémathèque une grande exposition, "La Machine cinéma", qui débutera le 5 octobre 2016 et qui durera jusqu'au 29 janvier 2017 : 15 tonnes de matériels exposés ! Certains appareils vont fonctionner, le haut-parleur Vitaphone par exemple. Un projecteur 35 mm fonctionnera en permanence. Il y aura un mur lumineux avec des fragments de pellicule des débuts jusqu'à nos jours, et il y aura une projection numérique de films emblématiques.

On y verra aussi une cabine de projection des années 1950 qui sera intégralement reconstituée et un plateau de tournage des années 1930. On va pouvoir bien entendu montrer la caméra Technicolor. Jacques Delacoux va nous prêter des moniteurs Transvidéo d'excellente qualité qu'on installera un peu partout pour pouvoir expliquer le fonctionnement des machines et leurs mécanismes.

L'idée est de donner une vision chronologique des techniques du cinéma des tous premiers temps jusqu'au numérique, en expliquant les re-

lations entre l'esthétique et la technologie. Ce n'est pas une exposition sur la technique pure et dure, il s'agit de rappeler que le cinéma est un art hautement technique et industriel, plus que les autres arts, on ne peut plus l'ignorer. Il n'y aura pas beaucoup de documents, nous préférons insister sur le rapport machine/image, avec notamment beaucoup d'extraits de films.

Retracer l'histoire technique du cinéma, c'est raconter l'évolution esthétique, économique, industrielle, culturelle du septième art. Les grandes étapes du cinéma sont à la fois techniques et artistiques : les Talkies (1927-1929), le Technicolor trichrome (1932), le CinémaScope (1953), le format 70 mm (1955), la caméra légère et la Nouvelle Vague, l'ère du numérique, etc., ont engendré à chaque fois des formes nouvelles. L'affinement progressif des caméras, des projecteurs, des micros, des magnétophones, des tireuses, des systèmes d'éclairages, etc., va de pair avec l'évolution esthétique des images produites par toutes ces machines. « J'aime la technique que je ne différencie pas beaucoup de l'esthétique », a dit Godard.

Ce n'est pas en effet la technique elle-même qui intéresse aujourd'hui : il s'agit plutôt d'étudier et de comprendre la façon dont la technique engendre des formes nouvelles, et réciproquement, comment la recherche esthétique donne naissance à de nouveaux appareils, systèmes ou procédés. D'où l'importance de conserver certains prototypes : les appareils des premiers temps, la 8/35 de Godard et Beauviala, la première caméra Aaton, la torpille Jonas de Jacques Perrin...

Il y aura aussi un film de Stan Neumann produit par Arte sur le sujet, et un colloque international de trois jours à la Cinémathèque, organisé avec les universitaires du groupe de recherche international Technès. Enfin, un catalogue sera publié ; il montrera, pour la première fois en France, les principales étapes du cinéma, en 120 dates clé de l'histoire technique du cinéma à travers le monde, des années 1890 à nos jours : Marey, Lumière, le Vitaphone, le Technicolor, la Mitchell de Gregg Toland, l'Eclair de la Nouvelle vague, l'Aaton, l'Alexa...

Le fil conducteur de l'exposition, c'est la pellicule. La jeune génération ne sait déjà plus ce qu'est un film 35 mm, et encore moins comment fonctionnait une caméra ou un projecteur... Peut-être qu'à l'avenir, le seul lieu où l'on pourra continuer à voir les films dans leur support original, sera la Cinémathèque française... A nous donc de rester à l'avant-garde de cette collecte archéologique. ■

**Propos recueillis en novembre 2015 par Nathalie Durand<sup>AFC</sup> et Jean-Noël Ferragut<sup>AFC</sup>, actualisés en avril 2016**

# technique

## Archiver des films avec de l'ADN ?

Dans un article publié par Technicolor à l'occasion de son 100<sup>e</sup> anniversaire, trois chercheurs décrivent un concept innovant d'archivage dans des molécules d'ADN. D'après eux, ce mode d'archivage pourrait permettre de stocker des films ou tout autre type de média pour des "milliers d'années".



Cette fiole contient un million de copies d'un vieux film numérisé sur de l'ADN de synthèse, dans les locaux de Technicolor, à Hollywood, le 30 mars 2016  
AFP.com - Photo Robyn Beck

### ► L'idée de base

A la différence des supports habituels d'archivage, tels que le film, les supports optiques ou magnétiques, l'ADN est extrêmement stable et résistant. Dans des conditions de stockage rigoureuses de basse température, d'atmosphère sèche et à l'abri de la lumière, des molécules d'ADN peuvent rester stables pendant des dizaines de milliers d'années. C'est ainsi que les scientifiques peuvent analyser l'ADN d'humains ou de mammouths conservés dans la glace depuis des millénaires. La technologie permettant de lire les informations contenues dans les hélices d'ADN est simple et bien connue et devrait perdurer des centaines ou des milliers d'années, ce qui n'est pas le cas des technologies optiques ou magnétiques, qui voient des matériels nouveaux émerger et disparaître tous les dix ans environ.

De plus, l'ADN est extrêmement compact et les données encodées biologiquement pourraient bénéficier d'une densité très largement supérieure à celle des supports magnétiques. Des chercheurs de l'université de Harvard ont mis en évidence de façon expérimentale des densités de plusieurs pétabits (1 pétabit = 1000 téraoctets) par mm<sup>3</sup>. Suffisant pour stocker – théoriquement – un catalogue d'un million d'images dans une bouteille.

### Comment stocker des films dans de l'ADN ?

Le concept est assez simple : partir d'un élément numérique, codé avec des 1 et des 0 et le "convertir" en nucléotides A, C, T ou G (les nucléotides A et C caractérisant la valeur 0 et les nucléotides T et G la valeur 1, par exemple) puis synthétiser un ADN artificiel, non-biologique. Il est ensuite possible de reproduire à de nombreux exemplaires – voire des millions – les séquences d'ADN obtenues, et de lire ces séquences avec des machines utilisées pour séquencer l'ADN, puis de convertir ces séquences en suite de 1 et de 0 pour retrouver le fichier numérique initial.

Mais les étapes d'écriture et de lecture de l'ADN sont sujettes à des erreurs et nous ne savons encore coder pour l'instant que de petites quantités d'ADN.

Le chercheur George Church, de l'université de Harvard, a décrit en 2012 une expérience réussie de transcription d'un texte numérique de 650 Ko sur de l'ADN, et Technicolor, qui finance ses travaux, table sur la possibilité de stocker de beaucoup plus gros fichiers dans l'avenir. Mais des obstacles majeurs subsistent. Il s'agit d'abord de réduire le coût du séquençage, d'améliorer les étapes de synthèse et de séquençage, en particulier la correction d'erreurs, et de mettre au point des méthodes efficaces de synthèse de grandes quantités d'ADN. En effet, l'archivage d'un long métrage couleur sonore nécessiterait la synthèse d'environ 400 millions de nucléotides.

En octobre 2015, il annonçait s'être attelé à la synthèse du *Voyage dans la lune*.

*Le Voyage dans la lune* synthétisé en ADN

C'est ainsi qu'en mars dernier, Jean Bolot, vice-président à la recherche et à l'innovation de Technicolor, a présenté une fiole contenant des copies du film de G. Méliès, *Voyage dans la lune*, film muet noir-et-blanc de quatorze minutes, sur lequel George Church travaillait depuis l'an dernier.

**Plus d'informations à l'adresse**

<http://www.afcinema.com/Archiver-des-films-avec-de-l-ADN.html>

**Lire ou relire**

**Technicolor a 100 ans**

**Par Nathalie Durand, coprésidente de l'AFC**

<http://www.afcinema.com/Technicolor-a-100-ans.html> ■

# L'Ange blessé

d'Emir Baigazin, photographié par Yves Cape AFC, SBC

Avec Omar Adilov, Timur Aidarbekov

Sortie le 11 mai 2016

Dans les premières heures de l'indépendance du Kazakhstan, quatre contes moraux, quatre adolescents qui devront brûler leurs ailes pour survivre dans un pays encore marqué par un siècle de régime soviétique.



Photogrammes

"*The Wounded Angel* is the second film in a trilogy about teenagers and their complex relationship with the world. The first film, *Harmony Lessons*, featured intelligence and cold math, while the second is more focused on feelings. What is adolescence? It is the most critical period for a person, when something can snap in the mind and a person gets lost forever. I am interested in whether I can find the stretched string within the teenager that is destined to snap. A readjustment of values - harsh, brutal, ravenous, but rightful in a way - follows. Why would a teenager and his inner world be interesting? First, it is because of his inner contradictions and impudent honesty. This is what makes the world deeper, bigger and more complex for a teenager. In general, a teenager is a maximalist. He always tries to dig deep into the world's problems, and he sincerely wants to save the people close to him from suffering. Teenagers are irrational. I am concerned with their unstable mentality and impulsiveness, which might sometimes"

Emir Baigazin

► Emir m'a approché par sa productrice, Anna Vilgelm. Son précédent et premier film, *Harmony Lesson*, avait eu un prix au festival de Berlin en 2013. Là-bas, il avait vu *La Religieuse* qui était en compétition et sur lequel j'avais travaillé. Après m'avoir fait lire le scénario, nous avons échangé par Skype et, très vite, il m'a demandé de venir le rejoindre au Kazakhstan pour préparer le tournage. Je n'avais jamais lu un scénario pareil, un étrange mélange de réalité sociale et de poésie surréaliste. J'étais donc ravi de sa proposition.

Le film a été coproduit par Kazakh Film Studios. C'est une organisation d'Etat, installée à Almaty, un reste de la période soviétique, avec un fonctionnement encore proche de ce que ça devait être à cette période. Tout le matériel image devait être fournis par eux. J'ai donc dû "dealer", en permanence, avec cet organisme. Heureusement, la production m'avait adjoint un assistant personnel, Kairat Temirgali. Issu de l'école de cinéma d'Almaty, en section image, Kairat m'a beaucoup aidé et s'est avéré très efficace tout au long de la préparation et du tournage.

J'ai découvert dans leurs caves, sur leurs étagères, dans leurs bureaux et leurs hangars des choses extraordinaires. Une vraie caverne d'Ali Baba pour chef opérateur !

Heureusement, j'avais aussi demandé à la production de pouvoir venir avec mon assistant caméra et très précieux collaborateur, Sylvain Zambelli. Très vite, je lui ai confié la mission de tester tout le matériel caméra numérique susceptible de nous intéresser et de faire un choix en fonction de mes demandes. Après beaucoup de péripéties, nous avons tourné avec une Red Epic venue d'un loueur privé d'Almaty et de Zeiss Ultra Prime de Kazakh Film Studios. Pour les filtres, introuvables sur place, TSF nous a fait parvenir une série complète de Hot Mirror. Pour la lumière, après beaucoup de recherches et de discussions, tout ce dont j'avais besoin comme projecteurs se trouvait dans les hangars. Le film étant en grande partie éclairé à la bougie ou dans la pénombre, j'avais apporté de France un jeu de Luciole de Maluna, loué chez TSF, en Nano et Pico. Tout le reste du matériel, dont je pensais avoir besoin pour travailler les pénombres et les effets bougie, a été trouvé avec mon chef électricien kazakh, Ilysha Miller, dans les boutiques du grand bazar d'Almaty et nous avons construit ça ensemble.

Le film tire son titre d'une toile du peintre symboliste finlandais Hugo Simberg. Ce tableau nous a beaucoup inspirés, de même que les nombreux tableaux et dessins faits par Sergey Kopylov, chef décorateur et proche collaborateur d'Emir.



Ilysha Miller, chef électricien



Emir Baigazin, réalisateur



Kairat Temirgaliev, assistant opérateur - Photos Sylvain Zambelli

J'ai tenté par la lumière et le cadre de retransmettre l'esprit, la naïveté et la simplicité de ces références.

J'avais montré à Emir, comme référence pour les pénombres et les séquences éclairées à la bougie, les tableaux de Georges de La Tour. C'est vers ça que je me suis orienté bien que les décors souvent blancs peints à la chaux n'étaient pas l'idéal pour recréer ces références !

Emir travaille les scènes comme des tableaux, avec très peu de mouvements de caméra et de comédien, ce qui lui permet de contrôler tout, de façon très précise. C'est donc souvent extrêmement long, comme procédé de réflexion, de répétition et de tournage. Une fois la surprise passée, je me suis rendu compte que c'était ainsi que cela fonctionnerait et je me suis permis de faire de même !

Je suis resté neuf semaines au Kazakhstan. Nous avons préparé deux semaines et tourné 45 jours ! Au Kazakhstan, il n'y a ni loi ni règles, pour ce qui est des tournages et des conditions de tournage... Même si nous avons un statut privilégié, Sylvain et moi avons vécu avec les mêmes règles et les mêmes conditions que le reste de l'équipe pendant ces 45 jours. Certains jours, ces conditions se sont avérées dantesques...

Heureusement, l'équipe très jeune qu'Emir avait montée autour de lui, toute issue de l'école de cinéma d'Almaty comme lui, s'est toujours avérée très sympathique et finalement assez efficace dans sa façon de travailler qui peut être parfois très particulière !

J'ai aussi eu le plaisir de rencontrer Azamat Dulatov, jeune et énorme gaillard, très talentueux opérateur local très reconnu. Il est venu me voir en me demandant de pouvoir assister au tournage à mes côtés ce qu'il considérait comme un véritable privilège ! L'équipe caméra était déjà tellement nombreuse (Sylvain avait six assistants caméra, imposés par Kazakh Film et leurs habitudes de travail) que j'ai hésité mais heureusement pas longtemps. Nous nous sommes tellement bien entendus que je lui ai confié les plans que nous avons faits au MOVI dans les mines. Son physique impressionnant et sa dextérité au cadre lui ont permis de cadrer ces séquences sans aucun problème. Kairat et Azamat formaient un parfait duo qui nous a beaucoup aidés sur le tournage, mais aussi en dehors...

Une grande partie du film se passe en intérieur nuit, soit éclairé à la bougie, soit à la lampe à pétrole, soit dans la pénombre. Comme souvent, j'ai décidé de m'appuyer sur ce qui existait et de rajouter juste ce qui était nécessaire pour que les informations soient là et pour avoir suffisamment de latitude à l'éta- lonnage pour encore jouer avec l'image. J'ai été bien aidé par

cette caméra Red Epic très sensible " en bas de courbe " et par le HDR dont je me suis servi pour éviter au maximum la surexposition des flammes, des bougies ou des lampes à pétrole. La lumière d'ambiance était donnée par des guirlandes, sur dimmer, serpentant aux plafonds et équipées d'ampoules de 25 W. Les effets des bougies ou des lampes à pétrole étaient, eux, refaits soit par des cornets de frites avec des douilles et des ampoules de 25 W, soit des Lucioles Pico ou Nano sur dimmer aussi. Pour les intérieurs jours, vu la difficulté à obtenir ce que je voulais, j'ai assez vite décidé de faire au plus simple ! Quand les scènes, l'orientation des décors et la météo le permettaient, j'ai plutôt joué avec des toiles et des " nets " noirs qu'avec des projecteurs.

