

janvier - 2011

La lettre n° 205

- **ACTIVITÉ AFC**
> page 2
- **LE CNC**
> page 9
- **ÇA ET LÀ**
> page 10
- **TECHNIQUE**
> page 11
- **ASSOCIÉS**
> page 24
- **PRESSE & LECTURE**
> page 27

Rinko Kikuchi, Sergi López dans *Map of the Sounds of Tokyo* d'Isabel Coixet, photographié par

Jean-Claude Larrieu AFC © MediaPro

Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne IMAGO

LES ENTRETIENS DE L' AFC :

- ▶ Rencontre avec Denis Auboyer, Bruno Despas, Tommaso Vergallo, Didier Dekeyser de Digimage Cinéma > page 4
- ▶ Claire Mathon, directrice de la photographie de *Angèle et Tony* d'Alix Delaporte > page 21

● 6 FILMS AFC SUR LES ÉCRANS > page 2

activités AFC

► L'AFC est heureuse d'accueillir trois nouveaux membres associés

Lors de sa dernière réunion de l'année, le conseil d'administration de l'AFC a décidé de répondre favorablement à la demande de la société Ciné Lumières de Paris de réintégrer l'association en tant que membre associé. Le CA a également décidé d'admettre en son sein trois nouveaux membres associés : les sociétés Arri Lighting, Binocle et Sublab. Nous leur souhaitons d'ores et déjà la bienvenue.

Ces trois nouvelles sociétés nous seront présentées dans une prochaine Lettre par leurs parrains respectifs : Rémy Chevrin^{AFC} et Eric Guichard^{AFC} pour la première, Caroline Champetier^{AFC}, Eric Guichard^{AFC} et Guillaume Schiffman^{AFC} pour la seconde et enfin Patrick Duroux^{AFC} et Alex Lamarque^{AFC} pour la troisième.

NB : Soulignons ici, pour l'encourager à titre d'exemple quand viendront de futures admissions, la belle présentation du travail de Sublab qu'en a faite Alex, lors de cette réunion. ■

► Lundi 20 décembre, le réalisateur iranien Jafar Panahi a été condamné à 6 ans de prison, ainsi qu'à 20 années d'interdiction de quitter le territoire et de réaliser des films



Une pétition a été signée par de nombreux professionnels. Extrait du manifeste :

« Nous apprenons avec colère et inquiétude le jugement du Tribunal de la République Islamique à Téhéran, condamnant très lourdement le cinéaste iranien Jafar Panahi.

Un autre cinéaste, Mohammad Rassoulov, a également été condamné à six ans de

prison. Jafar Panahi et Mohammad Rassoulov vont rejoindre les nombreux prisonniers qui croupissent en prison en Iran, dans un état de détresse totale. [...] A travers cette condamnation qui frappe Jafar Panahi, c'est tout le cinéma iranien qui est manifestement visé. Cette condamnation nous révolte et nous scandalise. Aussi, appelons-nous cinéastes, acteurs et actrices, scénaristes et producteurs, tous les professionnels du cinéma ainsi que tous les hommes et femmes épris de liberté et pour qui les droits de l'homme sont une chose fondamentale, à se joindre à nous pour exiger la levée de cette condamnation. »

www.ipetitions.com/petition/solidarite-jafar-panahi/ ■

► Le cinéaste iranien Rafi Pitts demande à tous les cinéastes et membres de l'industrie cinématographique, quelles que soient leur nationalité, frontières, religions ou convictions politiques, de cesser le travail symboliquement pendant deux heures, entre 15 heures et 17 heures le 11 février 2011, jour du 32^e anniversaire de la révolution iranienne, en solidarité avec ses compatriotes et confrères Jafar Panahi et Mohammad Rasoulof. ■

SUR LES ÉCRANS :

● **O Somma Luce** de Jean-Marie Straub, photographié par Renato Berta^{AFC}
Avec Giorgio Passerone
Sortie le 5 janvier 2011



● **Gigola** de Laure Charpentier, photographié par Yorgos Arvanitis^{AFC}
Avec Lou Doillon, Marie Kremer, Marisa Paredes
Sortie le 19 janvier 2011



Le film de Laure Charpentier a reçu le Giraltillo d'argent au dernier Festival du cinéma européen de Séville, en Andalousie.
Lou Doillon, s'est vu remettre une mention spéciale.



● **Dessine-toi** de Gilles Porte^{AFC}
Sortie le 26 janvier 2011

[► p. 12]

● **Map of the Sounds of Tokyo (Mapa de los sonidos de Tokio)** d'Isabel Coixet, photographié par Jean-Claude Larrieu^{AFC}
Avec Rinko Kikuchi, Sergi López, Min Tanaka
Sortie le 26 janvier 2011



[► p. 13]

● **L'Avocat** de Cédric Anger, photographié par Guillaume Schiffman^{AFC}
Avec Benoît Magimel, Gilbert Melki, Aïssa Maïga
Sortie le 26 janvier 2011



● **Au-delà (Hereafter)** de Clint Eastwood, photographié par Tom Stern^{AFC,ASC}
Avec Matt Damon, Cécile de France, Thierry Neuvic, Bryce Dallas Howard
Sortie le 26 janvier 2011



[► p. 16]

Les directeurs de la photographie vous invitent au
11^e micro salon de l'image
les 4 et 5 février 2011
La Pémis 6, rue Francœur - 75013 Paris
www.aafc.com

un concentré d'innovation

AFC 12, rue de Valenciennes 75012 Paris - 01 42 53 11 00 - 01 42 53 11 01 - 01 42 53 11 02 - 01 42 53 11 03 - 01 42 53 11 04 - 01 42 53 11 05 - 01 42 53 11 06 - 01 42 53 11 07 - 01 42 53 11 08 - 01 42 53 11 09 - 01 42 53 11 10 - 01 42 53 11 11 - 01 42 53 11 12 - 01 42 53 11 13 - 01 42 53 11 14 - 01 42 53 11 15 - 01 42 53 11 16 - 01 42 53 11 17 - 01 42 53 11 18 - 01 42 53 11 19 - 01 42 53 11 20 - 01 42 53 11 21 - 01 42 53 11 22 - 01 42 53 11 23 - 01 42 53 11 24 - 01 42 53 11 25 - 01 42 53 11 26 - 01 42 53 11 27 - 01 42 53 11 28 - 01 42 53 11 29 - 01 42 53 11 30 - 01 42 53 11 31 - 01 42 53 11 32 - 01 42 53 11 33 - 01 42 53 11 34 - 01 42 53 11 35 - 01 42 53 11 36 - 01 42 53 11 37 - 01 42 53 11 38 - 01 42 53 11 39 - 01 42 53 11 40 - 01 42 53 11 41 - 01 42 53 11 42 - 01 42 53 11 43 - 01 42 53 11 44 - 01 42 53 11 45 - 01 42 53 11 46 - 01 42 53 11 47 - 01 42 53 11 48 - 01 42 53 11 49 - 01 42 53 11 50 - 01 42 53 11 51 - 01 42 53 11 52 - 01 42 53 11 53 - 01 42 53 11 54 - 01 42 53 11 55 - 01 42 53 11 56 - 01 42 53 11 57 - 01 42 53 11 58 - 01 42 53 11 59 - 01 42 53 11 60 - 01 42 53 11 61 - 01 42 53 11 62 - 01 42 53 11 63 - 01 42 53 11 64 - 01 42 53 11 65 - 01 42 53 11 66 - 01 42 53 11 67 - 01 42 53 11 68 - 01 42 53 11 69 - 01 42 53 11 70 - 01 42 53 11 71 - 01 42 53 11 72 - 01 42 53 11 73 - 01 42 53 11 74 - 01 42 53 11 75 - 01 42 53 11 76 - 01 42 53 11 77 - 01 42 53 11 78 - 01 42 53 11 79 - 01 42 53 11 80 - 01 42 53 11 81 - 01 42 53 11 82 - 01 42 53 11 83 - 01 42 53 11 84 - 01 42 53 11 85 - 01 42 53 11 86 - 01 42 53 11 87 - 01 42 53 11 88 - 01 42 53 11 89 - 01 42 53 11 90 - 01 42 53 11 91 - 01 42 53 11 92 - 01 42 53 11 93 - 01 42 53 11 94 - 01 42 53 11 95 - 01 42 53 11 96 - 01 42 53 11 97 - 01 42 53 11 98 - 01 42 53 11 99 - 01 42 53 11 100

Micro Salon AFC édition 2011

inscription en ligne sur le site de l'AFC à l'adresse : <http://www.afcinema.com/Micro-Salon-2011.html>



► Les 20 et 21 décembre derniers, l'AFC participait aux prises de vues d'essais venant étayer la présentation de la nouvelle pellicule Fuji Eterna Vivid 250 D

Voir l'article sous la rubrique associés page 24 ■



Photos Jean-Noël Ferragut



Découverte du nouveau logo
Photos Jean-Noël Ferragut

Le 13 décembre 2010, Thales Angénieux fêtait les 75 ans d'Angénieux



Philippe Parain, à gauche, Denny Clairmont et son épouse



Jon Fauer^{ASC} et Maurice Fellous, membre d'honneur AFC
Photo Marc Salomon

Rager, s'enrager contre la mort de la lumière

Dylan Thomas in *Do not go gentle into that good night*

Les entretiens de l'AFC

Rencontre avec Digimage Cinéma

Denis Auboyer, président de Digimage Cinéma et président du groupe Monal

Bruno Despas, directeur d'exploitation de Digimage Cinéma - Le Lab

Tommaso Vergallo, directeur du cinéma numérique, Digimage Cinéma

Didier Dekeyser, directeur des productions de Digimage Cinéma



Le site de Montrouge



Digimage Cinéma - La salle d'étalonnage

Rencontre avec Digimage Cinéma à l'occasion de la création de Digimage Cinéma - Le Lab, peut-être le dernier laboratoire photochimique à être créé en France.

Dirigé par Denis Auboyer, Digimage existe depuis 2000 mais c'est vers 2003 que commence à se construire une "identité cinéma". Aujourd'hui toutes les installations et les départements sont regroupés sur le site de Montrouge, sauf pour ce nouveau laboratoire situé à Joinville dans le bâtiment entièrement rénové de l'ex-GTC.

► **Denis Auboyer, vous êtes, entre autres, président de Digimage Cinéma, quelle est votre motivation alors que vous avez une structure qui fonctionne bien, LVT ?**

Denis Auboyer : Il est vrai que j'ai une structure qui marche bien. J'ai connu le tout début de la postproduction chez LTC et par la suite je suis toujours resté en contact avec les productions cinématographiques à travers CMC puis LVT et le sous titrage laser. Le démarrage des tournages en HD m'a motivé à la création de Digimage et, en réalité, c'était avancer encore plus vers le cinéma. Notre réflexion nous a poussés petit à petit vers une intégration des différents outils de fabrication, qui aujourd'hui se concrétise avec la création de Digimage Cinéma - Le Lab.

C'est le développement naturel des projets qui m'a engagé dans cette voie, sans préention, à la fois par esprit d'entreprise mais avec ce challenge de rester indépendant et de taille humaine malgré la croissance, même si aujourd'hui nous ne sommes plus vraiment petits avec 280 permanents dont 42 personnes sur Digimage Cinéma, Def2shoot et Le Lab compris.

Pourquoi Digimage Cinéma - Le Lab, à l'heure où l'on annonce que le 35 mm souffre d'une concurrence très accentuée ?

Denis Auboyer : Je me suis rendu compte que dans le développement de Digimage Cinéma, après l'étalonnage, le shoot, on butait sur la question du retour sur film en 35 mm à partir de nos fichiers numériques. Avoir un laboratoire photochimique permet de proposer à nos clients une offre globale qu'ils apprécient. D'autre part, pour moi, l'indépendance est primordiale. On sait que désormais le numérique est incontournable. Avec le Lab nous allons accompagner la diminution puis la disparition programmée de la copie 35 mm, modeler le laboratoire photochimique pour des travaux autour de la conservation du patrimoine cinématographique, la remasterisation, l'archivage en complément des autres activités déjà existantes dans le groupe. Et pour cela nous sommes déjà prêts.

... Avoir un laboratoire photochimique permet de proposer à nos clients une offre globale qu'ils apprécient ...

Tommaso Vergallo : Je voudrais juste rebondir en particulier sur Digimage que j'ai intégré en 2003. A cette époque, toute la photochimie était sous-traitée. Nous avions une copie de référence dans un laboratoire de notre choix mais c'était souvent un autre laboratoire qui, à la demande des distributeurs, tirait les copies de série et la question du changement de laboratoire nous empêchait de maîtriser la chaîne complète.

Didier Dekeyser : Et puis chacun prend ses responsabilités, si d'un seul coup la copie est mauvaise ou si le fichier qui est envoyé au shoot est mauvais, c'est notre responsabilité d'une façon globale et intégrale.

... Chacun prend ses responsabilités, si d'un seul coup la copie est mauvaise ou si le fichier envoyé au shoot est mauvais, c'est notre responsabilité d'une façon globale et intégrale ...

Tommaso Vergallo : Le fait de posséder une structure pour la photochimie, permet de créer " une alchimie " qui nous est propre, d'aller jusqu'au bout d'une démarche. Alors que quand on collabore avec un laboratoire qui ne vous appartient pas, on est obligé de passer par des standards. On sait bien que lorsqu'on démarre un film avec un directeur de la photo, on a envie de dépasser les limites du standard moyen pour aller au-delà et rentrer dans son univers.

Mais sans avoir l'intégralité de la chaîne sous la main, du tournage, de son développement, toutes les étapes jusqu'au retour sur film obligent à restreindre la recherche et le service qui nous tient à cœur, qui fait que l'on peut créer des " ovnis " cinématographiques qui deviendront peut-être les standards de demain, comme par exemple *Océans* où le challenge était de créer un " design " pour une chaîne de postproduction spécifique pour un film qui était un mélange d'images de natures et de formats différents.

Comment s'est passée ton arrivée Bruno ?

Bruno Despas : Très bien ! Je venais de rentrer de Montréal où j'avais été chargé par Vision Globale, une structure très comparable au groupe Digimage, de diriger son laboratoire. Il s'agissait d'un la-

boratoire de développement négatif qui fonctionnait depuis déjà 3 ans mais que Vision Globale souhaitait étendre au tirage de copies 35 mm et surtout à l'intermédiaire numérique et à la fabrication de DCP, ce qui fut fait.