Pour les extérieurs jour, je me suis contenté de décider précisément l'ordre des scènes à tourner en fonctions de la position du soleil.

Le film a été tourné en 4,5K en compression 6:1. En jouant avec toutes les métadonnées disponibles dans la caméra, nous avons étalonné les rushes du film, Sylvain et moi, sur le plateau ! Cela s'est avéré possible par l'extrême lenteur générale de notre tournage. Ce qui était au début une façon de passer le temps s'est finalement avéré un jeu fort agréable !

Emir a fait le montage à Almaty et Richard Deuzy a étalonné en deux semaines chez The Post Republic à Berlin où tout c'est très bien passé. ■

#### Fiche technique

Réalisateur et scénariste : Emir Baigazin

Production : KazakhFilm Studios JSC (Kazakhstan), Augenschein Filmproduktion (Germany), Capricci Films (France)

Producteurs : Anna Vilgelmi, Bebit Muslimov

Chef décorateur : Sergey Kopylov

Chef costumière : Kamilla Kurmanbekova

Assistants caméra : Sylvain Zambelli, Kairat Temirgaliev

Étalonnage : Richard Deuzy

Chef électricien : Ilysha Miller

# Julieta

de Pedro Almodóvar, photographié par Jean-Claude Larrieu AFC

Avec Emma Suárez, Adriana Ugarte, Daniel Grao

Sortie le 18 mai 2016

En octobre 2014, après quelques échanges chaleureux avec la production El Deseo, j'ai été invité à rencontrer Pedro Almodóvar à Lyon, où il venait recevoir le Prix Lumière du festival. Ce moment a marqué le début de notre collaboration.



Pedro Almodóvar et Jean-Claude Larrieu



Emma Suárez - Photos Manolo Pavón

► Dès notre rencontre, je me suis retrouvé face à des interrogations essentielles. Comment partager avec la forte personnalité de ce véritable "homme de la Mancha" ? Comment accéder à sa propre mythologie et, à partir de là, inventer une direction de lumière pour ce qui serait son vingtième long métrage ?

Durant le tournage, je ne l'ai pas quitté un seul instant, attentif à l'artiste qu'il est avant tout, à la vivacité de son langage, au regard qu'il porte sur le monde, à ses échanges avec les comédiens.

Mille fois, j'ai ri à le voir ainsi exister.

Par accumulation d'intuitions successives, jour après jour, j'ai tracé un chemin.

Il devise et interpelle en permanence, à mesure que sa montagne se construit, avec une force dans le regard, une certaine nostalgie aussi, mais en recouvrant le tout d'un humour considérable.

Pour la préparation, j'ai accompli plusieurs voyages à Madrid, en Andalousie, en Galice, en Aragon.

J'ai rassemblé une équipe de collaborateurs qui se sont révélés remarquables : Fernando Beltran, le chef électricien, Carlos Miguel, le chef machiniste, José Ramón Delgado, le premier assistant à la caméra, et Joaquín Manchado, qui cadrait le film. Sa présence s'est révélée essentielle de par sa finesse, son humanité et sa connaissance de Pedro.

Parallèlement, j'ai décidé du type de matériel que nous utiliserions, préparé des stratégies, en particulier pour les deux premières semaines de nuit, dans le train, dans la gare d'Algodor, entièrement remodelée pour le film, ainsi que pour les étages de l'immeuble où Julieta a vécu deux vies, afin de recréer des temporalités différentes, de faire en sorte que parfois le soleil puisse inonder les décors.

J'ai eu la même approche pour les intérieurs de la maison de Yoan en Galicie, reconstruits en studio.

Tout à coup, les essais ont commencé par deux pleines semaines de tournage, avec les comédiens et l'équipe au grand complet. Une approche par touches, souvent radicales, du rendu général, des décors, de l'apparence des acteurs. Comme cela a lieu sur tous les films de la Terre, c'est vrai ; sauf qu'avec Pedro, ce moment des essais tous azimuts prend des dimensions épiques : c'est un peu comme si l'on ramassait un jeu de mikado qui aurait été jeté au sol.

Chaque matin, avec Chema Alba, le coloriste, nous travaillions en tête à tête à l'étalonnage des images tournées la veille, sur grand écran au laboratoire Deluxe, deux heures durant. A midi, nous les visionnions avec Pedro.

Une fois, tout pouvait bien aller, d'autres fois, c'était effroyable... On reprenait tout pour un détail. Et l'on repartait pour une nouvelle journée.



Pedro Almodóvar



Adriana Ugarte et Pedro Almodóvar - Photos Manolo Pavón

Ce fut une expérience magistrale que tous ces essais. Ils permirent de mesurer nos marges de manœuvre, car Pedro ne dit jamais qu'un plan lui plaît, ni comment il pourrait lui plaire... Et puis, un jour, le tournage de *Julieta* a pu commencer.

Les références qui ont prévalu pour moi furent ses films, et sa formidable capacité à avancer hors du discours technique.

La découverte de ses cahiers, aussi, qui empilent des images, des sensations de lumières, de couleurs, de matières, des coiffures, des maquillages. En somme tous les objets de son Panthéon personnel, toutes les sensations qui le saisissent et l'orientent dans son approche des personnages.

Il choisit la couleur des décors avec une acuité et une ardeur démesurée. La change d'un jour à l'autre, mais sans jamais pourtant s'éloigner de son centre.

J'ai suivi mon chemin comme si je composais, en procession, un bouquet de fleurs royal, j'ai pénétré avec curiosité et émotion ce monde si intense, si coloré de Pedro, lui même accompagné au sein d'El Deseo, d'Augustin, son frère et d'Esther García qui en est l'âme et la boussole.

J'ai voulu concevoir la lumière comme dans une mise en scène d'opéra, avec des contours, du caractère, des climats, du respect de la beauté des visages et des regards flamboyants des personnages.

La séquence du train, dans son apparente simplicité, est faite en réalité de la superposition de plusieurs procédés de tournage appuyés en numérique par El Ranchito, sous le regard avisé et d'un calme olympien de Edu Diaz.

Le train roule dans une nuit d'hiver. Les scènes dans le compartiment et le wagon-restaurant sont tournées à l'arrêt sur fond vert. Puis le train arrive dans une gare et en repart pour freiner tout à coup.

Quand le train redémarre enfin, on est alors en studio pour les scènes dans le compartiment.

L'étalonnage du film, je l'ai travaillé au laboratoire Deluxe, de concert avec Chema.

Dans la semaine, Pedro venait donner son sentiment, sensible comme personne au moindre glissement d'une couleur, d'une densité.

Et l'on finit par triompher de tout.

J'ai vécu ce film comme une expérience humaine et technique inoubliable. ■

#### *Julieta*

**Cadreur :** Joaquín Manchado

**Premier assistant :** José Ramón Delgado

**DIT :** Montsé Motril

**Chef électricien :** Fernando Beltran

**Chef machiniste :** Carlos Miguel

**Caméra :** Arri Alexa XT Plus RAW.

**Format :** 1,85

**Série Cooke S4 :** 18, 25, 32, 40, 50, 65, 75, 100, 135, 180, 300 mm

**Zoom Angénieux Optimo :** 28-76 mm T2.6

**1 DIT Station, live grade, patch panel**

# The Nice Guys

de Shane Black, photographié par Philippe Rousselot AFC, ASC

Avec Ryan Gosling, Russell Crowe, Kim Basinger

Sortie le 18 mai 2016

*The Nice Guys*, thriller/comédie, tournage d'octobre 2014 à février 2015, à Atlanta et Los Angeles. Mis en scène par Shane Black (*Kiss Kiss Bang Bang* et *Ironman 3*) avec Ryan Gosling et Russel Crow. 53 jours de tournage.



De gauche à droite, Tom Marvel, opérateur, Philippe Rousselot, Nilo, assistant mise en scène, Shane Black - Photo Daniel McFadden

► Tourné avec deux Arri Alexa, série G anamorphique et un zoom Angénieux Optimo 56-152 mm A2S T4. Enregistrement en Arri Raw, rendu en 2K, et étalonné à Londres chez Lip Sync ; étalonneur Adam Ingliss, avec qui j'avais déjà travaillé sur 2 x *Sherlock Holmes*.

Venu très tard au numérique, (et après bien des réticences), *The Nice Guys* est le premier long métrage que je

tourne de cette manière. Même si je garde préférence et nostalgie pour le film, j'ai oublié ces dernières, pour plus d'efficacité. Le plan de travail original de 50 jours présentait une ga-

geure vu la complexité du scénario, le nombre de décors, la difficulté de faire passer Atlanta pour Los Angeles (ces maudits crédits d'impôt), et le nombre d'effets spéciaux. Il fallait faire vite et (pas trop) cher. Les 1280 ISO de l'Alexa m'ont bien aidé, surtout en tournage de nuit, mais également le tournage systématique à deux caméras. (Opérateurs : Will Arnold et Tom Marvel, 1<sup>ère</sup> assistante : l'excellente Valentine Marvel).

Quand aux éclairages, j'ai essayé de travailler au minimum, en me servant en extérieur le plus possible des sources existantes, (les réverbères à vapeur de sodium étant parfaitement d'époque). J'ai travaillé beaucoup avec des panneaux de LEDs fabriqués par le chef électricien, Joshua Stern.

Entre autres choses, j'ai trouvé très agréable et passionnant de tourner une comédie (presque une première en ce qui me concerne) car cela pose des problèmes de découpage, de cadre et de position de caméra fondamentalement différents.

C'est la première fois que je travaillais avec Shane Black, (et avec grand plaisir), dont j'avais adoré son *Kiss Kiss Bang Bang*, et la quatrième fois avec Joël Silver, producteur, figure mythique du cinéma américain. ■

## revue de presse

### "Plongée" dans le travail des Archives du film au fort de Bois d'Arcy

► *Sous le titre, destiné au grand public, "Plongée dans la caverne d'Ali Baba du cinéma", le quotidien Le Parisien consacre, dans son édition du jeudi 21 avril 2016, deux pleines pages au patrimoine cinématographique et à ceux qui le conservent et le protègent. A l'occasion de la présentation, en juin prochain, d'une version restaurée de La vie est à nous, de Jean Renoir, le journal, sous la plume d'Hervé Lizé, propose une visite des lieux et fait connaître le travail effectué par les équipes de Bois d'Arcy.*

C'est dans une forteresse adossée à la maison d'arrêt de Bois-d'Arcy (Yvelines) que réside le trésor patrimonial cinématographique français. Plus de 1 million de bobines dans leur boîte en métal, sauve-

gardées, surveillées, soignées et restaurées dans les ateliers ultra-sophistiqués des archives du Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC).

Ce fort aux allures de bunker, classé Sèvres, où travaillent 80 techniciens, rassemble des dizaines de milliers de longs métrages argentiques, voire nitrates pour les plus anciens, et recueille chaque année des centaines de bobines confiées par les grandes sociétés de production, les collectionneurs du monde entier, ou les réalisateurs eux-mêmes. De Méliès à Tarantino, toutes les œuvres des grands cinéastes qui ont utilisé ou utilisent encore la pellicule sont répertoriées, numérisées, restaurées et stockées ici, sous l'égide du ministère de la Culture.

La suite de l'article à l'adresse

<http://www.afcinema.com/Plongee-dans-le-travail-des-Archives-du-film-au-fort-de-Bois-d-Arcy.html> ■

# L'Origine de la violence

d'Elie Chouraqui, photographié par **Dominique Gentil** AFC

Avec **Richard Berry, Stanley Weber, Michel Bouquet**

Sortie le 25 mai 2016

L'abondance d'équipements dans la caverne d'Ali Baba qu'est devenu le Micro Salon n'est pas faite pour diminuer les questionnements auxquels nous sommes confrontés lors de la préparation de nos tournages. Quels équipements choisir ?

À l'automne 2014, je suis en préparation du film d'Elie Chouraqui, *L'Origine de la violence*, que nous allons tourner à Weimar, à l'est de l'Allemagne.

Le coproducteur allemand ayant choisi Arri Berlin comme prestataire technique, nous pensons utiliser une Alexa.

Inquiet de son encombrement pour les tournages en voiture (l'Alexa Mini n'étant pas encore disponible), je propose de filmer ces séquences avec une caméra Black Magic 4K qui figure aussi dans le catalogue d'Arri.

Les images de ces deux caméras peuvent-elles s'accorder ? Pour le savoir, nous faisons des essais qui, visionnés en salle et sur grand écran, donnent des images très différentes comparées à celles de l'Alexa. Les contrastes de la Black Magic sont plus nets et sa colorimétrie plus accentuée, sans être pour autant saturée. Le résultat au final ? Une sensation d'images plus réalistes qui convient à ce que nous recherchions pour *L'Origine de la violence*. Elie Chouraqui, qui cadre ses films, est aussi séduit par cette caméra compacte et légère.

Adieu donc les Alexa... Nous tournerons la totalité du film avec deux Black Magic que je vais utiliser sans ces retours d'expérience que j'apprécie, personne de mes connaissances n'ayant encore tourné un long métrage avec cette caméra.

Miguel Malheiros, premier assistant caméra, équipe nos Black Magic de manière spartiate : une commande de point/diaf et retour vidéo HF.

Trouver un œilleton électronique, compact et de restitution convenable, reste un des problèmes non résolus des tournages en numérique. Nous utiliserons donc des moniteurs ; celui d'origine de la caméra s'avèrera très précis dans le rendu des couleurs mais n'est pas mobile. Pour cadrer plus aisément, nous devons ajouter un moniteur 5 pouces sur bras magique.

Pour les objectifs, en plus de l'incontournable zoom Angénieux Optimo 24-290, je retiens la magnifique série d'objectifs Leica Summicron, ce qui nous assure un confort absolu.

La narration de ce film, qui mêle plusieurs époques (1935, la guerre de 39-45, les années 1950 et 2014) est complexe tout comme le fait de devoir tourner uniquement à Weimar alors

que l'action se passe essentiellement en France, à l'exception des séquences se déroulant dans le camp de Buchenwald. Enfin les acteurs français ne venant tourner que quelques jours, il est nécessaire de regrouper leurs séquences.

L'intelligence de production de ce film a été d'optimiser des moyens très limités grâce à une très bonne logistique. Le regroupement des lieux de tournage m'a permis de superviser les prélights des décors à venir en même temps que nous tournions et de ce fait de pouvoir passer d'un décor à l'autre très rapidement. Ceux-ci, souvent de plain pied, ont été éclairés depuis l'extérieur avec un gain de temps appréciable. Nous avons pu, dans le même temps, construire notre lumière et mettre en place la caméra.

Une quarantaine de décors, 40 acteurs, 4 époques et un tournage bouclé le 30 novembre 2014, en 25 jours comme prévu plus une journée de raccords extérieurs à Paris.