Le premier objectif de la création d'une unité argentine dans le groupe Digimage était d'appuyer les activités liées à la postproduction sur une structure dont les standards de qualité correspondaient aux ambitions et aux pratiques du Digimage Cinéma " numérique ". Il s'agissait donc d'abord d'être capable de fournir des internégatifs de très haute qualité, issus du report sur film, afin de respecter, " au grain près ", les intentions exprimées par le chef opérateur et l'étalonneur dans le domaine numérique.

Nous avons commencé par étudier la création d'un laboratoire à Montrouge, dans des locaux attenants à ceux de Digimage Cinéma. Nous étant rapidement heurtés à des délais administratifs exorbitants (pas moins de 18 mois pour obtenir une autorisation d'exploiter) auxquels il convenait d'ajouter un minimum de six mois pour acquérir et installer le matériel et six autres mois pour espérer obtenir la confiance de nos clients, l'option " Montrouge " s'avérait vite une impasse. Nous serions vraiment arrivés après la bataille !

Une autre solution s'est heureusement faite jour avec la mise sur le marché du matériel de l'ex-laboratoire GTC, matériel dont nous avons pu nous porter acquéreurs en mars 2010.

L'outil en question nous permettait non seulement, moyennant un certain nombre d'aménagements, d'atteindre nos objectifs de qualité en postproduction, mais il nous donnait également la possibilité d'offrir à nos clients distributeurs un " package " complet DCP + copies 35mm ! Nous parlons ici, bien sûr, de tirages de copies de faible à moyenne quantité. Mais nous savons tous que ce sera très prochainement la norme.

... Lorsqu'on démarre un film avec un directeur de la photo, on a envie de dépasser les limites du standard moyen pour aller au-delà et rentrer dans son univers ...

Nous devrions donc nous trouver, dès les prochains mois, à la tête d'un outil en parfaite adéquation avec le marché. Nous pourrions même avoir pour ambition de demeurer, à terme, les ultimes artisans de l'argentique ! (rires)

Tommaso Vergallo : En fait, on a inversé le parcours pour arriver à une offre globale. Aujourd'hui, démarrer un film, c'est aller voir un laboratoire. Et un laboratoire, c'est un laboratoire photochimique.

Les laboratoires photochimiques se sont mis à faire du numérique. Mais ils prenaient pour point de départ la photochimie. Nous c'est l'inverse, on a démarré avec les travaux autour du numérique avec la recherche autour du traitement numérique, avec le complément depuis six mois du chimique. C'est donc une approche totalement différente. On est en train de créer une structure avec des spécialistes qui répondent à un cahier des charges qui est fort différent. Bien rempli d'ailleurs, car on est très méticuleux.

Venant du numérique où on travaille sur 3 millions de pixels pour une image, avec des soucis de propreté, de stabilité, de brillance venant de la copie numérique, on a envie d'accompagner la partie photochimique pour rester le plus proche possible des exigences du numérique. Le cahier des charges était de se permettre, tant que ça dure en photochimique, d'avoir une copie de série qui soit l'équivalent d'une copie de production " de prestige ".

Comment monte-t-on un laboratoire ? Car tout le monde sait que pendant des années, la partie production d'un laboratoire perdait de l'argent et que c'était le tirage des copies qui finalement lui permettait de vivre.

Bruno Despas : Il faut considérer que les travaux de laboratoire traditionnel mobilisaient nécessairement une main d'œuvre nombreuse et qualifiée. Je pense, en particulier, à l'étalonnage ou au montage négatif, toutes activités maintenant déportées dans le domaine numérique. Or l'essentiel de ce qu'un laboratoire d'aujourd'hui doit produire est issu du report sur film et la part main d'œuvre associée est bien plus modérée.

L'équipe de développement, par exemple, composée de professionnels expérimentés, assure les développements négatifs et positifs. Le montage négatif traditionnel ayant pratiquement disparu (nous n'avons eu aucune de-

mande depuis le démarrage du 1er juillet), nous devons essentiellement être capables de préparer des rushes pour le transfert ou le scan et de synchroniser des éléments de tirage. Une excellente monteuse négative assure seule la diversité de ces prestations.

Rajoutons à cela un étalonneur film issu des plus grands laboratoires, trois tireuses rapides et une cellule spécifiquement dédiée à la gestion des films courts – publicités et films annonces – et je pense que nous sommes en passe de réussir l'optimisation de nos moyens de production dans le double contexte d'une décroissance de l'utilisation du film et de l'augmentation de ses exigences de qualité.

On a vu aussi que vous aviez optimisé votre bâtiment...

Bruno Despas : On a trouvé le bâtiment disons à 70 % satisfaisant. Seule la partie technique – tirage, développement – n'avait pas été rénovée par les précédents propriétaires. Nous tenions absolument à démarrer l'exploitation avec un outil correspondant à nos exigences. Nous avons donc réalisé immédiatement un certain nombre de travaux d'aménagement allant dans le sens de la propreté, de la fluidité des communications d'un service à l'autre et du respect de l'environnement.

Parallèlement à cela, nous avons travaillé en équipe – j'insiste sur ce point – à l'élaboration d'un plan qualité, assez largement inspiré de certaines pratiques d'ISO 9001 que j'avais adoptées à Montréal, et dont l'un des points forts est un processus original d'amélioration continue, car ce doit être notre souci constant. Nous ne sommes pas encore labellisés " Image Care " pour des raisons de " jeunesse " – il faut avoir au moins un an d'activité pour pouvoir y prétendre – mais aussi parce que ce programme prend

... Il faut considérer que le labo est un atelier périphérique tout comme la salle d'étalonnage d'un fichier central finalement. Il y a les images qui ont été scannées et conformées et tout autour, il y a des postes de travail dont le laboratoire fait partie ...



insuffisamment en compte les interactions argentique - numérique dans le laboratoire d'aujourd'hui.

Quel avantage un laboratoire a-t-il de travailler avec Image Care ?

Bruno Despas : Un laboratoire qui se crée, a besoin d'intégrer dès le début des procédures qualité. Image Care, de ce point de vue, est une bonne méthode. C'est aussi un argument marketing supplémentaire vis-à-vis d'éventuelles grosses productions hollywoodiennes qui viendraient tourner dans des pays " exotiques ". Je rappellerai qu'ISO est une autre méthode, plus complète mais beaucoup plus lourde à manipuler.

Tommaso Vergallo : Nous sommes en 2011 ! Image Care est un label qui a été créé pour le photochimique. Or aujourd'hui nous sommes largement entrés dans l'ère numérique. Et de mon point de vue ce label nous apporte peu dans le domaine du numérique.

Dans ce cas, le contrôle vous échappet-il ou c'est vous qui le gérez ?

Bruno Despas : Non, c'est nous qui le gérons et Kodak pratique des audits annuels pour constater que nous avons bien respecté les procédures sur lesquelles nous nous étions engagés.

Didier Dekeyser : Par contre, l'avantage, c'est qu'une production de Hong Kong qui va tourner une semaine en France, la première chose qu'elle va faire sur un moteur de recherche, c'est de regarder sur le site de Kodak qui est

Image Care. Comme nous le faisons lorsqu'on cherche un labo à l'étranger. Le déséquilibre important qui est arrivé avec le numérique, c'est qu'en fait la façon dont on perçoit un positif, on va dire une copie facturée, a changé du tout au tout, en termes de fixité, propreté, sensibilité, densité, couleur, contraste, par rapport à un fichier initial. Du coup, dans plein de domaines, la satisfaction que souhaitent le directeur photo et le réalisateur par rapport à un tirage positif est au dessus des normes déjà existantes.

Par exemple, un JPEG, c'est un mur au niveau de la fixité. En 35 mm, déjà, à l'état naturel, on se retrouve avec un léger roulement et, s'il y a un léger problème sur la machine de tirage, ça devient insupportable en projection. Le 35 mm est un produit plus cher que le JPEG et, petit à petit, il va apparaître de trop mauvaise qualité par rapport au JPEG.

Tommaso a raison, le fait d'être très fort au niveau du tirage 35 mm fait que l'on a moins d'ennuis au niveau du numérique. Un négatif qui est bien suivi en sensibilité au moment du développement et qui est propre, c'est moins de palette graphique, moins de problèmes d'étalonnage, et au niveau du shoot, il y en a moins à refaire. Il faut considérer que le labo est un atelier périphérique tout comme la salle d'étalonnage d'un fichier central finalement. Il y a les images qui ont été scannées et conformées et tout autour, il y a des postes de travail dont le laboratoire fait partie.

Denis Auboyer : C'est un peu dans cet esprit-là qu'a été créé Le Lab, que ce soit justement un atelier périphérique et non une usine.

On sait qu'en faisant un scan 2K d'un négatif, on n'a pas la totalité de l'information qu'on pourrait obtenir si on scanne en 4K. Si on ne dédouble pas le négatif, comme c'est le cas ailleurs, que se passe-t-il ? On ne reviendra jamais au négatif original, donc quelle solution avez-vous trouvée ?

Tommaso Vergallo : Il est vrai que le dédoublement est en voie de disparition car on souhaite manipuler le moins possible le négatif original par prudence et par souci de propreté, d'autre part, on est de plus en plus dans un flux très tendu entre l'image lockée de la salle de montage et le changement d'avis de dernière minute du réalisateur par rapport au montage. On peut se retrouver en salle d'étalonnage, avoir fini le film, et il y a encore des modifications de montage. Si

le négatif a été coupé, cette souplesse n'est pas possible.

La production nous demande souvent de garder l'intégralité du négatif tourné, et non pas juste les prises sélectionnées et dédoublées. Aujourd'hui, le standard est majoritairement le 2K. Si on imagine changer de standard, on peut toujours revenir au négatif original non dédoublé et repartir par un scan en 4K, en 6K, d'une autre résolution et d'une autre profondeur de couleurs.

Sauf que, dans ce cas-là, la production doit garder 50 000 mètres de négative ou plus, c'est quand même un coût.

Didier Dekeyser : Mais de toute façon, aucune production ne jette un négatif. La vraie question n'est pas de se demander ce que va devenir un film traité en 2K. Quoi qu'il arrive, il faut conserver le film dans la résolution de sa diffusion. Les négatifs étant conservés dans un coin, il est clair que dans 10 ans, ça coûtera moins cher de repartir de ces négatifs et on sera alors dans le cas des remastérisations du catalogue des 40 dernières années.

... Les négatifs étant conservés dans un coin, il est clair que dans 10 ans, ça coûtera moins cher de repartir de ces négatifs et on sera alors dans le cas des remastérisation du catalogue des 40 dernières années ...

La vraie question serait plutôt : faut-il faire du 2K ou du 4K pour la diffusion en salle ? Et c'est une affaire d'argent, ça prend plus de temps ; quand il y a beaucoup d'effets spéciaux, ça devient compliqué ... Quand un film est postproduit en 2K et qu'il passe dans les salles en 2K, que ce soit un fichier JPEG ou sur un shoot en 35 mm tiré sur positif, je ne vois pas où cela pose problème dans le fait que les éléments qui sont conservés, fichiers informatiques reportés régulièrement dans des nouvelles générations ou shoot 35 mm, soient en 2K.

Va-t-on généraliser le 4K ? On va généraliser forcément, car on arrive à 60 % de captation électronique, on va passer à 70 % de captation HD ou DATA. A ce moment-là, il n'y aura plus que 20 % des films tournés en 35 mm avec postproduction numérique, on peut imaginer



que le scan ne sera plus vraiment un gros souci. D'ici cinq ans, on verra beaucoup plus de films en 4K, on aura moins de films en postprod numérique tournés en 35 mm.

En fait, il faudrait plutôt pousser les producteurs à sauvegarder les fichiers calculés 2K tous les trois ou cinq ans sur la nouvelle génération de machines qui existera à ce moment-là, pour qu'on puisse relire à n'importe quel moment. Les DTF qui ont été faits des premiers étalonnages numériques ou les D6 qui ont été faits à tire-larigot sont illisibles. Ou alors, on a la chance d'avoir la machine qui les a enregistrés et on arrive à relire ce qui a été vendu il y a 10 ans comme étant un master HD.

Pour les sauvegardes DTF aujourd'hui, on a beaucoup de difficultés à les relire. Et ce n'est pas que les bandes ont vieilli, c'est plutôt les lecteurs qui ont vieilli et qu'il n'y a pas de suivi chez le fabricant. Il n'y a plus de pièces et il n'y a pas de machines neuves.

... Faut-il faire du 2K ou du 4K pour la diffusion en salle ? C'est une affaire d'argent, ça prend plus de temps ; quand il y a beaucoup d'effets spéciaux, ça devient compliqué ...

Nous autres, opérateurs, avons eu ces dernières années beaucoup de soucis pour choisir les pellicules à la fois de tirage, mais aussi pour les shoots... Comment vous positionnez-vous sur ce point ?

Didier Dekeyser : On est agnostique là-dessus mais ce que l'on peut dire, c'est qu'on a privilégié la Fuji pour l'internégative : on a choisi la Fuji RDI car on s'est rendu compte qu'elle était plus brillante et plus fine que les autres produits...

Parce qu'on ne peut pas changer ?

Didier Dekeyser : C'est compliqué à gérer, LUTs d'affichage des salles d'étalonnage différentes, gestion des changements de pellicule et des chutes sur les Arrilaser et puis ce qui est important, en étalonnage numérique, c'est l'espace colorimétrique qui est affiché dans la salle d'étalonnage, on vous doit de reporter sur le film ce que vous avez sur l'écran. Si par contre on choisit des produits qui restreignent par exemple la saturation ou le contraste, on aura une limitation qu'on n'arrivera pas à dépasser.

On est dans un espace certainement le plus étendu en terme de restitution, ce qui d'ailleurs était un peu embêtant pour Bruno car c'est une pellicule un peu particulière s'agissant de normes sensitométriques, avec un masque très magenta, et on a eu une petite mise en place à faire sur les treemers des tireuses. On est vraiment très content du résultat.