Pour soulager notre équipe image très légère pour deux caméras, chaque jour les "back-up" de nos rushes étaient traités au laboratoire Arri à partir des cartes SSD du tournage. Le labo nous retournait le lendemain un disque dur navette et un rapport image précis et détaillé. Dans cette organisation, qui se pratiquait du temps de l'argentique, le laboratoire reprenait ainsi son vrai rôle de contrôle qualité...

La postproduction s'est faite chez Arri à Munich où Andy Laultil, étalonneur, a été très à l'écoute de mes demandes. Le must de la Black Magic ? Son fabricant ne pose pas de cadenas pour protéger son système de codage ; c'est Black Magic qui, avant tout fabricant de matériel postproduction, a créé le logiciel *DaVinci Resolve*. Cette continuité de la chaîne caméra-étalonnage nous a procuré un réel confort. J'ai pu retrouver, immédiatement et précisément, les intentions de lumière du tournage. La sensibilité de cette caméra à 400 ISO, qui est celle généralement choisie, me convenait tout à fait. J'ai dû cependant être très attentif à l'exposition : l'image "clip" rapidement, 4/5 diaphragme de plus et c'est le trou blanc. En fait j'ai apprécié cette contrainte qui m'a aidé à construire mon image, en veillant plus que d'habitude aux contrastes.



Le décor de la place d'appel du camp, avant et après effets spéciaux



## L'Origine de la violence

Les effets spéciaux ont été réalisés par la société autreCHOSE. Stéphane Bidault et son équipe ont rendu crédibles les séquences dans le Paris des années 1930 ainsi que celles du camp de concentration de Buchenwald qu'il fallait entièrement reconstituer.

Dans une des premières séquences du film, un professeur de français (Stanley Weber) et celle qui deviendra sa compagne, une jeune femme allemande (Miriam Stein), visitent le camp et son musée où ils découvrent l'horreur du premier espace concentrationnaire nazi, construit en 1937.

Le jour où nous avons franchi la grille d'entrée principale surmontée de l'inscription *Jedem das Seine* (Chacun reçoit ce qu'il mérite), la réalité a rejoint notre fiction.

Nous étions autorisés à filmer librement dans l'enceinte du camp à condition de ne pas faire jouer des acteurs en uniforme nazi et de ne pas y entrer avec nos véhicules techniques.

Portant notre matériel, nous suivions les acteurs à travers les vestiges du camp, nous arrêtant d'étape en étape, de plan en plan. L'acte de filmer en ces lieux avait une autre dimension. Nous savions tous, techniciens et acteurs, Français et Allemands, que notre regard devait être juste...

J'ai alors pensé aux déportés, qui en 1943, au risque de leur vie, ont pris des photos du camp pour alerter le monde... ■

### L'Origine de la violence

**Avec :** Stanley Weber, César Chourauqui, Richard Berry, Michel Bouquet, Miriam Stein, Catherine Samie

**Gaffer :** Michael Wagner

**Premier assistant caméra :** Miguel Malheiros

**Opérateur Steadicam et deuxième cadreur :** Stéphane Chollet

**Étalonnage :** Andy Lautil, Arri Munich

**Matériel caméra :** Arri Rental à Berlin (Ute Baron), Black Magic 4K ; objectifs série Leica Summicron ; zoom Angénieux Optimo 24-290 mm

**Reconstitution 3D :** autreCHOSE, Stéphane Bidault



Black Magic

## ça et là

### Conservatoire des techniques

Cinémathèque française, 51 rue de Bercy Paris 12<sup>e</sup>

Vendredi 6 mai 2016, 14h30

Derrière le miroir, Trucages, jeux d'optiques et effets d'étrangeté dans les films de Raoul Ruiz par François Ede et Elodie Boin-Zanchi, dans le cadre de la rétrospective Raoul Ruiz

« J'utilise le cinéma comme un miroir déformant. Je pars du fait que je vois la réalité avec les yeux et que le cinéma, à travers la distorsion, peut m'aider à capter des éléments de la réalité qui nous échappent » (Raoul Ruiz).

Les expérimentations techniques sont au cœur de nombreux films de Raoul Ruiz, car il aimait faire des jeux d'images comme on fait des jeux de mots. Nombre de ses films ont été tournés avec des budgets souvent dérisoires, parfois avec des chutes de pellicule, une caméra prêtée et le concours bénévole d'amis acteurs et techniciens. Sur le plan technique, cette utilisation des trucages directs correspond à une méthode que Ruiz ne cessera d'explorer. Elle répond à la fois à une volonté de casser les codes narratifs et de créer une esthétique qui brouille les repères de l'espace et du temps. Mais ces jeux d'images souvent improvisés sur le plateau révèlent aussi un désir de pousser ses collaborateurs, acteurs ou tech-

nicien, à sortir de la routine, prendre des risques et relever des défis. Pour Ruiz, tout se joue alors durant le tournage et c'est sur le plateau qu'il faut réaliser l'exploit. Cette présentation à deux voix sera illustrée de nombreux extraits de films qui permettront une analyse esthétique et technique des différents types de trucages utilisés : surimpressions, ralentis, cache contre-cache, miroir semi-transparent, Simplifilm, lentilles coupées, etc. Plusieurs démonstrations de trucages directs seront présentées afin de mieux faire connaître des procédés qui relèvent aujourd'hui de l'archéologie cinématographique.

Élodie Boin-Zanchi est étudiante en Esthétique du cinéma à l'Université Paris 3. Son travail de recherche porte sur les manipulations à la prise de vues chez Raoul Ruiz. François Ede est documentariste et directeur photo. Il a été un proche collaborateur de Raoul Ruiz.



Henri Alekan sur le tournage du *Territoire* de Raoul Ruiz  
Photo François Ede coll. La Cinémathèque française

**Attention ! Merci de noter un changement de date : la conférence Françoise Le Guet Tully et Jean-Pierre Verscheure sur le *Cinéma-Scope*, prévue le 10 juin, se tiendra finalement le 3 juin 14h30. ■**

# le CNC

## Nette reprise et diversité pour la production française en 2015 observées par le CNC

Le CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée) publie un communiqué de l'Observatoire de la production cinématographique estimant que 2015 fut une année de forte reprise et de diversité pour la production française.

### ► Paris, le 5 avril 2016

Pour Frédérique Bredin, présidente du CNC, « Cette année est marquée par une forte reprise de la production cinématographique en France, ainsi que par une grande diversité des films produits. »

#### 2015 une année de reprise

L'année 2015 marque la reprise de la production cinématographique avec 300 films produits, après une année 2014 où le financement de la production cinématographique s'était contracté et où le nombre de films à devis élevé s'était réduit. Le nombre de films d'initiative française progresse pour atteindre 234 films (+ 31 films) et 66 coproductions minoritaires françaises (+ 25 films).

#### Forte hausse des investissements dans la production cinématographique

En 2015, les investissements dans la production des films d'initiative française progressent de 28 % pour atteindre plus d'1 million d'euros. Cette hausse s'explique par une progression des investissements étrangers dans les films d'initiative française (près de 118 %) et par une forte augmentation des apports des chaînes de télévision (plus de 31 %), la plus haute depuis 10 ans.

#### 142 coproductions internationales avec 41 pays différents

En 2015, le nombre de coproductions internationales s'élève à 142 films, soit 36 titres de plus qu'en 2014. Ces films ont été coproduits avec 41 pays différents, contre 34 en 2014. 66 coproductions sont majoritaires françaises.

Les financements alloués aux coproductions internationales progressent de 41,6 % pour atteindre 560 millions d'euros. Ces données témoignent de l'ouverture au monde du cinéma français.

#### Renforcement de la diversité de la production

La production de films en 2015 est marquée par l'augmentation du nombre de films quel que soit le devis. Cette augmentation concerne aussi bien pour les films à devis élevé que les films du milieu ou ceux à petit budget.

Pour 2015, les devis pour les films d'initiative française se répartissent de la façon suivante :

- 51 films avec un devis supérieur à 7 millions d'euros (36 en 2014)
- 33 films entre 4 M€ et 7 M€ (25 en 2014)
- 86 films entre 1 M€ et 4 M€ (83 en 2014)
- 64 films à moins de 1 M€ (59 en 2014).

#### Forte présence des premiers et deuxièmes films

Le nombre de premiers films progresse de 15 pour atteindre 75 titres en 2015. Les premiers et deuxièmes films représentent 48 % des films d'initiative française en 2015 ce qui démontre le fort renouvellement des talents.

#### Evolution des devis

Le devis moyen des films d'initiative française progresse vu l'augmentation conjoncturelle du nombre de films à gros budget. Cette progression de 11% permet d'atteindre un devis moyen de 4,38 millions d'euros (contre 4 M€ en 2014). Néanmoins on observe une baisse structurelle de ce devis moyen sur les 10 dernières années, ce qui illustre la maîtrise des coûts de production.

#### Augmentation des jours de tournage

En 2015, on compte 6 850 jours de tournage pour les films d'initiative française. On observe une augmentation, de 10 % des jours de tournage en France, et de 50 % des jours de tournage à l'étranger. Ceux-ci devraient fortement diminuer grâce aux élargissements du crédit d'impôt national, effectif depuis le 1er janvier dernier. Les chiffres des premiers mois de 2016, confirment l'impact du crédit d'impôt sur la relocalisation des dépenses en France.

#### Ressources :

##### La production cinématographique en 2015

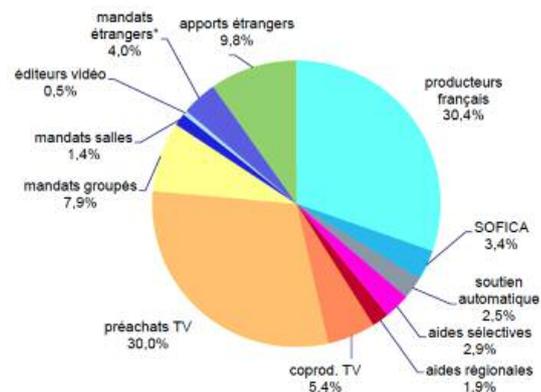
<http://www.cnc.fr/web/fr/etudes/-/ressources/8953677>

##### Les coûts de production des films en 2015

<http://www.cnc.fr/web/fr/etudes/-/ressources/8953737>

##### Les coûts de distribution des films français en 2014

<http://www.cnc.fr/web/fr/etudes/-/ressources/8953737> (Source CNC) ■



Répartition du financement en 2015

# revue de presse

## Les télévisions britanniques restreignent le choix de formats d'acquisition pour la TV UHD

Par Adrian Pennington pour *British Cinematographer*

Le 35 mm pourrait devenir une victime collatérale de la classification des caméras pour l'Ultra HD (UHD) TV, selon les nouvelles recommandations issues du Partenariat pour la Production Numérique britannique (Digital Production Partnership - DPP) sur les formats d'acquisition pour la production "broadcast", selon Adrian Pennington pour *British Cinematographer*. Le signal d'alarme est tiré par la communauté cinématographique.

► Les classifications des caméras numériques faites par l'Union européenne de radio-télévision (EBU) ont été adoptées par le DPP comme la base de ses recommandations sur la production de programmes de télévision UHDTV au Royaume-Uni. Dans le document de l'EBU (R118 - mars 2015 - "Hiérarchisation des caméras haute définition") le point est fait sur la seule acquisition numérique et le 35 mm brille par son absence.

Pour satisfaire la résolution de l'UHDTV, format progressif de 3 840 par 2 160 pixels (à 25 ou 50 i/s et échantillonné en couleur en 4:2:0 ou en 4:2:2), l'EBU classe les caméras en trois niveaux de catégorie.

La catégorie de niveau 1 "Tier 1" inclut les caméras offrant une résolution native de 3 840 par 2 160. Il s'agira typiquement de caméras dotées de mono capteurs dont les dimensions d'image seront proches de celles du film 35 mm et d'un échantillonnage sur 10 bits au minimum. Selon ces seuls critères, des caméras comme la Red Dragon® et la Sony® F55 seraient incluses. Néanmoins, l'EBU précise que la résolution des capteurs de ce premier niveau "UHD1" doit être de 3 840 par 2 160 pixels pour chacun des signaux RVB. Ainsi un capteur à matrice de Bayer devrait atteindre au moins 5 760 par 3 240 pour atteindre la résolution "full UHD1".

L'interprétation faite par le DPP est que seules certaines caméras dotées de capteurs 7K, 8K ou 9K seraient automatiquement validées comme de niveau 1.



Steven Spielberg a tourné *Le Pont des espions* en 35 mm

Andy Qusted, directeur du secteur technique HD et UHD à la BBC, dit que le niveau 1 de caméras inclut l'Arri Alexa 65 et la Sony F65, mais que des caméras du niveau de la

Red Dragon dotées d'un capteur 6K ne pourraient prétendre qu'au niveau 2. A. Qusted confirme bien que le point qui rélègue des caméras comme la Red Dragon au niveau 2 est le dématricage de la matrice de Bayer qui peut réduire la résolution finale de l'image.

« Nous utilisons la recommandation sur les caméras EBU R118 et les tests UHD de niveau 1 et 2 simplement pour mesurer la résolution – ainsi une caméra doit produire une image de 3 840 par 2 160 en Rouge, en Vert et en Bleu pour être de niveau UHD "Tier 1" », explique A. Qusted. « Le niveau "Tier 2" recouvre des caméras qui ne délivrent pas une résolution mesurée de

3 840 par 2 160, mais ont une meilleure résolution (en R, V et B) plus grande que la HD. Une caméra dite "4K" ne délivre pas forcément une résolution de 4K. »

Le niveau "Tier 2" de l'EBU concerne les caméras qui délivrent un signal UHD mais dont le capteur n'offre pas la pleine résolution UHD de 3 840 par 2 160. Avec un signal de sortie ProRes UHD 4K mais un capteur 3,4K, l'Arri Alexa entrerait dans cette catégorie, comme la plupart des caméras vidéo courantes dotées de capteurs inférieurs au 2/3 de pouce.

L'utilisation d'une caméra de niveau 2 devra se faire avec l'aval du diffuseur et/ou du coproducteur partenaire.

Et le 35 mm dans tout ça ? Principalement, le film tomberait dans la catégorie "Tier 2", rendant obligatoire une discussion sur son aptitude pour l'UHDTV entre le diffuseur et le partenaire de coproduction. La résolution du 35 mm n'est pas le problème, mais la question du choix de l'émulsion, du grain, du format d'image et de la chaîne de traitement en sont un, selon le DPP.