Tommaso Vergallo : On peut citer plein d'exemples où le traitement spécifique du négatif est accompagné d'un traitement numérique particulier. Sur le film photographié par Agnès Godard, *Où va la nuit* de Martin Provost, elle a fait une recherche remarquable pour se servir de la chaîne numérique qui normalement " lisse " la texture de l'image, et avoir davantage de grain d'une façon maîtrisée. Les directeurs de la photo qui tournent en numérique peuvent rechercher des traitements qui amènent de la texture et du grain à l'image.

Quel premier bilan pouvez-vous tirer six mois après l'ouverture du Lab ?

Denis Auboyer : Un bilan très positif et encourageant ! Nos clients apprécient d'avoir une offre globale. Nous appliquons les méthodes qui sont la marque de fabrique de nos sociétés : un service pointu et adapté à chaque type de film quel que soit son budget avec un interlocuteur privilégié. Les directeurs de la photo qui nous connaissent à travers Digimage Cinéma nous ont suivis sur le Lab et depuis l'ouverture, 5 longs métrages sont en production, dont *On the road* de Walter Salles avec Eric Gautier à la photo, *Marsupilami* d'Alain Chabat avec Laurent Dailland à la photo, *R.I.F.* de Frank Mancuso avec Thomas Hardmeier à la photo et une vingtaine de longs métrages nous ont sollicités pour des copies de série. ■

Propos recueillis par Eric Guichard AFC

Nominations

► **Eric Garandeau est nommé président du CNC, à compter du 1^{er} janvier 2011**

En conseil des ministres du 15 décembre 2010, Eric Garandeau, conseiller culture de la présidence de la République depuis 2008, a été nommé à la présidence du Centre national du cinéma et de l'image animée, à compter du 1^{er} janvier 2011.

Paul Otchakovsky-Laurens nommé Président de la commission d'avance sur recettes du CNC
Véronique Cayla, présidente du CNC, a nommé en plein accord avec le ministre de la Culture et de la Communication, Frédéric Mitter-

rand, Paul Otchakovsky-Laurens à la présidence de la commission d'avance sur recettes pour une durée d'un an à compter du 1^{er} janvier 2011.

Il succède ainsi à Florence Malraux, qui exerçait la présidence de la commission depuis juillet 2009, et dont le mandat arrive à échéance. Paul Otchakovsky-Laurens a créé, en 1983, les Editions POL qu'il dirige depuis.

La commission d'avance sur recettes est composée de trois collègues siégeant séparément, de trois vice-présidents et de 25 membres titulaires. Le président est commun aux trois collègues. ■

L'innovation au service des industries du cinéma et de l'audiovisuel

► *En octobre dernier, le CNC et la Ficam avaient convié, rue de Lubeck, les entreprises, petites ou moyennes, qui participent, par les équipements et les prestations techniques qu'elles fournissent, au développement de la création et à la qualité de la diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles.*

Igor Primault, directeur adjoint du multimédia et des industries techniques du CNC, présentait les dispositifs de soutien aux industries techniques (CIT) et d'aide à la Recherche et développement technologique (RIAM). A quelques jours du Micro Salon, dont nous souhaitons vivement qu'il soit cette année plus que jamais " un concentré d'innovation "..., il nous a semblé opportun et utile de rappeler les tenants et aboutissants de ces dispositifs. Pour ne citer que les entreprises dont le domaine d'activités est lié à la fabrication des images, peuvent bénéficier de ces aides :

Soutien à l'innovation financier aux industries techniques (CIT)

- les prestataires de postproduction et d'effets spéciaux
- les studios de prises de vues
- les prestataires techniques de plateaux, les prestataires de prises de vues, de régies mobiles et de véhicules techniques et les loueurs de matériels cinématographiques et audiovisuels
- les salles de montage, de visionnage
- les laboratoires de tirage et de développement de copies argentiques et de confection de copies numériques
- les laboratoires de duplication, de stockage et de restauration de l'image
- les constructeurs de matériels techniques

concourant aux besoins de la production et de la représentation en salles de spectacles cinématographiques.

Ce soutien comporte deux volets : l'un relatif aux aides à l'investissement et l'autre aux aides au financement d'études et de services de conseils extérieurs portant sur des questions d'ordre technique.

Contact : philippe.brunetaud@cnc.fr

Recherche et Innovation en Audiovisuel et Multimédia (RIAM)

● Les PME (moins de 2 000 personnes) des domaines de la production, du traitement, de la distribution et de la publication d'images, ensemble ou séparément, de manière linéaire et non-linéaire, interactifs ou non.

Il s'agit d'une aide à la R&D, relative au développement d'outils, moyens, technologies, services ou usages innovants reposant sur ces technologies. Le RIAM présente un niveau d'exigence élevé en termes d'existence de verrous technologiques à surmonter et de niveau d'innovations techniques ou d'usages à démontrer.

Contact : baptiste.heynemann@cnc.fr

Les aides attribuées par ces deux dispositifs portant sur des projets précis, il ne s'agit pas d'une aide aux sociétés en tant que telles.

Pour de plus amples informations sur ces dispositifs, en particulier sur les modalités de leur attribution, le PDF de la présentation effectuée par le CNC en octobre peut être téléchargé sur le site Internet de :

<http://www.ficam.fr/upload/documents/SlidesCITRIAM18102010-1.pdf> ■

(Sources CNC - Ficam)

ça et là



Le Ciné-club des étudiants de l'ENS Louis-Lumière

► Pour la quatrième séance du ciné-club de l'École nationale supérieure Louis-Lumière, les étudiants ont choisi de présenter *Le Vent de la nuit* de Philippe Garrel, photographié par Caroline Champetier AFC. La projection, suivie d'une rencontre avec la directrice de la photographie, sera l'occasion d'échanges à propos de son travail sur le film.

La prochaine séance aura lieu le mardi 1^{er} février 2011 avec la projection de *Bye Bye Blackbird* de Robinson Savary, photographié par Christophe Beaucarne AFC,SBC. ■

Conservatoire des techniques cinématographiques

► Conférence d'Henri Chamoux :

Naissance de l'industrie phonographique française

Si l'histoire du cinéma fait l'objet de nombreuses études, il existe en revanche fort peu de travaux sur les débuts de la musique industrielle. La production massive du son enregistré à des fins de divertissement domestique avant 1914 ressemble à un mythe, tant sont devenues rares et fragiles les sources permettant d'écrire cette histoire.

Gravure, pantographie, moulage, galvanoplastie : présentation d'un panorama des techniques de reproduction des disques et cylindres à la Belle époque, avec quelques remarques sur les questions juridiques qui se posent alors. Enfin, un aperçu des contenus et des répertoires enregistrés, ce qui permettra de présenter les possibilités et les contraintes techniques des premiers studios d'enregistrement.

Des cylindres phonographiques d'époque seront lus directement au moyen de l'Archéophone.

Henri Chamoux travaille au Service d'histoire de l'éducation, Institut national de recherche pédagogique. En parallèle à un travail d'inventaire des instruments scientifiques anciens conservés dans les établissements scolaires français, il achève sa thèse consacrée à l'étude des débuts de l'enregistrement sonore. Par ailleurs, en 1998, il a mis au point l'Archéophone, premier lecteur-transcripteur pratique pour tous les formats de cylindres phonographiques anciens, désormais utilisé par de nombreuses institutions de conservation.



Vendredi 14 janvier 2011, 14h30

Cinémathèque française, 51 rue de Bercy, 75012 Paris, salle Georges Franju ■

Prix Lumières

► La 16^e cérémonie des Prix Lumières se déroulera le vendredi 14 janvier 2011 dans les grands salons de l'Hôtel de Ville de Paris. Décernés chaque année par les correspondants étrangers en France, les Prix Lumières sont surnommés les Golden Globes français. Cette année encore, ils inaugureront la saison des prix cinématographiques en récompensant les meilleurs talents du cinéma français et francophone de l'année écoulée. Les récipiendaires recevront leurs prix à l'occasion d'une soirée prestigieuse qui se déroulera dans les grands salons de l'Hôtel de ville de Paris devant un parterre composé de journalistes étrangers et de personnalités du cinéma. Cette cérémonie clôture aussi les 10^e Rendez-vous avec le cinéma français qu'organise Unifrance pour la presse internationale.

L'Académie des Lumières est heureuse de recevoir le soutien de la Mairie de Paris, du CNC, de TV5Monde, de la CST, de la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) et du Syndicat français de la critique de cinéma.

Président : Christian Rioux
Secrétaire générale : Grazyna Arata
Contact presse :
Manon Ouellette
La Grande Ourse communication
 01 40 47 99 89
 06 71 13 64 62
 manon@ouellette.com ■

Alfred Hitchcock, l'intégrale

à la Cinémathèque française
du 5 janvier au 28 février 2011

<http://www.cinematheque.fr/fr/dans-salles/hommages-retrospectives/fiche-cycle/alfred-hitchcock,308.html>

Les monuments français au firmament du cinéma

► [...] La salle des gens d'armes de la Conciergerie abrite une exposition sur l'utilisation du patrimoine architectural français par le cinéma. Son commissaire, N. T. Binh, en a fait à la fois une promenade ludique dans laquelle les décors historiques, que sont châteaux, cathédrales, monuments, apparaissent comme les acteurs des films, et une initiation aux métiers du cinéma dévoilant l'envers des décors. [...]

L'exposition est dédiée à Eric Rohmer, qui recréa le Paris de l'époque de *L'Anglaise et le duc* (2001) à partir de tableaux et toiles peintes incrustés en trucage numérique. Elle rend hommage à ces grands décorateurs que furent Trauner, Wakhévitch, Douy, Evein, Saulnier. Elle démontre, dit Binh, que « le monument imaginaire s'inspire du réel, l'idéalise, le transfigure ». Jean-Luc Douin

Le Monde, 31 décembre 2010

Monuments, stars du 7^e art,
 à la Conciergerie, 2, bd du Palais, Paris 1^{er}
 Tél. : 01 53 40 60 80
 Jusqu'au 13 février 2011 ■

Imago publie un répertoire international des directeurs de la photographie



► L'édition 2011, la première, de ce répertoire international compte environ trois mille noms de directeurs de la photographie qui représentent quarante-deux pays sur les cinq continents.

Elle est l'œuvre commune de trente-et-une associations européennes de directeurs de la photo qui se sont regroupées, à partir du début des années 1990, au sein de la fédération Imago, et de onze associations "associées" à travers le monde.

Nigel Walters^{BSC}, président d'Imago, Christina Busch, juriste, Luciano Tovoli^{AIC, ASC} et Tony Costa^{AIP} soulignent, en quelques mots d'introduction chacun, les différentes activités d'Imago et les principaux sujets de préoccupation de ses membres tels :

- la passion et la curiosité de la communauté internationale des opérateurs
- la reconnaissance des directeurs de la photographie
- les droits et statuts, européens - et internationaux, des directeurs de la photo
- la dégradation des conditions de travail
- l'adaptation aux changements technologiques

● les relations professionnelles. Cet ouvrage propose ensuite un "Contrat modèle" destiné aux opérateurs du monde entier.

Suivent les 42 listes de directeurs de la photo classées par association.

Enfin, le répertoire se termine par une liste de prestataires classés par département (caméra, lumière, machinerie, etc.) et par pays. www.imago.org ■

1^{er} Trophée César & Techniques 2011

► A l'occasion de la 3^e édition de la soirée César & Techniques qui se tiendra le lundi 10 janvier 2011 au Paris Bodega, l'Académie des César, en partenariat avec la FICAM et grâce au soutien du Groupe Audiens, remettra pour la première année le "Trophée César & Techniques", destiné à mettre en valeur les entreprises de la filière technique du cinéma en France, et tout particulièrement celles dont les stratégies de développement auront mis l'accent sur un ou plusieurs des quatre axes suivants :

- Maintien et développement de l'emploi en France
- Innovation technologique
- Soutien à la création cinématographique
- Démarche éco-durable.

Le Comité Industries Techniques de l'Académie a choisi la liste des 12 entreprises françaises qui vont concourir pour ce nouveau Trophée, parmi toutes celles ayant assuré une prestation technique sur au moins un des films éligibles au César du Meilleur Film 2011, et ayant répondu à l'appel à candidature qui leur a été adressé.

L'entreprise lauréate sera élue par l'ensemble des techniciens éligibles aux cinq "César Techniques" de l'année, par vote électronique sous contrôle d'huissier, au cours de la soirée César & Techniques 2011.

Elle se verra remettre le premier Trophée César & Techniques par le Président de la FICAM, Thierry de Segonzac, et le Président de l'Académie des César, Alain Terzian.

Liste des 12 entreprises françaises sélectionnées pour concourir au Trophée César & Techniques 2011

- Arane Gulliver
- Archipel Productions
- Cine Dia
- Creative Sound
- Digimage Cinéma
- Eclair laboratoires
- Fujifilm
- Kodak
- Les Machineurs
- Loumasystems
- LTC
- Mikros image

Contact Presse :

Académie des Arts et Techniques du Cinéma
Tél. 01 53 64 07 48
presse@academie-cinema.org ■

technique

Avis de naissance : le T-Mix produit par Cineled

► Il s'agit d'un projecteur équipé d'un système à Led. Produisant de la lumière jour aussi bien que de la lumière tungstène, il permet d'obtenir la température désirée et d'en varier l'intensité de 0 à pleine puissance, assurant une colorimétrie rigoureusement neutre.

Faible consommation, 220 V ou 24 V, adressage DMX, longue durée de vie des Leds grâce à un profilé aluminium particulier, protection IP54, comptent parmi ses atouts, mais la particularité de sa structure modulaire lui procure une utilisation véritablement innovante. Il se présente sous la forme classique d'un projecteur avec ses possibilités de diffusion (boîte à lumière) et se transforme très rapidement en pont de lumière grâce à son système de rabouillage. On peut réaliser une structure autoportante de 6 mètres de long commandée par un seul boîtier. <http://www.cineled.fr>

Ce projecteur a été conçu par et pour des techniciens de cinéma, mon chef électricien Laurent Robert et moi-même seront ravis de vous le présenter à l'occasion du prochain Micro Salon.