*Carol*, de Todd Haynes a été tourné en Super 16 mm

Les recommandations du DPP sur les critères de sélection de programmes UHDTV publiées en janvier indiquent : « Le film ne sera pas envisagé ordinairement pour la production de programme UHD et sera considéré comme du matériel

non-UHD. » Néanmoins, elles indiquent par ailleurs que « Le matériel 35 mm (nouveau ou d'archive) scanné en UHD (ou en 4K et croppé en 3 840) peut être considéré comme UHD. »

Pour A. Qusted, ces deux affirmations ne sont pas contradictoires : « Vous pouvez obtenir 8K de résolution d'un négatif 35 mm si l'émulsion est peu sensible et bien éclairée. Mais la 500 ISO ne vous donnera pas une bonne UHD. Et une émulsion 100 ou 200, correctement développée, au format standard (16:9), est tout à fait acceptable. La 500 ISO, ou une émulsion plus rapide, n'est pas aussi bonne que la 250 ISO ou qu'une émulsion moins sensible, et c'est la qualité délivrée au client (l'audience) qui est primordiale. Le problème, en film, est qu'il y a plus de paramètres sur lesquels les productions peuvent faire des économies, et potentiellement nuire au résultat. A moins d'avoir un vrai budget, vous n'obtiendrez pas le même soin, d'un bout à l'autre de la chaîne, qu'un studio obtiendrait. Donc, nous voulons savoir comment la production traite son film. »

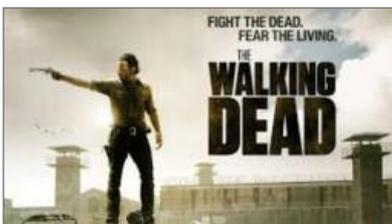
Le DPP prescrit : « Le film Super 35 mm 100 ISO (ou moins sensible) transféré d'après négatif pourra aussi être accepté, mais encore une fois, ce choix devra être discuté avec le diffuseur. » Plus loin, il indique que « Afin de maintenir un standard élevé et satisfaire les attentes du public, le taux de matériel non-UHD est limité à 25 % de la durée totale du programme. »

« Nous avons toujours été positifs avec le 35 mm, mais nous avons mis la barre un peu plus haut cette fois », dit A. Quested. « Nous ne mettons pas en cause la prise de vues en 35 mm, ni le travail des directeurs de la photographie, mais comme le film n'a pas toujours été traité correctement par le passé, par des laboratoires pauvres et de mauvais développements, nous devons savoir précisément ce que fait la production. »

Il ajoute : « Avec un budget télévision, il y a beaucoup plus de risque de faire du mauvais travail en utilisant le film qu'il n'y en a en utilisant une caméra numérique de haut niveau professionnel. »

A. Quested précise qu'une caméra "Tier 2" peut être utilisée localement, pour une production UHD diffusée sur un territoire unique. Si British Telecom est le seul diffuseur à proposer une chaîne UHD au Royaume-Uni aujourd'hui, Sky prévoit le lancement d'un service UHD dans l'année et des diffuseurs en clair prévoient des transmissions UHD terrestres dans l'avenir. « Sky et la BBC sont les autorités principales du DPP (sur l'UHD en fiction) et toutes deux ont la très forte intention d'utiliser l'UHD pour l'archivage de programmes à long terme et la vente », dit A. Quested. « Aucun de nous (diffuseurs membres du DPP) n'offre encore de chaîne premium UHD en pay-per-view, mais quand nous le ferons, les clients seront parfaitement en droit d'espérer recevoir de la full UHD. »

Quant à l'utilisation de caméras de niveau "Tier 2" dans une coproduction internationale, « C'est au coproducteur de prendre la décision finale », dit A. Quested « Elle revient à celui qui met le plus d'argent sur la table, finalement. »



La série US The Walking Dead est tournée en 16 mm

Tim Davis, principal architecte d'entreprise du réseau de chaînes privées ITV et dirigeant du DPP explique que l'objet du DPP est de produire autant de standardisation que possible, « Ce qui se résume à un minimum de spécifications sur lesquelles nous (membres du DPP) pouvons tomber d'accord. Il y a tellement de paramètres dans cette histoire que la production de programmes pour l'UHD génère des discussions entre producteurs et diffuseurs. La décision finale tiendra compte de considérations stylistiques, de chaîne de travail autant que de l'avis de n'importe quel partenaire de coproduction et des besoins des distributeurs pour les ventes internationales. »

Ainsi, si le 35 mm est proposé, cela ne signifie pas automatiquement qu'il ne pourra pas être utilisé en UHDTV, mais simplement que la décision finale sera dans les mains du diffuseur, plus que dans celles du producteur principal.

« C'est incroyable que le 35 mm ne soit pas automatiquement qualifié. », dit Adrian Bull, directeur technique et propriétaire de Cinelab London. « Le 35 mm a 15 valeurs d'ouverture de dynamique, ce que le numérique essaie d'égaliser. Sans aucun doute, il faut que plus de gens reconnaissent que le 35 mm est parfaitement au niveau de la UHDTV, parce qu'on en arrive au stade où le 35 mm peut être considéré comme une option non acceptable. »

Peut-être à cause de cela, l'utilisation du 35 mm pour la télévision britannique s'est réduite au tournage de quelques bandes-annonces, telles que celle de l'épisode en direct de l'an dernier de Coronation Street et d'une autre pour le programme d'ITV The Sound Of Music Live.

Défié quant à la façon dont la BBC pourra diffuser des films de haut niveau comme Carol (tourné en Super 16), ou Le Pont des espions, Spectre et Star Wars : Le Réveil de la Force, tournés en 35 mm, A. Quested dit que les versions scannées par le studio seront de qualité supérieure.

« La grande différence entre la télévision et le cinéma est que le cinéma doit délivrer un fichier master à chaque projecteur dans le monde. Les diffuseurs de télévision, eux, doivent délivrer une version compressée de ce master. Cela impose de partir d'une version de très haute qualité. »

Steve Bellamy, président du long métrage et du divertissement chez Kodak, dit : « La série numéro un sur le câble aux Etats-Unis est Walking Dead et est tournée en 16 mm. De plus, elle est faite pour un coût bien inférieur à celui de la plupart des grosses séries à succès du câble. Tourner en film est économique et l'infrastructure de laboratoire est en train de devenir un modèle de croissance. »

Il ajoute : « Si d'un point de vue utilitaire, il est facile de prendre une bête de course pour des raisons marketing, c'est mutuellement exclusif de la question esthétique de l'image. J'adore la vidéo, mais ça ne change pas le fait que dans pratiquement toute discussion de postproduction, une des premières questions est : « Comment faire pour que ça ressemble plus à du film ? » Inversement, je ne me souviens pas avoir jamais entendu qui que ce soit dans toute l'histoire de la création de contenu dire : « Comment faire ressembler ce film à de la vidéo ? » L'écrasante majorité des plus grandes œuvres cinématographiques ont toutes été tournées en 35 mm. C'est l'histoire et l'héritage de notre industrie. »

Dans un communiqué, la British Society of Cinematographers (BSC) commente : « Les recommandations proposées par le DPP pour les programmes UHD laissent nombre de questions sans réponse, et rappellent tristement, pour ceux qui s'en souviennent, le langage similaire utilisé pour signer l'arrêt de mort du 16 mm dans les premiers jours de 2007 (et partiellement contredit en 2013). Ces recommandations ne font aucun cas de l'art du cinéma et, de façon condescendante, laissent entendre que les acheteurs de téléviseurs 4K ne voudront voir qu'une image ultra définie, ultra brillante, aux couleurs saturées, et vont se plaindre s'ils voient quoi que ce soit qui n'aura pas été tourné avec une caméra étiquetée "4K". Exactement les mêmes arguments erronés utilisés dans les premiers temps de la HD, mais finalement, le bon sens a prévalu. La BSC va rencontrer les auteurs de ces recommandations dans une recherche de clarification sur de nombreux points, et afin de voir ce qui peut être fait pour offrir aux metteurs en scène et aux directeurs de la photographie plus de liberté dans leurs choix de média d'acquisition. »

**Lire, en anglais, la classification de l'EBU**

<https://tech.ebu.ch/docs/r/r118.pdf>

**Lire ou relire l'entretien de Ed Lachman<sup>ASC</sup> sur son travail sur Carol, tourné en Super 16**

<http://www.afcinema.com/Ed-Lachman-ASC-parle-de-son-travail-sur-Carol-de-Todd-Haynes.html> ■

**Source :**

**Adrian Pennington pour British Cinematographer, mars 2016**

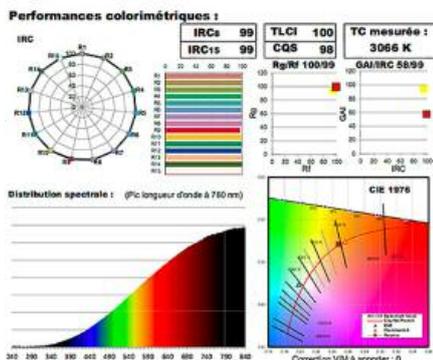
**Traduit de l'anglais par Laurent Andrieux pour l'AFC**

# la CST

## La lumière des projecteurs à LEDs de nouveau dans tous ses états

Mise à jour de l'étude effectuée par un groupe de travail du département Image de la CST en 2014

En juin 2014, la CST publiait les résultats d'une fort intéressante étude menée par un groupe de travail de son département Image sur les qualités photométriques et colorimétriques des projecteurs à LEDs (toujours disponible sur son site). Depuis, de nombreux matériels nouveaux sont arrivés sur le marché ; par conséquent, il a paru important à ses auteurs de mettre à jour leur travail.



Exemple de performances colorimétriques

► Dans la présentation de leur nouvelle étude, Gilles Arnaud, Yann Cainjo, Jacques Gaudin et Benoît Gueudet s'expliquent.

Comme lors des premiers essais, pour chaque projecteur nous avons testé les points suivants :

- Performances photométriques
- Performances colorimétriques
- Ergonomie
- Spécifications techniques.

Les performances photométriques mesurées sont les mêmes :

- Éclairage en lux à quatre mètres
- Taille et angle du faisceau
- Type de projecteur, ambiance ou Fresnel.

Concernant les performances colorimétriques, nous avons procédé un peu différemment. Dans la précédente étude, nous donnions trois indicateurs sur le rendu colorimétrique d'une source de lumière :

- L'IRC 8 (Indice de Rendu des Couleurs, souvent désigné par l'acronyme Ra sur les spectrophotomètres) qui se base sur 8 couleurs.
- L'IRC 15 qui se base sur 15 couleurs, dont les 8 de l'IRC 8.
- Le TLCI (Television Lighting Consistency Index) qui se base sur les 24 couleurs de la mire GretagMacbeth ColorChecker.

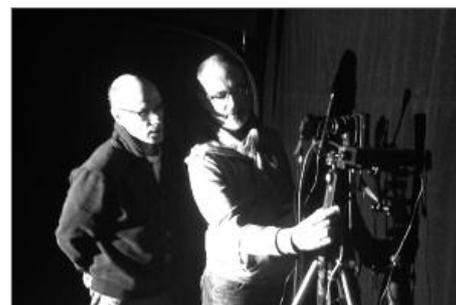
Beaucoup de professionnels, qu'ils soient utilisateurs (directeurs de la photographie ou chefs électriciens), fabricants ou loueurs, remettent en cause la pertinence de ces mesures, pour plusieurs raisons :

- Trop peu de couleurs
  - Ces couleurs ne sont pas bien choisies.
- En particulier, concernant l'IRC 8, les couleurs ne sont pas assez saturées
- Certaines couleurs évaluées sont en dehors de l'espace colorimétrique (gamut) des caméras.

Toutes ces critiques sont justifiées.

Le problème, c'est que les directeurs de la photographie et les chefs électriciens ont besoin de mesurer d'une manière ou d'une autre la fidélité colorimétrique des projecteurs qu'ils utilisent. Tant que la CIE ou tout autre organisme international n'aura pas établi une méthode incontestable et facilement utilisable pour juger de la qualité colorimétrique d'une lumière, nous en sommes réduits à travailler avec les indices existants. [...]

Lire La suite de la présentation et l'étude complète sur le site Internet de la CST <http://www.cst.fr/wp-content/uploads/2016/04/Etude-CST-LED-2016-rapport-final-Internet-v2.pdf> ■



Trois photos de travail prises pendant la réalisation de l'étude dans le studio de la CST.

De haut en bas : Benoît Gueudet, Gilles Arnaud et Yann Cainjo, Jacques Gaudin - Photos Eric Vaucher

## côté lecture

Où il est question, dans "La Transparence et le reflet", de l'influence du verre dans l'art

Un essai de Serge Bramly



Quoi de plus essentiel, aujourd'hui comme hier pour nombre d'entre nous, que le système à travers lequel se forment les images de nos films, l'objectif ? Raison de plus pour saluer un ouvrage, paru en 2015, racontant avec érudition notre rapport au verre, sa matière première, en le replaçant dans une histoire de l'art. Lui qui a, au cours des siècles, modifié notre regard, transformé l'esthétique, influencé peintres, artisans, architectes et penseurs.

► Difficile de résumer en quelques lignes une telle somme de travail aussi éclairante que d'une lecture facile. Miroirs, vitres, lunettes, ampoules, lentilles de microscope ou d'optiques de prise de vues, l'actuelle omniprésence du verre fait oublier ce que notre civilisation doit à ce matériau, qu'il s'agisse de nos sciences, notre médecine, notre habitat, jusqu'à notre pensée.

L'histoire que nous compte Serge Bramly remonte à Pline l'Ancien qui, dans son *Histoire naturelle*, évoque son tout premier lieu de production, apparemment fortuite, sur les rives orientales de la Méditerranée. En parcourant d'un pas mesuré les siècles, les continents et les cultures, il nous rappelle les différentes étapes de son évolution.

Le Moyen-Orient a appris à le souffler, Rome en a orné ses cités, le Moyen Âge l'a sublimé dans ses églises sous l'aspect de mosaïques et de vitraux, il s'est immiscé dans la peinture comme objet spéculatif et critique, l'Europe en a développé l'usage dans tous les domaines des sciences et des techniques. Soulignant au cours des pages l'importance décisive du verre pour l'histoire de l'art, dont l'un des exemples consiste dans l'invention simultanée de l'optique et de la perspective.

**Quelques-uns des titres de chapitre :**

- Aspects
- Eclats
- Incidences
- Réflexion
- Miroir
- Cadre
- Diffraction.

*La Transparence et le reflet*, essai de Serge Bramly

Editions J.-C. Lattès, août 2015, 560 pages

**Voir quelques images illustrant les propos de l'essai à l'adresse :**

<http://www.afcinema.com/Ou-il-est-question-dans-La-Transparence-et-le-reflet-de-l-influence-du-verre-dans-l-art.html> ■



Le Caravage, Jeune garçon mordu par un lézard



Détail

## ACC&LED associé AFC

### ► Nouveautés chez ACC&LED

- Venez découvrir les nouveaux produits LED de chez Aladdin avec les Biflex 100 et 200 W, leurs systèmes de couplage avec leurs boîtes à lumière respectives de 60 x 60 cm (2 x 100 W) et de 120 x 120 cm (4 x 200 W), sur batterie et secteur.
- Les torches LED Light and Motion, Stella 1 000 autonomie 5h et Stella 5 000 autonomie de 9h à 600 lumens et 1h30 à 5 000 lumens.

- Le nouveau Kino Flo LED Select, doux, léger, bicolore, dimmable et avec correction Plus green/Minus green
- La boule chinoise LED, 5 600 K ou 3 200 K de 150 W sur batterie ou secteur
- Le Pillow de chez Pillow Lite d'Olivier Neveu, la douceur d'un oreiller, gonflable à l'air, à LEDs. Système bicolore, variable, en 220 V et batterie Vlock. ■



De haut en bas et de gauche à droite : Cadre Biflex 4 x 200 W, torche Stella immergée, Cadre Biflex 2 x 100 W, Kino Flo LED Select, Pillow

## ACS France associé AFC

### ► Rectificatif

Dans la dernière Lettre (avril 2016), une imprécision s'est glissée dans le texte relatif aux prises de vues réalisées sur le film *L'Araignée rouge*. Il fallait lire entre les mots les trois lettres AFC à la suite du nom de son directeur de la photographie, Laurent Barès. Que l'intéressé, membre de notre association, veuille bien nous en excuser ! (NDLR)

### Shotover U1G, tête stabilisée sur 3 axes – une autre dimension

Trois axes de stabilisation avec gyro-électronique haute performance, 360° en pan/tilt/roll, seulement 4 kg et seulement un Pelicase ; elle ouvre indéniablement de nouvelles opportunités. Elle peut s'utiliser à la main, fixée sur véhicule pour des poursuites dynamiques, sur notre Cablecam, sur grue, ou encore sur notre rail – avec un très large choix de caméras et objectifs (TV et ciné).

Nous avons réalisé un test en broadcast live/replay lors du match Marseille-Saint-Etienne, il y a quelques semaines au Vélodrome ; installée sur notre rail Mini-Track en 9 mètres, l'U1g était équipée d'une caméra slow-motion Phantom Miro. **Images en vidéo :**

<https://vimeo.com/156540446>

### Drone Shotover U1

Pour rebondir sur notre article du mois de février dernier, ACS France complète son offre de services drone avec l'arrivée imminente du Shotover U1. Premier drone véritablement destiné aux professionnels de l'industrie du film et du broadcast, ce dernier repousse les limites de l'existant que ce soit en termes de sécurité, possibilités techniques et créatives. **Illustration en images :**

<https://vimeo.com/162273536>.

ACS France s'appuie sur son expertise pour proposer les meilleures solutions pour vos prises de vues, maintenant en drone avec déjà une quinzaine de références film – dernièrement *Overdrive* de Antonio Negret.

### Autres prestations

Nous avons réalisé une nouvelle prestation avec notre Microcable pour deux jours de concert à Paris. Très rapide et facile à installer, que ce soit en intérieur ou extérieur (pas besoin de grues), ce système a apporté entière satisfaction à la production. Nous avons filmé avec une caméra Canon C300 et un objectif grand angle 14 mm, pour de l'enregistrement et du live web. Très utile également pour le film, il s'intègre très facilement sur plateau de tournage et accepte les dernières générations de caméra cinéma : Alexa Mini, Red Weapon...

Plusieurs autres prestations réalisées ces dernières semaines pour des publicités notamment en Espagne avec la Shotover K1 et à Budapest avec le Russian Arm.

### Nos prochaines sorties

- *Un homme à la hauteur*, réalisé par Laurent Tirard et photographié par Jérôme Alméras <sup>AFC</sup>, sortie prévue le 4 mai 2016. Nous avons réalisé des images en hélicoptère en Belgique avec la Shotover K1, notamment la séquence du saut en parachute. Notre K1 était parfaitement adaptée pour suivre la descente des parachutistes, passant par un top shot pour finir en tilt down à -120/130°, uniquement réalisable avec cette tête.

- *Retour chez ma mère*, réalisé par Eric Lavaine et photographié par François Hernandez, sortie prévue le 1<sup>er</sup> juin 2016. Pour ce projet nous étions en équipe complète à Monaco (Luc Poullain pilote, Steve Desbrow opérateur, et Benjamin Colette technicien gyro) toujours avec la Shotover K1 équipée de l'Alexa Mini et d'un objectif Angénieux 24-290 mm.

### Notre Newsletter 2016 :

<http://bit.ly/1QUOnlk>

**Pour nous contacter / to contact us :**

[acs@aerial-france.fr](mailto:acs@aerial-france.fr)

**Pour nous suivre / to follow us :**

**Facebook :**

<https://www.facebook.com/acsfrance>

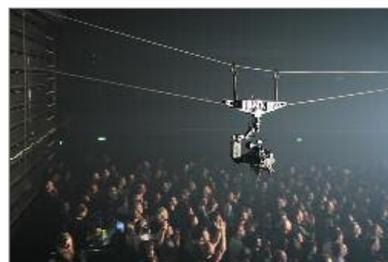
**Twitter** <https://twitter.com/ACSFrance>



Shotover U1g sur Mini-Track DR



Drone Shotover U1 DR



Microcable DR



Shotover K1 DR

# Arri associé AFC

## ► Deux nouvelles optiques Arri/Zeiss Master Anamorphic (Las Vegas, NAB 2016)

Arri a présenté deux nouvelles focales pour la série Master Anamorphic, étendant ainsi la gamme dans les courtes et les longues focales. Le 28 mm MA28 partage la même grande ouverture T1.9 que les sept autres objectifs de la série Master Anamorphic, ce qui fait de cette série l'outil idéal pour les tournages en basses lumières ou lorsque l'on recherche une faible profondeur de champ. Le 180 mm MA180 présente, quant à lui, un diaphragme étonnamment grand pour une longue focale de T2.8, le tout dans une conception compacte avec un diamètre de frontale d'à peine 95 mm. Ces deux objectifs offrent la même extraordinaire qualité d'image et la parfaite correction des aberrations optiques que tous les autres objectifs Master Anamorphic.

Le MA180 est optimisé pour une utilisation avec le doubleur Arri LDS Extender 1.4x qui augmente la focale à 250 mm ou avec le doubleur LDS Extender 2.0x qui permet d'atteindre une distance focale de 360 mm. Le système Arri d'objectifs anamorphiques, comprenant neuf objectifs Master Anamorphic et le zoom anamorphique AUWZ 19-36/T4.2, couvre désormais une plage de focales exceptionnellement large, qui s'étend du 19 mm au 360 mm.

La série d'objectifs Master Anamorphic, développée conjointement par Arri et Carl Zeiss, élève à un niveau supérieur les performances optiques des objectifs anamorphiques. Avec une distorsion extrêmement faible, ces objectifs offrent des images au rendu "organique", avec des tons chair très agréables et des couleurs naturelles et brillantes. Et les lignes droites restent droites, même à de très faibles distances.

### Caractéristiques des Master Anamorphic

- Faible distorsion qui offre plus de liberté aux tournages en anamorphique
- Bokeh cinématographique avec contraste élevé et courbe douce de mise au point
- Belle restitution des tons chair et des couleurs
- Flous d'arrière-plan caractéristiques
- Champ image très large pour une grande liberté de cadrage
- Grande ouverture pour une faible profondeur de champ
- Set de lentilles de flare pour des rendus alternatifs.

## Nouvelles fonctionnalités pour l'Arri Alexa (Las Vegas, NAB 2016)



Plus que jamais auparavant, Alexa propose avec ses caméras SXT la meilleure qualité d'image globale

et le flux de travail le plus efficace. Grâce à son équilibre parfait entre taille des photosites et résolution, l'Alexa SXT offre de magnifiques images en HD, 2K et 4K et offre en même temps la plage dynamique la plus étendue de toutes les caméras du marché. En plus de répondre aux besoins de résolution de la 4K et de la distribution UHD, les extraordinaires capacités de l'Alexa SXT lui permettent de créer du contenu adapté aux nouvelles technologies d'affichage HDR (High Dynamic Range ou plage dynamique étendue). Et sa capacité à filmer jusqu'à 120 i/s en pleine résolution lui permet d'adopter les approches HFR (High Frame Rate ou haute vitesse) pour une expérience plus immersive. Le capteur grand format et plus haut de l'Alexa et ses nouveaux formats d'enregistrement en anamorphique font d'elle le parfait partenaire pour les tournages en anamorphique, chaque jour plus nombreux.

### Nouveaux formats d'enregistrement

Quel que soit votre budget, le marché visé, vos exigences de résolution, votre format d'image, vos optiques de tournage ou vos étapes et intentions en postproduction, l'Alexa SXT vous propose le format d'enregistrement le mieux adapté. Et chaque format disponible vous assure la plus grande souplesse de tournage et de traitement de l'image. Les caméras Alexa SXT proposent, à présent, jusqu'à 14 formats d'enregistrement, y compris :

### Apple ProRes 2K et 4K Ciné Anamorphique

Ces options "plug-and-play" offrent l'accès le plus économique vers la meilleure qualité d'image globale avec des objectifs anamorphiques. La caméra enregistre une image en ProRes prête à l'emploi, au format DCI 2K ou 4K, sans besoin de debayerisation, de recadrage, de redimensionnement ou de désanamorphose en postproduction.

### Open Gate ProRes 3.4 K

Le format Open Gate à un débit réduit. Combinez l'immédiateté, la rapidité et le faible coût du ProRes avec les avantages de la résolution Open Gate.

### ArriRaw 3.2 K

Ce format vous offre la plus grande trame de photosites adaptée au cercle d'image de la plupart des objectifs Super 35 Arri en monture PL et peut monter jusqu'à 120 i/s.

Il propose des fichiers moins lourds que les fichiers 4K, mais avec suffisamment de résolution pour assurer le sur-échantillonnage et le recadrage.

### Plus de possibilités pour le visionnage sur le plateau

L'Alexa SXT offre désormais quatre sorties indépendantes pour répondre aux différents besoins des plateaux. Chaque sortie dispose de réglages indépendants, tels que le traitement de l'image, l'affichage de la réserve et des informations, le *peaking* et le *false colors*.

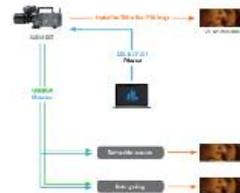
L'espace colorimétrique de l'Alexa est supérieur à celui nécessaire pour le Rec 709 ou le Rec 2020. Ainsi, l'Alexa SXT permet un affichage indépendant en Rec 709 ou Rec 2020 pour chaque sortie. Et bien que l'Alexa enregistre en HDR depuis 2010, l'Alexa SXT donne la possibilité maintenant d'un monitoring sur le plateau avec un affichage HDR.

Les caméras Alexa SXT sont désormais équipées de nouveaux composants électroniques et de traitement de l'image issus de l'Alexa 65 ainsi que d'éléments de gestion de la couleur et de réduction du bruit hérités de l'Amira. Elles partagent les mêmes qualités que les modèles précédents d'Alexa, mais elles offrent une plus grande souplesse d'enregistrement et de visionnage, une meilleure gestion des rendus et elles sont désormais équipées de composants informatiques plus performants pour une meilleure qualité d'image. Le nouveau module pour médias est compatible avec les disques SXR Capture Drive plus larges et plus rapides, mais sa rétro-compatibilité avec les disques actuels est assurée.

Des améliorations de l'interface ont été apportées, parmi elles, un mode de vitesse unique pour une plus grande rapidité lors des changements de cadence ainsi qu'une interface Web améliorée.

### L'industrie accueille avec enthousiasme le nouveau workflow Arri Look Management (Las Vegas, NAB 2016)

Arri déploie avec ses caméras Alexa SXT un nouveau workflow de gestion du rendu image qui rencontre un vif soutien des principaux fabricants de logiciels d'étalonnage sur le plateau



et de gestion des rushes numériques. Marc Shipman-Mueller, chef de produit Alexa explique : « Forts de notre expérience acquise de l'Arrilaser à l'Alexa Mini, nous

## Arri associé AFC

avons créé un système efficace de gestion de la couleur qui couvre toute la chaîne de production. Les couleurs de l'image peuvent être facilement ajustées sur le plateau, et cette information colorimétrique en provenance du plateau peut être utilisée pour créer les rushes. Les monteurs peuvent ainsi voir le même rendu image que les réalisateurs. Et pendant l'étalonnage, la question de savoir quelles étaient les intentions du chef opérateur ne se pose plus. Nous avons travaillé arduement et de concert avec nos partenaires pour aboutir à un processus automatisé, transparent et facile d'utilisation. »

Le nouveau workflow Arri Look Management repose sur le nouveau fichier Arri Look File, l'ALF-2. Créé avec les logiciels Arri Color Tool ou l'ArriRaw Converter, tous les deux disponibles gratuitement en téléchargement sur le site Arri, ce fichier contient une LUT 3D (Look Up Table), une CDL ASC (Color Decision List) ainsi que le nom de l'espace colorimétrique cible (Rec 709, DCI ou Rec 2020).

Sur le plateau, le nouveau workflow Arri Look Management remplace la traditionnelle "boîte à LUT" car la caméra peut directement mettre en œuvre la LUT 3D et les valeurs de la CDL dans le viseur ou sur les trois sorties de la caméra. Le rendu image peut, bien sûr, être modifié sur le plateau. Actuellement, les logiciels Pomfort LiveGrade, Codex Live, Colorfront On Set Live!, Filmlight Prelight et Technicolor DP Lights prennent en charge cette fonctionnalité. Et d'autres logiciels sont en cours de validation.

Les informations sur le rendu image sont enregistrées en tant que métadonnées avec les images ArriRaw ou ProRes et ces informations peuvent être automatiquement mises en œuvre lors de la création des rushes et des proxies de montage. Les logiciels BlackMagic Design Davinci Resolve, colorfront On-Set Dailies, Pomfort Silverstack et Filmlight Daylight, entre autres logiciels, sont compatibles.

Même si des proxies de montage ne sont pas créés, comme souvent pour les productions où le temps presse, les métadonnées ALF-2 peuvent être lues par Avid Media Composer, Final Cut Pro X et Avid Première Pro. Les monteurs verront la même image que le directeur de la photographie et le réalisateur ont vue sur le plateau.

« Nous sommes très satisfaits de l'accueil réservé à notre nouveau workflow de couleur », ajoute Henning Rädlein, directeur des solutions de workflows numériques d'Arri. « Nous offrons gratuitement aux membres de notre programme de parte-

nariats les capacités de l'outil Arri Color Tool en tant que bibliothèque de logiciels et nous étudions son intégration avec les solutions d'étalonnage de nos partenaires. Les prochaines mises à jour de l'Alexa Mini et de la gamme Amira rendront disponible cet outil pour ces caméras. »

### La mise à jour SUP 4.0 pour l'Amira permet l'utilisation d'optiques S16 et améliore les fonctions multicaméra



(Las Vegas, NAB 2016) – En réponse aux commentaires des utilisateurs du monde entier, Arri présente la mise à jour SUP 4.0 pour

l'Amira. Cette mise à jour propose un mode d'enregistrement en HD S16 ProRes ainsi que des fonctions multicaméra améliorées.