Pascal Genesseeaux^{AFC} ■



Dessine-toi

de Gilles Porte AFC

Sortie le 26 janvier 2011



Losorum, 5 ans Eroret, Kenya
© Samuel Lahu

► Après avoir demandé à ma fille Syrine (3 ans) de se dessiner sur une feuille de papier noir en veillant à ce qu'aucun adulte n'intervienne et après avoir récolté plus de 4 000 autoportraits d'enfants autour du monde je vous invite, en musique, à voyager sur cinq continents, pour écouter et regarder simplement comment des enfants qui ne savent ni lire ni écrire se dessinent librement.

En dehors de Samuel Lahu, rencontré alors qu'il sortait de La fémis (section image), et avec qui je suis parti autour du monde avec ma vitre, il m'est impossible de ne pas associer aux enfants que j'ai rencontrés une autre rencontre sans qui *Dessine-toi* n'existerait tout simplement pas : Catherine Schwartz.

Catherine est monteuse de profession, et cette dénomination mériterait d'être revue dans le cadre de *Dessine-toi* (et peut-être dans le cadre de bien des documentaires) tant des choix de réalisation se décident parfois dans une salle de montage (ou lors de prises de vues !).

La collaboration avec Catherine a d'abord consisté à nous enfermer ensemble pour voir et revoir des centaines d'heures de rushes.

Très vite il nous a paru évident de ne pas faire intervenir d'adultes tant nous plon-

gions au cœur de l'enfance, comme Charles Forster Kane avec sa luge.

Au milieu de nos explorations, le musicien Louis Sclavis, choisi pour l'univers musical qui est le sien, nous a rejoints pour composer différents thèmes, sans jamais voir d'images.

Parallèlement, 4 graphistes donnaient vie à des dessins, sans forcément connaître l'origine de l'enfant et nous permettaient ainsi de passer d'un univers à un autre.

Des enfants dessinent. Louis Sclavis compose. Des graphistes animent. Catherine monte, démonte, remonte et permet à des dessins d'enfants, grâce à la musique et aux animations, de se rencontrer.

Pendant ce temps Syrine, rentrée au CE2, découvre les subtilités des auxiliaires " être " et " avoir " et m'annonce, étrangement, qu'elle ne sait plus dessiner.

Si je raconte cela dans la lettre AFC c'est parce que j'ai toujours trouvé très élégant (et pas si classique !) que la plupart des personnes qui s'expriment dans la lettre n'oublent jamais de mentionner d'autres techniciens (1^{er} assistant réalisateur, chef décorateur, 1^{er} assistant caméra, chef électricien, chez machiniste etc...) ainsi que des industries techniques sans qui notre façon d'appréhender notre profession ne serait pas tout à fait la même... ■

Map of the Sounds of Tokyo

(Mapa de los sonidos de Tokio)

d'Isabel Coixet, photographié par Jean-Claude Larrieu AFC
Avec Rinko Kikuchi, Sergi López, Min Tanaka
Sortie le 26 janvier 2011

Jean-Claude Larrieu filme Tokyo

Jean-Claude Larrieu a développé une longue et fidèle collaboration depuis quatre films avec la réalisatrice catalane Isabel Coixet. Il l'accompagne aujourd'hui avec un nouveau film tourné entièrement à Tokyo, marquant également pour lui sa première expérience avec la caméra de cinéma numérique Red One...

► Quelle est la genèse du film ?

Jean-Claude Larrieu : Le projet du film *Map of The Sounds of Tokyo* s'est monté très vite. A peine avait-il reçu le scénario, dont Isabel est l'auteur, que le producteur, Jaume Roures, donnait dans les jours qui suivirent son accord pour le faire. Le tournage au Japon a même été avancé pour profiter de la disponibilité de son héroïne, Rinko Kikuchi.

Je dois insister sur le talent et l'efficacité de ce producteur catalan, sur la confiance et l'appui à la mise en scène qu'il a su générer. Mais aussi sur la façon qu'a Isabel de concevoir le projet de ses films, de choisir les comédiens qui interpréteront ses personnages, de les amener à être, sans mille éclats d'explications. Être juste lui semble facile lorsqu'elle est en présence des acteurs dont elle sait la valeur, la grandeur, et qu'elle a choisis.

Comment Isabel Coixet travaille-t-elle ?

JCL : Isabel Coixet tourne peu de prises, de une à trois maximum. Bien que son rythme de travail soit exceptionnellement rapide, qu'elle opère le cadre, elle reste concentrée sur le sens du propos, sur le regard des comédiens. Ce film a été réalisé en six semaines de tournage. Mais avec un temps rigoureux de préparation.

En ce qui me concerne, après avoir choisi les décors et précisé les enjeux, je reviens souvent les visiter avec le chef électricien, pour parfaire la construction de la lumière avec ce qui est nécessaire et pouvoir répondre, le moment venu, en un tour de main, aux avancées de la mise en scène.

Le choix de l'équipe dans un pays étranger, qui plus est au Japon, est chaque

fois un moment très important. Il faut rassembler des collaborateurs de valeur. Alors que l'on ne se connaît pas, nous habituer en peu de temps à eux et eux à nous, afin de pouvoir déclencher ensemble, le moment venu, la meilleure stratégie de travail.

C'est à partir de ces premières approches que la barrière de la langue s'efface progressivement et que l'on s'aperçoit très vite, où que l'on soit, qu'avec peu de vocabulaire, l'on arrive très bien à se comprendre et à s'estimer.

Comment le film est-il cadré ?

JCL : C'est Isabel qui cadre ses films. Elle alterne les plans à l'épaule, les plans sur pied, ou sur la dolly. Le Steadicam est très rarement utilisé. Souvent elle choisit de suspendre la caméra à un système d'élastiques accrochés à une potence ou sur la dolly, de manière à garder un certain flottement dans le cadrage. Tout le film a été tourné quasiment avec une seule caméra Red, la deuxième n'étant qu'une caméra de secours qui n'a servi que très rarement.

Dès la première scène du film, on se rend compte de l'importance des lumières de la ville dans la composition des images...

JCL : Pour reconstituer ce décor de restaurant, qui est la première scène du film, nous avons trouvé un lieu idéal, un penthouse qui permettait d'offrir en arrière-plan une découverte de 180° sur la ville de Tokyo la nuit. Cette scène de grand dîner se déploie dans un étrange moment de calme, juste avant qu'une tragédie, accentuée par un quiproquo général, la transforme en débandade. J'ai axé toute la lumière à partir d'une solide construction au plafond qui se



Rinko Kikuchi, Sergi López © MediaPro

rait invisible dans les plans d'ensemble mais aussi par réflexion sur les grandes baies vitrées et qui ne générerait jamais au moment des changements d'axes. Ainsi disposée, cette lumière fluorescente pouvait recevoir la tonalité de couleur chaude que j'en espérais et permettait d'en moduler l'intensité générale afin de préserver l'équilibre entre l'extérieur et l'intérieur. Cette première séquence a pu ainsi être tournée sans la gêne d'aucun projecteur, avec un diaphragme de 1.8.

Le film semble très ancré dans la réalité et les décors naturels...

JCL : En majorité, le film a été tourné en décors naturels, intérieurs et extérieurs, le plus souvent de nuit, à l'exception de la chambre du " Love Hotel ", baptisée " Place des Vosges ", ainsi que le couloir et la réception attenants, qui ont été construits en studio.