#### Enregistrement HD S16 ProRes

Les sociétés de location disposent encore et toujours de nombreuses optiques Super 16 et ces optiques sont, la plupart du temps, sous-utilisées. Le nouveau mode d'enregistrement HD S16 permet aux productions en Amira d'utiliser des objectifs de grande qualité optique et bon marché et il prolonge le retour sur investissement de ces objectifs pour les sociétés de location. Le nouveau mode d'enregistrement extrait une image Super 16 du capteur et l'ajuste au format HD 16:9, dans tous les types de codecs ProRes. Le cercle d'image est de 15,1 mm, d'une taille légèrement supérieure à celle du cercle du Super 16 traditionnel de 14,5 mm. La plupart des objectifs conçus pour le Super 16 couvriront le nouveau mode d'enregistrement sans aucun vignettage, mais la réalisation de tests est vivement conseillée.

Les productions d'événements sportifs recherchent des optiques plus petites et en particulier des zooms, avec un meilleur rapport entre les focales couvertes et la taille et le poids que celui proposé par les objectifs destinés au 35 mm. Les documentaristes veulent utiliser des objectifs qu'ils connaissent bien pour les avoir déjà pratiqués en Super 16. Les objectifs Super 16 constituent une alternative aux objectifs photographiques à monture EF avec un rendu cinématographique.

Sans oublier que les objectifs Super 16 apportent une texture plus vivante à l'image numérique pour des rendus plus "organiques". Les objectifs fixes, tels que les séries Arri Ultra 16 sont un choix de premier ordre pour ce type de rendus avec une qualité optique supérieure à celles des zooms Super 16. Le mode d'enregistrement Super 16 peut également augmenter les plages

de focales des optiques 35 mm par un facteur de 1,8. Pour les productions, tels que les documentaires animaliers, qui travaillent avec de longues distances focales, pouvoir se rapprocher des sujets compensera amplement le compromis sur la qualité de l'image. Le mode d'enregistrement Super 16 peut être mis en œuvre très rapidement, permettant d'obtenir des focales plus longues en très peu de temps. Ce qui est très appréciable lorsque le temps presse.

#### Mode multicaméra

Disponible pour tous les modèles d'Amira depuis la mise à jour SUP 3.0, le mode multicaméra est une alternative très attrayante pour les tournages à plusieurs caméras, tels que les tournages de concerts, d'événements en direct, de feuilletons ou de fictions télévisuelles. Le mode multicaméra est une interface simple et flexible qui peut être utilisée avec pratiquement tous les systèmes de retransmission. Il permet le contrôle à distance des paramètres image de plusieurs caméras Amira, y compris le réglage du diaphragme, à l'aide d'un RCP (Remote Control Panel) standard.

#### Autres fonctionnalités de la SUP 4.0 :

- Le panneau de contrôle de la caméra, le CCP-1, peut être connecté en série avec le viseur.
- Choix des positions zoom de la loupe du viseur, réglables à travers les touches du panneau LCD.
- Amélioration des données SDI. Les sorties SDI peuvent désormais afficher les métadonnées standard Arri.
- Meilleure gestion des moniteurs Transvidéo, y compris la gestion de la lecture et de l'enregistrement.

La mise à jour SUP 4.0 sera disponible gratuitement dans les semaines à venir. Vous pourrez la télécharger sur le site :

<http://www.arri.com/camera/amira/downloads/>

### Arri reprend les systèmes de stabilisation de caméras Artemis et présente la version de production de Trinity

(Las Vegas, NAB 2016)

Arri a repris la gamme de stabilisateurs de caméras artemis appartenant au groupe Sachtler/Vitec et a présenté au NAB 2016 une version améliorée du système révolutionnaire Trinity.



Comprenant des stabilisateurs tels que le célèbre EFP HD et Cine Broadcast, ainsi que des harnais, des bras articulés et d'autres accessoires, le système modulaire Artemis est très ap-

précié des opérateurs professionnels et il est amplement utilisé sur des productions cinématographiques et télévisuelles partout dans le monde. À compter du NAB 2016, Arri sera le seul et unique revendeur et prestataire mondial de tous les produits Artemis.

« Vitec Videocom est heureux d'annoncer que la gamme Artemis a été achetée par Arri et qu'elle poursuivra son développement sous leur propriété. Nous sommes convaincus que le nouveau propriétaire de la marque proposera à tous les clients actuels et futurs le même niveau de service et de soutien que Videocom a offert jusqu'à présent », affirme Alan Hollis, vice-président principal du matériel de tournage chez Vitec Videocom.

Lors du NAB 2015, un prototype de Trinity, sous patente Artemis, a suscité beaucoup d'intérêt. Trinity est une évolution d'Artemis ou des stabilisateurs classiques tiers. Il se compose d'un cardan léger et compact sur deux axes, d'un support pour moniteur, d'un joystick qui peut s'attacher à la poignée du cardan, d'un module pour loger la batterie et d'une pendule qui permet des mouvements de bascule parfaits. Sa conception modulaire permet des solutions personnalisées et une intégration simple dans les workflows existants.

Trinity se distingue des autres systèmes, car il combine la stabilisation mécanique de la caméra que nous connaissons tous avec la technologie moderne d'un cardan stabilisé électroniquement. Cette combinaison permet des mouvements fluides, amples et d'une grande précision qui offrent une extraordinaire liberté de création.

Curt O. Schaller, qui a développé Trinity conjointement avec Roman Foltyn de FoMA Systems, est le concepteur du cardan Maxima, la pièce maîtresse du système. Il rejoint Arri en tant que Manager des systèmes de stabilisation de caméras. Son collègue de longue date, Jörg Pitzing, rejoint également la société Arri et supervisera l'équipe d'assistance technique pour cette nouvelle gamme de produits.

« Grâce à la sensibilité d'Arri pour les outils créatifs et les technologies innovantes, Artemis a trouvé une nouvelle famille, affirme Curt O. Schaller. En tant que cadreur et inventeur des systèmes de stabilisation Artemis, rejoindre Arri est, pour moi, la chose la plus excitante qui puisse arriver aux stabilisateurs modernes de caméras. Je suis certain que les centaines de propriétaires et d'opérateurs d'Artemis dans le monde entier se réjouissent qu'Arri soit désormais à leurs côtés et que la gamme poursuive son développement chez eux. »

Après les nombreux commentaires très

enthousiastes lors de la présentation du prototype l'année dernière, Curt O. Schaller dévoilera la version finale de Trinity au NAB 2016 sur le stand Arri. Tout comme les caméras Arri, les produits Artemis sont fabriqués à Munich, en Allemagne avec les mêmes normes rigoureuses de précision, de qualité et de fiabilité.

Stephan Schenk, directeur général d'Arri Cine Technik et directeur de la division des systèmes de caméras Arri précise : « Arri est très heureux de reprendre la gamme de systèmes de stabilisation de caméras Artemis. Ajouter des cardans haut de gamme et des stabilisateurs traditionnels au système de caméras Arri offre encore plus de choix créatifs aux directeurs de la photographie et aux réalisateurs.

Walter Trauninger, également directeur général d'Arri Cine Technik et directeur de la division des systèmes de caméras Arri affirme : « Trinity offre des interfaces très convaincantes et il est, par conséquent, une plate-forme très intéressante pour les futurs développements de produits, en lien avec nos caméras. »

Trinity fonctionne particulièrement bien dans des configurations compactes avec l'Alexa Mini mais sa charge maximum de 30 Kg et ses réglages en hauteur permettent de monter des caméras et des objectifs plus lourds. Des caméras argentiques, telles que l'Arriflex 235 et 416, peuvent facilement être montées. Une stabilisation supplémentaire sur l'axe de roulis de la tête Trinity permet l'utilisation de téléobjectifs et l'axe d'inclinaison, contrôlé par joystick et entièrement stabilisé, permet de filmer en rase-motte ou au-dessus des épaules, ainsi que des transitions souples entre des positions *low-mode* et une *high-mode*.

Les premières livraisons de Trinity sont prévues à partir de mai 2016. Arri assure également les ventes de Maxima en tant que cardan autonome, ainsi que la commercialisation de tous les accessoires du système.

**Le convertisseur de signal LCUBE et le moteur d'objectif cforce plus améliorent le contrôle à distance des objectifs et les fonctionnalités de la caméra (Las Vegas, NAB 2016)**

**Le système de contrôle électronique Arri (ECS) se compose d'un ensemble d'outils polyvalents et performants pour le contrôle à distance de tout type de caméras et d'objectifs. Pour le bonheur des utilisateurs de l'Alexa Mini, Arri présente deux nouveaux produits ECS : le LCUBE CUB-1 et le moteur pour objectifs cforce plus.**

Le LCUBE CUB-1 est un convertisseur de signal de taille réduite qui convertit les protocoles LBUS aux protocoles série et vice-

versa. Jusqu'à présent, il était impossible de voir la distance mesurée par les dispositifs à ultrasons tels que l'Arri UDM-1 sur la commande à distance WCU-4 lors de l'utilisation de l'Alexa Mini avec des moteurs d'objectifs intégrés. Maintenant, l'UDM-1 peut être connecté à l'Alexa Mini grâce à LCUBE. Il peut être relié en série à un ou plusieurs moteurs cforce de manière à afficher la distance sur le WCU-4. Grâce à ce dispositif, il est désormais possible d'effectuer un suivi de point identique à celui réalisé sur d'autres modèles de caméras Alexa ou avec le contrôleur de moteurs universel UMC-4.

De nombreuses fonctions ont été ajoutées et de nombreuses possibilités de configuration sont à présent possibles grâce à ce convertisseur de protocoles à usages multiples. Dans un futur proche, le LCUBE CUB-1 sera compatible avec d'autres protocoles série pour pouvoir utiliser les derniers accessoires Arri ECS avec tout les types de caméras.

**Moteur d'objectif cforce plus**

Suffisamment puissant pour actionner avec souplesse et rapidité les bagues crantées de nombreux objectifs standard, le moteur cforce plus offre une double connectique LBUS qui permet de connecter jusqu'à trois moteurs en série.

Grâce au moteur cforce plus, les productions ne sont plus limitées aux configurations légères avec l'Alexa Mini. Il est désormais possible d'utiliser cette caméra dans des configurations studio avec des objectifs fixes de plus grande taille et même des zooms.

Le moteur cforce plus offre plusieurs options de montage sur tige comme celles du moteur CLM-4 y compris avec une rosette Hill Bracket ainsi qu'avec un support de tige standard pour plus de flexibilité sur le plateau. Le collier de tige standard intègre une charnière pour un montage rapide et aisé une fois la caméra configurée.

En plus de son intégration directe avec l'Alexa Mini, le cforce plus peut se connecter aux contrôleurs de moteur Arri AMC-1 et UMC-4 pour les tournages avec des caméras d'autres fabricants. Le cforce plus est entièrement compatible avec les dispositifs de mouvement de caméra compatibles LBUS.

Le LCUBE CUB-1 et le cforce plus seront disponibles à partir de juin 2016.

Le moteur cforce plus est en attente d'autorisation de la FCC. Ce dispositif doit se conformer aux règles de la FCC avant d'être vendu sur le marché américain.



# Arri

associé AFC

## Les accessoires professionnels Arri compatibles avec les caméras Panasonic et Red et les appareils photo Sony (Las Vegas, NAB 2016)



La gamme d'accessoires professionnels Arri Pro Camera Accessories (PCA) permet de profiter de la qualité et de la fiabilité qui ont fait la réputation d'Arri sur les caméras d'autres fabricants. Arri a le plaisir d'annoncer la disponibilité de nouveaux accessoires pour les caméras RED DSMC2 et Panasonic VariCam LT ainsi que pour l'appareil photo Sony  $\alpha 7S/R II$ .

Deux semelles sont disponibles pour les caméras RED Weapon, Scarlet-W et Raven DSMC2. La semelle Arri Cine Plate pour la RED DSMC2 est compatible avec les semelles classiques de studio, telles que l'Arri BP-8 et BP-9 et elle est dotée de deux rosettes latérales. La semelle légère Arri Broadcast Plate pour la RED DSMC2 permet aux opérateurs de régler la position de la caméra sur l'épaule sans devoir toucher aux accessoires fixés sur les tiges et elle est compatible avec les semelles rapides de type VCT, telle que la semelle Arri QRP-1.

La semelle Arri Top Plate pour RED DSMC2 a été conçue pour les tournages en low-

mode et permet de fixer les accessoires sur des pas de vis standard. Elle permet de se connecter à l'électronique de la caméra et elle est compatible avec les prises LEMO grâce à l'adaptateur RED LEMO adapter B. La poignée pour la RED DSMC2 permet de monter des tiges de 15 mm pour fixer des accessoires tels que des moteurs pour objectifs ou des supports de visée. Le support pour moniteur Arri Monitor Bracket pour la RED DSMC2 permet de positionner le moniteur de la caméra sur les tiges supérieures de 15 mm.

### Arri PCA pour l'appareil photo Sony $\alpha 7S/R II$

La semelle Arri Base Plate pour appareil photo Sony  $\alpha 7S/R II$  est un support spécialement conçu pour cet appareil qui permet d'utiliser le système de tiges de 15 mm. Cette semelle robuste et légère est idéale pour une utilisation en caméra portée mais elle peut très bien s'adapter aux configurations studio avec les semelles BP-8 et BP-9.

Les supports latéraux Arri Side Brackets pour Sony  $\alpha 7S/R II$  entourent l'appareil. Ils offrent une protection au boîtier et permettent de fixer de nombreux accessoires, tels qu'une poignée ou un support de visée, grâce aux pas de vis standard et aux portegriffes. La cage peut être manipulée très aisément grâce à sa poignée en bois, aux proportions généreuses.

Le collier pour câbles Arri Cable Clamp pour l'appareil photo Sony  $\alpha 7S/R II$  évite de malmenager le port mini-HDMI de l'appareil. À l'autre extrémité, un connecteur HDMI femelle offre une connexion fiable pour les enregistreurs, les viseurs et les moniteurs.

### PCA pour Panasonic Varicam LT

La semelle Arri Plate pour VariCam LT est un support hybride et léger qui s'adapte parfaitement aux configurations de tournage en studio utilisant les semelles BP-8 ou BP-9, ainsi qu'aux configurations de tournage de documentaires utilisant les semelles rapides de type VCT, telles que l'Arri QRP-1. Elle permet d'équilibrer la caméra sur l'épaule grâce à des verrouillages avant et arrière et elle est dotée de deux rosettes.

La semelle Arri Top Plate pour Varicam LT est un support pour les configurations en low-mode, permettant de fixer de nombreux accessoires grâce à son pont pour tiges de 15 mm. Elle peut être équipée avec de nombreux accessoires PCA, tels que la poignée CCH-2, tout en conservant la compatibilité avec le support du viseur et la poignée d'origine Panasonic.

Les nouveaux accessoires Arri Pro seront disponibles en juin 2016.

Pour plus d'informations, rendez-vous sur : <https://www.arri.com/pca> ■

# Canon

associé AFC

► Dans un communiqué publié à l'occasion du récent NAB, Canon a annoncé l'arrivée de la ME200S-SH, caméra compacte, professionnelle et polyvalente, équipée du système autofocus Double Pixel CMOS AF. D'une qualité Full HD, elle peut être utilisée par exemple en cas de conditions de faible luminosité.

### Caractéristiques principales de la caméra ME200S-SH

- Full HD dans une qualité optimale
- Une performance irréprochable en faibles conditions de luminosité
- Des commandes avancées de l'autofocus et des réglages de l'image

- Une mise en service et une commande à distance ultrasimples

- Une configuration flexible

### Quelques caractéristiques techniques

- Capteur CMOS Super 35-mm de 8,29 millions de photosites avec autofocus CMOS Dual Pixel
- Sensibilité de 320 à 204-800 ISO (+56 dB)
- 1 080p/720p avec options Canon Log/Wide DR
- Monture Canon EF avec verrouillage cinéma \*
- Connexions HDMI, 3G/HD-SDI et Genlock. ■

\* Liste d'objectifs compatibles à confirmer



La caméra Canon ME200S-SH équipée d'un zoom 18-180 mm

Informations complémentaires à l'adresse :

[http://cpn.canon-europe.com/fr/content/news/canon\\_launches\\_the\\_me200s-sh.do](http://cpn.canon-europe.com/fr/content/news/canon_launches_the_me200s-sh.do)

# Codex associé AFC

## ► Codex au NAB 2016

Cette année, Codex se trouvait au hall sud du NAB 2016, dans l'espace dédié aux outils de postproduction. Ce déplacement marque un tournant important pour l'entreprise car l'écart entre le tournage et la postproduction se réduit de plus en plus et Codex est très bien positionné pour offrir un workflow sûr, efficace et rationnel.

Nous continuons à épauler les principales caméras numériques sur tous les types de productions, qu'il s'agisse de films à petit budget tels que *The Land*, sélectionné à Sundance, ou de blockbusters tels que *Deadpool* et *Star Trek : Sans limites*. Les studios Marvel font confiance à Codex pour tourner leurs productions, grâce à nos workflows sûrs et efficaces. Sur le film *Les Gardiens de la Galaxie 2*, tourné actuellement avec des caméras RED 8K Weapon, Codex assure l'intégralité du workflow, de la gestion des rushes à la fabrication d'intermédiaires pour les VFX grâce au Codex Backbone.

« Marc Dando et toute son équipe ont réussi à créer un système d'enregistrement qui permet aux chefs opérateurs de profiter pleinement de tous les avantages des caméras numériques modernes, tels que l'image ArriRaw des Alexa et des Alexa 65. Sans Codex, nous n'aurions pas pu enregistrer toute cette information dans une qualité aussi grande. Leur travail exceptionnel offre d'innombrables possibilités créatives aux directeurs de la photographie et aux réalisateurs. Chapeau bas ! »

*Emmanuel " Chivo " Lubezki<sup>ASC,AMC</sup>*

Sans pour autant oublier nos racines qui sont les solutions d'enregistrement et de gestion des médias fiables pour les principales caméras numériques, telles que l'Arri Alexa SXT et XT, l'Alexa 65, le Canon C500 et la Panasonic Varicam 35, nous voulons montrer cette année au NAB nos principales évolutions en matière de solutions de workflow.

## Codex Production Suite

La Codex Production Suite, disponible pour Mac OS X ainsi que pour les unités Codex S-Series et XL-Series, est un outil performant de contrôle qualité, de vérification, de gestion des métadonnées, d'étalonnage, de transcodage et d'archivage. Il offre un workflow à toute épreuve, de l'acquisition à la postproduction, pour différents types de médias issus des dernières caméras numériques.

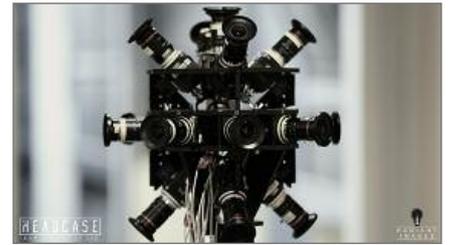
Il est le parfait compagnon des productions qui recherchent un processus rentable sur le plateau ou proche de celui-ci. Elles n'auront besoin de rien d'autre. Un workflow simple pour plusieurs types de caméras, de l'Arri Alexa 65 à la GoPro, signifie la fin des workflows " à usage unique " c'est-à-dire, nul besoin de réinventer la roue à chaque production. Faites-le tout simplement et en toute sécurité avec Codex.

Inscrivez-vous sur Codex Connect pour rejoindre la communauté internationale Codex. Grâce à Codex Connect vous pourrez être sûr que Codex est à vos côtés. L'équipe d'assistance et d'experts en workflows de Codex est disponible pour répondre à toutes vos questions d'ordre technique et pour vous aider à concevoir votre workflow.

Dan Carling est l'un des nombreux DIT dans le monde qui utilise les produits Codex : « En tant que DIT, votre objectif est de créer le workflow qui répond au mieux aux exigences créatives, pratiques et financières d'une production, du tournage à la postproduction, et Codex vous mène droit au but. »

## Codex Media Vault et la bibliothèque Media Vault

Pour satisfaire les exigences de bande passante chaque jour plus élevées, Codex a conçu le Codex Media Vault et la bibliothèque Media Vault, offrant des capacités de stockage rentables pour les médias de tournage dans un environnement hautement sécurisé et de grande disponibilité, sans compromis en matière d'évolutivité ou de performances. De nos jours, la salle de montage est devenue le carrefour des productions. Les projets peuvent rapidement et de manière abordable augmenter leurs capacités grâce au Codex Media Vault et à la bibliothèque Media Vault ainsi que grâce aux disques Codex Transfer Drives et Production Drives. L'équipe de montage peut demander rapidement et en toute sécurité des fichiers et les acheminer vers qui conque en aurait besoin, que se soit les VFX, le département de presse ou la production, sans avoir besoin de demander au laboratoire de les extraire d'un système LTO. Pour les sorties des VFX et la conformation finale, le système permet un accès bien plus rapide que les bandes LTO et il peut être géré directement depuis la salle de montage, de concert avec le Codex Backbone.



## Les caméras Codex Action Cam équipent le rig Headcase Cinema Quality VR 360 de Radiant Images

Au NAB, Codex a également présenté le rig Headcase Cinema Quality VR 360 de Radiant Images, un rig doté de 17 caméras Codex Action Cam, développées conjointement avec Headcase VR. Il s'agit d'un rig qui peut produire des images d'une grande qualité, épaulées par les médias stables et le workflow fiable de Codex. Des aspects élémentaires, telle que la synchronisation du timecode et des métadonnées entre toutes les caméras, simplifient énormément le processus de postproduction.

En 2015, le co-fondateur de Radiant Images, Michael Mansouri, et son équipe ont été approchés par le directeur de photographie Andrew Shulkind et le producteur Lucas Foster de Headcase, le studio de contenu en réalité virtuelle, basé à Los Angeles, pour créer l'impossible : une caméra de réalité virtuelle en qualité cinéma en moins d'un mois. Heureusement, Radiant Images connaissait une caméra qui pouvait leur offrir la solution idéale. En réalité, ils disposaient de l'une de ces caméras dans leur parc de location. La Codex Action Cam avait la bonne taille, une grande plage dynamique, des fonctions de Genlock et elle disposait d'un workflow fiable et reconnu. « Ces caméras produisent des images très cinématographiques, avec une très faible distorsion. Le tout épaulé par un workflow puissant. Toutes les caméras Codex Action Cam étaient synchronisées, avec des métadonnées et un timecode communs. Assembler les images a été beaucoup plus simple qu'avec d'autres systèmes », explique Michael Mansouri, co-fondateur de Radiant Images. Le rig Headcase VR a été déployé avec succès en septembre 2015 pour un spot promotionnel pour la série télévisuelle *The Strain*, de Guillermo Del Toro, ainsi que pour un projet de réalité virtuelle en direct, produit par Mirada pour la chaîne de télévision FX, qui a été présenté au Comic Con 2015. Il a également été utilisé sur une publicité pour la Camaro 2016 de Chevrolet, des spots pour la World Wrestling Entertainment Inc., ainsi que sur de nombreuses publicités de voiture et de nombreux vidéo-clips. ■

## CW Sonderoptic - Leica associé AFC

### ► Nouveautés présentées au NAB

Comme tous les ans, Leica Camera et CW Sonderoptic ont été présents au NAB à Las Vegas. Ils y ont reçu un Award of excellence pour leur toute dernière nouveauté le Leica Cine MacroLux.

**Le Leica Cine MacroLux** est l'équivalent d'une lentille additionnelle d'une valeur de +1 dioptrie qui se clippe sur tous les objectifs d'un diamètre égal à 95 mm, y compris les zooms et les objectifs anamorphiques. La classique dioptrie, qui permettait de diminuer la distance minimum de mise au point, a été réinventée spécialement pour les mono capteurs numériques par CW Sonderoptic en un véritable outil créatif.

Non seulement le Leica Cine MacroLux permet d'allonger la focale en une fraction de seconde mais aussi de jouer sur

la netteté des avants et des arrières plans et ceci sans aucune perte de lumière ni aberration chromatique.

Cette qualité optique permet, à courte distance, d'empiler les Leica Cine MacroLux autorisant ainsi la quête du détail, de l'infiniment petit ou au contraire, si l'on se situe à une grande distance de l'objet à filmer, d'allonger énormément la focale en un temps record.

**Au NAB CW Sonderoptic** a également présenté deux nouvelles focales de la série Summicron-C : le 15 mm et le 40 mm proposant désormais une série très complète de onze optiques allant du 15 mm au 135 mm, toujours de poids identique. Le 40 mm sera disponible dès le mois de mai tandis que le 15 mm le sera dès octobre novembre 2016. ■



Le Cine MacroLux



Les Summicron-C 15 et 40 mm

## Eclair | Groupe Ymagis associé AFC

### ► Eclair... en France et à l'international

Le Groupe Ymagis se réorganise autour de trois marques et trois nouvelles identités visuelles : Eclair pour l'ensemble des services contenus en France et à l'international, CinemaNext pour la division services exploitants et Ymagis pour la maison mère et les services financiers. Toutes les activités en amont de la distribution de contenus aux salles de cinéma (Ymagis, dcinex ou Smartjog Ymagis Logistics) sont regroupées dorénavant sous la bannière d'Eclair, un nom prestigieux connu dans le monde entier. Eclair redevient ainsi une marque internationale avec des bureaux et des centres technologiques basés à Londres, Berlin, Karlsruhe, Barcelone, Liège, New York et Rabat. Avec une nouvelle identité visuelle, l'ambition du Groupe est d'évoquer la formidable épopée d'Eclair car pendant plus d'un siècle, elle a été une entreprise leader à l'international sur les services audiovisuels pour les professionnels du cinéma et de la télévision. Eclair est composée de six divisions, postproduction, restauration, services de distribution numérique, services de distribution vers les cinémas, accessibilités & multilingues et enfin la préservation, toutes reliées les unes aux autres. Elles accompagnent le film depuis la postproduction ou la restauration jusqu'à sa sortie en salle ou sa livraison

aux chaînes de télévision et aux diverses plateformes VOD/S-VOD, et enfin sa conservation pour une réutilisation future.

### Actualités cinéma

#### Les films traités chez Eclair en salles en mai :

● *Vendeur*, de Sylvain Desclous – Production : Sesame Films, DP Emmanuel Soyer – Etalonnage : Aude Humblet

● *Montanha*, de João Salaviza – Production : Les Films de l'après midi, DP Vasco Viana – Etalonnage : Richard Deusy.

#### Les films en cours de postproduction chez Eclair :

● *Pechmerga*, de Bernard-Henry Lévy – Production : Ink/Jokers, DP Monica Lenczewska – Etalonnage : Serge Antony

● *Le Corps étranger*, de Raja Amari – Production : Mon voisin productions, DP Aurélien Devaux – Etalonnage : Raymond Terrentin.

#### Les films en tournage chez Eclair :

● *Retour à Montauk*, de Volker Schlöndorff – Production : Pyramide Productions, DP Jérôme Alméras <sup>AFC</sup>

● *Sparing*, de Samuel Jouy – Production : Unité de Production, DP Romain Carcanade

● *Brutti e cattivi*, de Cosimo Gomez – Production : Mille et une productions, DP Vittorio Omodei Zorini.

### Actualités Eclair – Division restauration

● *La Chamade*, d'Alain Cavalier – Production : TF1 DA, DP Pierre Lhomme <sup>AFC</sup> – Etalonnage : Bruno Patin

● *1974, une partie de campagne*, de Raymond Depardon – Production : Palmeraies et désert, DP : Raymond Depardon – Etalonnage : Raymond Terrentin

● *L'Argent*, de Robert Bresson – Production : MK2, DP Pasqualino De Santis et Emmanuel Machuel – Etalonnage : Bruno Patin En présence de Mylène Bresson

● *Mondo*, de Tony Gatlif – Production : KG prod, DP Eric Guichard <sup>AFC</sup> – Etalonnage : Bruno Patin

● *Latcho Drom*, de Tony Gatlif – Production : KG prod, DP Eric Guichard <sup>AFC</sup> – Etalonnage : Bruno Patin

● *Les Misérables*, de Claude Lelouch – Production : Les films 13, DP Philippe Pavans de Ceccatty <sup>AFC</sup> – Etalonnage : Bruno Patin

● *Ma Normandie*, de Claude Lelouch – Production : Les films 13, DP Jean-Yves Le Mener – Etalonnage : Bruno Patin

● *L'Île au trésor*, de Raoul Ruiz – Production : Argos films, DP Acacio de Almeida. En présence de Madame Valeria Sarmiento. ■

## Hiventy associé AFC (Ex Digimage)

► **Le groupe Monal devient Hiventy, une identité qui reflète sa nouvelle stratégie**  
*Communiqué, Paris 1<sup>er</sup> avril 2016*

Hiventy : sous ce nouveau nom sont rassemblées toutes les activités de l'ex Groupe Monal - Monal Group (ex CMC et LVT), RGB, Digimage et Mediadub - acteurs réputés de la prestation technique audiovisuelle, présents sur le marché depuis plus de 30 ans en France et à l'international.

Avec Hiventy, l'ex Groupe Monal se dote d'une identité unique qui marque son entrée dans une nouvelle ère. Fin 2015, un plan stratégique ambitieux a été mis en place pour développer l'activité sur un marché en perpétuelle évolution et face à une concurrence accrue. Hiventy s'est recentré sur ses activités de distribution, d'adaptation et de patrimoine (restauration numérique et argentique),

et souhaite s'ouvrir plus sur l'international, pour écrire une nouvelle page de son histoire.

L'ouverture d'une procédure de redressement judiciaire pour Digimage en mars 2015 (et de procédures de sauvegarde pour Monal Group et Monal Holding) visait à donner au groupe le temps et les moyens financiers pour mettre en œuvre son plan stratégique. Aujourd'hui, la situation financière du groupe est stabilisée. [...]

Le nom et le logo d'Hiventy évoquent l'inventivité et la créativité au service du cinéma et de la télévision. Hiventy dépasse ainsi le statut de simple prestataire technique pour devenir un vrai partenaire, apportant des solutions adaptées et innovantes aux problématiques de ses clients.

Hiventy offre des solutions sur-mesure dans tous domaines de l'audiovisuel et

du cinéma : postproduction, restauration, sous-titrage, doublage et distribution tous formats. [...] Le regroupement de certaines activités, notamment celles de postproduction image, sur le site de Joinville-le-Pont, renforcera encore cette dimension. [...]

« Le lancement d'Hiventy s'inscrit dans la continuité de la démarche engagée depuis un an pour nous renouveler et nous renforcer afin de répondre toujours mieux aux attentes de nos clients. Les grands rendez-vous de la profession à venir, à savoir le MIP TV dès la semaine prochaine puis le Festival de Cannes, dont nous sommes partenaires, seront l'occasion de dévoiler et d'expliquer notre nouvelle identité à nos clients, partenaires et futurs clients », déclare Thierry Schindelé, Directeur général du Groupe. ■

## K5600 Lighting associé AFC

► **Dans l'actualité technique de K5600, l'Alpha 800W sur le marché en avril**

Après une tournée de présentation mondiale (Dubai, Amsterdam, Londres, Bucarest, Stuttgart et bien d'autres), l'Alpha 800W sera lancé sur le marché en avril, juste après le salon NAB de Las Vegas.

**L'Alpha 800W sur le marché en avril**

Après une tournée de présentation mondiale (Dubai, Amsterdam, Londres, Bucarest, Stuttgart et bien d'autres), l'Alpha 800W sera lancé sur le marché en avril, juste après le salon NAB de Las Vegas.

L'Alpha 800W ne serait pas un Alpha si il n'avait pas la capacité à fonctionner en douche, ou bien si il ne pouvait se transformer en un Open Face simplement en retirant la lentille Fresnel. L'innovation provient de l'avant de l'appareil. En effet, l'Alpha 800W est équipée d'une porte avant amovible : cela rend le changement de lampe plus facile et plus rapide, car il n'y a plus besoin d'un tournevis pour enlever la vitrocéramique de l'appareil. Plus tard dans l'année, ce nouvel

appareil offrira la possibilité de travailler avec deux types d'accessoires optiques. Le Zoom Beamer, qui est un réflecteur à facette focalisable, s'utilisant sans lentilles, et le Beamer PAR, qui s'utilise quant à lui avec le traditionnel set de quatre lentilles. Pour utiliser ces réflecteurs, K5600 apporte une nouvelle fois une innovation majeure sur le marché HMI. La société a conçu une douille couverte de 90°, permettant à la lampe de passer d'une position verticale à une position horizontale. Une première comme K5600 sait les faire.

**Pour de plus amples informations sur l'Alpha 800W, contacter l'équipe commerciale à [info@k5600.eu](mailto:info@k5600.eu) ou au +33 (1) 30 90 56 00.**

**En savoir plus sur l'actualité du Softube 1600W, des Alpha 9K et 4K – dont des propos de Patrick Duroux AFC, utilisateur régulier de l'Alpha, notamment sur une publicité récente pour Samsung –, du Bug-Lite 800W et de l'Alpha 4K en lisant la newsletter en ligne "Spot on" de K5600.**

**<http://campaign.r20.constantcontact.com/redirecter?m=1115717260174&ca=3a68c205-9a4e-458f-9f1c-979b4dfdd31>** ■



L'Alpha 800 de K 5600 - Photo Matteo Mescalchin

## Panagrip associé AFC

► **L'entité Panagrip rejoint l'AFC en tant que nouveau membre associé.** [NDLR]

Panagrip est l'activité de location de matériel de machinerie de Panavision Alga. Elle regroupe toute l'offre de chariots,

accessoires, rails, grues et têtes, tels que par exemple la Techno Crane 30, les véhicules 4x4 Panavision avec grue motorisée Panagator 30 pieds et Panaconda 50 pieds, mais aussi la tête hélico GSS et les sliders Panavision.

Lucien Sbrizzai (06 30 20 78 84) et Michel Lhermenier (06 32 91 96 50) sont à votre disposition pour répondre à vos besoins et vous apporter leur expertise. ■

## Panavision associé AFC

► **Sorties en salles**

● *Un homme à la hauteur*, de Laurent Tirard, image Jérôme Alméras, AFC, 1<sup>er</sup> assistant Simon Blanchard, tourné en Sony F65, optiques série Leica Summilux T1.4, zoom Angénieux Optimo 24-290 mm, matériel de prise de vues Panavision Alga, machinerie Panagrip

● *Toril*, de Laurent Teyssier, image Baptiste Chesnais, 1<sup>er</sup> assistant Timothée Lebarbenchon, tourné en Red Epic Dragon,

optiques Zeiss anamorphiques T2.1 et zoom Angénieux 56-152 mm T3.6, matériel de prise de vues Panavision Marseille

● *Tout, tout de suite* de Richard Berry, image Jean-Paul Agostini, 1<sup>er</sup> assistant Olivier Servais, tourné en Arri Alexa XT Raw 4:3, optiques ensemble série C anamorphique et zoom Canon 300-600, matériel de prise de vues Panavision Belgique

**Départs de tournages d'avril**

● *Une vie violente*, de Thierry de Peretti, image Claire Mathon <sup>AFC</sup>

● *Plonger*, de Mélanie Laurent, image Arnaud Potier <sup>AFC</sup>

● *Inside*, de Miguel Angel Vivas, image Josu Inchaustegui

● *Villaviciosa*, de Nacho Garcia Velilla, image Isaac Villa

● *Menina*, de Christina Pinheiro, image Tristan Tortuyaux. ■

## Transpacam, Transpagrip, Transpalux associés AFC

► **Le groupe Transpa vous présente ses nouveaux équipements et participations aux projets de ses différentes entités.**

**Transpacam**

Durant le premier trimestre, Transpacam a consolidé ses investissements en matériel de prise de vues et d'optiques.

**Caméras**

● Nous disposons actuellement d'un parc de neuf Alexa Mini toutes équipées de l'ensemble ArriStudioKit afin que les opérateurs puissent les utiliser en version Studio. Nous avons aussi équipé nos Minis d'un boîtier d'alimentation Wooden Camera qui permet d'alimenter la camera en 14,7 V mais aussi tous les accessoires de la caméra avec de multiples sorties en 12 ou 24 V. Des ensembles de commandes sans fils WCU-4 et SXU-1 complètent la collection.

● Côté Red, Transpacam a pris livraison des premières Red Weapon Woven, équipées du kit de base Red et complétées par des équipements Wooden Camera. Ceux-ci permettent l'utilisation si-

multanée de l'écran tactile et du viseur Oled.

**Optiques**

Transpacam a réceptionné, début avril, des séries Arri Master Anamorphic Flare, qui complètent l'offre existante de la série Master Anamorphique Arri précédemment reçue en ce début d'année. L'offre Transpacam Angénieux Optimo s'étoffe en nombre avec six zooms supplémentaires (1 x 28-340, 1 x 45-120, 2 x 28-76 et 2 x 15-40 mm) et se décline maintenant en format anamorphique avec l'arrivée du zoom 56-152 mm T4 A2S.

**Transpagrip**

De nombreuses nouveautés sont actuellement disponibles en machinerie chez Transpagrip.

**Rickshaw Dolly®**

Le Rickshaw Dolly® est le véhicule parfait pour effectuer des travellings, que ce soit avec le Steadicam ou à l'épaule. Il donne la possibilité de faire des plans vers l'avant, vers l'arrière, ou latéraux. Disponible avec les roues " Big Feet ".

**Hybrid IV**

L'Hybrid IV de chez Chapman est beaucoup plus performante que la précédente version :

● Mouvement round en supplément qui lui donne la possibilité de tourner sur elle-même ainsi qu'un stop valve universel

● Possibilité d'une charge plus importante en bout de bras ce qui permet de monter un bras de type Aérocrane ou d'installer un cadreur avec sa caméra

● Double fonction sur les mouvements du bras

● Rapidité de montage des nouveaux planchers et accessoires pour la caméra et surface adaptée au cadreur pour la recherche de la position de cadrage.

**E-Dolly à propulsion électrique**

Voici quelques caractéristiques de la nouvelle voiture travelling " E-Dolly " :

● Propulsion électrique 4/5 personnes embarquées

● Vitesse max 45 km/h

● Plateaux de départ avant arrière et latéraux

● Positionnement adaptable des sièges

# Transpacam, Transpagrip, Transpalux

associés AFC

● Mise en place de support de caméra aux normes et rapidité d'installation.

## Fisher 10 et 11 Dollies

Deux nouvelles Fisher 10 et 11 chez Transpagrip

## Vous pouvez consulter

[www.transpagrip.com](http://www.transpagrip.com) pour plus d'informations sur l'ensemble des nouveautés disponibles :

Baby Doll Gecko, Stabe-One, Dj Ronin, Exosquelette, Combi-Rig Gfm, Damper, Maxi Shock...

## Tournages au départ en avril 2016 :

● *La Vie violente*, de Thierry de Peretti, chef opératrice Claire Mathon<sup>AFC</sup>  
Transpalux et Transpagrip

● *Le Bol de Marie-Francine*, de Valérie Lemerrier, chef opérateur Laurent Dailland<sup>AFC</sup> – Transpalux, Transpagrip, Studio de Bry/Marne, Transpacam (Alexa XT – Série Master anamorphique et flare set, zoom Angénieux anamorphique 56-152, zoom Angénieux Optimo 24-290)

## Les sorties de films en avril :

● *D'une pierre deux coups*, de Fejria Deliba, chef opératrice Hélène Louvart<sup>AFC</sup> – Transpalux, Transpagrip, Transpacam (Sony F55 RAW, Cooke S4)

● *Adopte un veuf*, de François Desagnat, chef opérateur Vincent Gallot

Transpalux, Transpagrip, Transpacam (Red Dragon, Zeiss Ultra Prime, Kowa anamorphique, zoom Angénieux 25-250 HR, Stabe-One)

## Tournages aux Studios de Bry sur Marne :

● "Chefs", saison 2, de Clovis Cornillac, chef opératrice Pénélope Pourriat  
Transpalux, Transpagrip, Transpacam.

● "Versailles", saison 2, chef opérateur Michel Amathieu<sup>AFC</sup>

Transpalux, Transpagrip, Transpacam.

● *Au revoir là-haut*, d'Albert Dupontel, chef opérateur Vincent Mathias<sup>AFC</sup>

Transpalux, Transpagrip. ■

# XD motion

associé AFC

## ► Autorisations de tournage sur Paris avec le Russian Arm Mini

De par notre sérieux et la qualité de nos systèmes, nous avons obtenu les autorisations préfectorales avec succès et ce, à deux reprises courant du mois d'avril. Nous avons ainsi tourné une publicité pour une grande marque automobile française, mandatée par des clients chinois.

Nous avons sillonné les lieux les plus emblématiques de la capitale française, le jour du Marathon de Paris.

Second tournage avec le RAM d'une publicité pour une grande marque automobile suédoise avec le meilleur buteur de l'histoire suédoise ainsi que du PSG.

Tournages avec notre équipe parisienne expérimentée et à l'écoute de ses clients.

## Une première mondiale : vitesse record avec la GSS C 520 sur un jet

Encore une fois, la performance de la tête GSS C520 et la Gyro stabilisation utilisée pour des expériences impressionnantes et uniques.

Des images aériennes incroyables tournées par notre partenaire Peter Degerfeldt en 4K depuis un jet suédois nouvelle génération, lancé à plus de 500 km/h : <https://vimeo.com/162088181>  
XD motion est le distributeur officiel et exclusif de la GSS sur le territoire européen.

## En tournage pour BBC avec la GSS C 520

L'optique Canon 50-1000 mm montée sur la Red Dragon nous a permis de filmer en 4K David Attenborough (rédacteur scientifique et chercheur naturaliste britannique) dans une montgolfière au-dessus des sommets des montagnes de Château d'Oex.

Des prises de vues spectaculaires depuis l'hélicoptère Ecureuil AS 350 équipé d'un bracket nose mount et de la tête GSS C520.

Par la même occasion, nous avons pu filmer des aigles lancés à plus de 200 km/h ! ■



Tournage devant le Louvre avec le RAM



Jet de prise de vues



La tête GSS C520 au nez de l'Ecureuil - DR

**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  
Bernard CASSAN

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  
Pierric GANTELMi d'ILLE  
Claude GARNIER  
Eric GAUTIER  
Pascal GENNESSEAUX  
Dominique GENTIL  
Jimmy GLASBERG  
• Pierre-William GLENN  
Agnès GODARD  
Éric GUICHARD  
Philippe GUILBERT  
Thomas HARDMEIER  
Antoine HÉBERLÉ  
Gilles HENRY

Jean-François HENSGENS  
Julien HIRSCH  
Jean-Michel HUMEAU  
Thierry JAULT  
Vincent JEANNOT  
Darius KHONDJI  
Marc KONINCKX  
Willy KURANT  
Romain LACOURBAS  
Yves LAFAYE  
Denis LAGRANGE  
Pascal LAGRIFFOUL  
Alex LAMARQUE  
Jeanne LAPOIRIE  
Jean-Claude LARRIEU  
François LARTIGUE  
Pascal LEBEGUE  
• Denis LENOIR  
Dominique LE RIGOLEUR  
Philippe LE SOURD  
Hélène LOUVART  
Laurent MACHUEL  
Baptiste MAGNIEN  
Pascal MARTI  
Stephan MASSIS  
Claire MATHON  
Tariel MELIAVA  
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  
Arnaud POTIER  
Pascal POUCEY  
Julien POUPARD  
David QUESEMAND  
• 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 : ACC&LED • ACS France • AIRSTAR Distribution • AJA Video Systems • AMAZING Digital Studios • ARRI CAMERA • BE4POST • BINOCLE • BRONCOLOR-KOBOLD • CANON • CARTONI • CINÉ LUMIÈRES de PARIS • CINEMAGE • CINESYL • CININTER • CODEX • DIMATEC • DMG TECHNOLOGIES • DOLBY • ÉCLAIR / GROUPE YMAGIS • ÉCLALUX • EMIT • FIREFLY Cinéma • FUJIFILM • HD SYSTEMS • HIVENTY • K 5600 LIGHTING • KEY LITE • KGS DEVELOPMENT • KODAK • LCA • LEE FILTERS • LEICA • L'E.S.T • LOUMASYSTEMS • LUMEX • MALUNA LIGHTING • MARECHAL ELECTRIC • MICROFILMS • MIKROS IMAGE • NEXTSHOT • NIKON • PANAGRIP • PANALUX • PANASONIC France • PANAVISION ALGA • PAPA SIERRA • PROPULSION • ROSCOLAB • RVZ CAMÉRA • RVZ LUMIÈRE • SCHNEIDER • SOFT LIGHTS • SONY France • TECHNICOLOR • THALES ANGÉNIEUX • TRANSPACAM • TRANSPAGRIP • TRANSPALUX • TRANSVIDE0 • TSF CAMÉRA • TSF GRIP • TSF LUMIÈRE • VANTAGE Paris • VITEC VIDEOCOM • XD MOTION • ZEISS •

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