Pour ce lieu inventé, j'ai opté pour un éclairage proche d'un réel magnifié. La pratique du studio permet de placer, lorsque c'est nécessaire, des sources puissantes très loin ou très haut de manière à ce que la lumière puisse venir mourir sur les personnages, après l'avoir retravaillée sur le parcours à différentes distances, afin de donner l'impression, à l'écran, que tout est naturel, alors que le dispositif est en réalité plus sophistiqué qu'il n'y paraît.

Comment qualifieriez-vous la lumière nocturne dans la ville de Tokyo ?

JCL : J'ai découvert, au fur et à mesure de nos repérages, une ville beaucoup plus sombre que l'on a coutume de l'imaginer. Cette immense métropole s'organise autour de petits quartiers sans centre réel. La lumière qui les éclaire est le plus souvent composée d'une multitude de sources à la portée de chacun, sans haute intensité, de couleurs mélangées, des bleus, du blanc, des verts, jaunes orangés, que sais je, plus qu'une uniformité comme celle générée par la lumière sodium dans nos villes.

Les séquences nocturnes ont été rééclairées par touches, en tenant compte du réel, et avec l'intention de construire, autour du déplacement des comédiens, des croisements de lumières qui puissent révéler l'harmonie dans chaque scène.

Dans ce dessein, la préparation fut essentielle à Tokyo. Situer un par un les projecteurs, et les alimenter, nécessite des autorisations. Par respect pour les passants et leur sécurité, l'improvisation n'est pas possible.



Rinko Kikuchi, Sergi López sur le tournage de Map of The Sounds of Tokyo



Rinko Kikuchi © MediaPro



Rinko Kikuchi sur le tournage de Map of The Sounds of Tokyo © MediaPro



Isabel Coixet, à gauche, Jean-Claude Larrieu AFC, à droite, sur le tournage de *Map of The Sounds of Tokyo*

Aviez-vous un moniteur de référence ?

JCL : Sur le plateau, mon seul point de référence a été l'ordinateur sur lequel nous déchargions les cartes mémoire. Une fois la prise importée, dès l'apparition de l'image RAW, je pouvais, après quelques minuscules réglages sur la courbe, grâce au logiciel Red, visualiser l'image très correctement. C'est ce qui m'a permis de ne jamais douter de la qualité de ce que nous enregistrions. Au moment de la prise de vues, j'utilisais, bien entendu, la fonction histogramme du moniteur LCD pour régler le diaph.

Parmi les reproches faits à la caméra Red, il y a la sensibilité indésirable aux infrarouges et la colorimétrie équilibrée à 3 200 K...

JCL : Nous avons tourné avec le filtre qui coupe l'infrarouge. J'avais été mis en garde contre ce risque lors des essais. *Map of The Souds of Tokyo* est un film très souvent éclairé en lumière tungstène, avec des Kino Flo Image 80, des Wall O Ligth, ainsi que des Fresnel de 5, 10 et 20 kW. Je n'ai rencontré aucune difficulté à étalonner ces images photographiées tantôt en tungstène, tantôt en Daylighth, même si, semble-t-il, le capteur de la Red est plutôt équilibré pour la lumière du jour. La seule précaution à laquelle j'ai veillé en permanence, c'est le contrôle des hautes lumières. J'ai utilisé des densités neutres, jusqu'à N12, pour les dé-

couvertes ou les arrière-plans, entre autres, les panneaux lumineux en arrière plan proche, dans les rues.

Enfin, quel bilan faites-vous de cette première expérience en Red ?

JCL : C'est pour moi une bonne expérience. Jaume Roures, le producteur a été volontaire dans ce choix, il a su nous accompagner avec Isabel dans cette décision, tout en nous laissant la liberté du choix. Le bilan est que le film est à mes yeux réussi, et que le système Red One, nous a conduits à donner un autre style à l'image du film.

Cette expérience très intense aura permis à Médiapro, avec l'équipe de Molinare et le laboratoire Deluxe, de mettre au point, en Espagne, la chaîne complète de prise de vues, jusqu'à la post-production. ■

Entretien réalisé par François Reumont pour l'AFC

... J'ai découvert, au fur et à mesure de nos repérages, une ville beaucoup plus sombre que l'on a coutume de l'imaginer. Cette immense métropole s'organise autour de petits quartiers sans centre réel ...

► Cet entretien, ainsi que celui accordé par Dick Pope BSC, page 18, font partie d'une série consacrée au travail des directeurs de la photo ayant un film sélectionné au Festival de Cannes et mise en ligne, à cette occasion, sur les pages quotidiennes du site de l'AFC. ■

Au-delà (Hereafter)

de **Clint Eastwood**, photographié par **Tom Stern** AFC, ASC
Avec **Matt Damon**, **Cécile de France**, **Frankie** et **George McLaren**
Sortie le 26 janvier 2011



Clint Eastwood et Matt Damon
© Warner Bros

► **Vous travaillez depuis trente ans avec Clint Eastwood, qu'attend-il de vous en général ?**

Tom Stern : Efficacité et respect envers les comédiens.

N'oublions pas que, à la base, Clint est comédien. Dans ses rêves, si la technique peut s'éclipser, c'est l'idéal ; c'est ce que je m'efforce de faire.

Avant chaque film, je cherche dans des livres des images qui pourraient servir de référence. Je colle une dizaine de " post-it " sur ces images qui me semblent convenir à l'esprit du film. Il les regarde et, de temps en temps, en change quelques-uns de place et c'est tout. Nos discussions se résument à un débat de trente secondes : image plus ou moins dense, tonalité de couleur.

Et pour ce film, en particulier ?

TS : En fait l'image de *Hereafter* est plus colorée et moins contrastée que dans les autres films de Clint Eastwood. Je dirais que je me suis moins obstiné que d'habitude.

Comment Clint Eastwood a-t-il abordé le sujet de ce film ?

TS : Comme dans tous ses films, il pose des questions mais ne donne pas de réponses. N'étant ni cynique, ni démonstratif, il estime que les gens qui vont voir ses films sont suffisamment intelligents pour penser par eux-mêmes. A mon avis c'est une question qui traverse l'esprit de tout humain, mais qui reste dans l'ombre. Il ne veut pas exposer son point de vue, il laisse le choix.

Ce film met en scène 3 personnages...

TS : Oui c'est comme la trame d'un tissage, 3 fils distincts qui s'entrelacent suivant un rythme bien précis (1 2 3, 1 2 3), dans 3 mondes très différents.

On a tourné en France, en Angleterre et aux Etats-Unis.

Il était important pour moi que le spectateur identifie immédiatement où il se trouve ; j'ai donc choisi un univers visuel, complété par un étalonnage numérique précis pour chaque lieu qu'il s'agisse d'un Paris moderne, de

Ecrit par le scénariste britannique Peter Morgan (*The Last King of Scotland*, *The Queen*), *Au-delà* relate les destins parallèles de trois personnes ayant côtoyé la mort d'une façon ou d'une autre.

Trois protagonistes, trois continents, trois différentes façons d'aborder leur univers respectif. A San Francisco, George (Matt Damon) un homme ayant le don - plutôt un mauvais sort selon lui - de communiquer avec les êtres disparus.

A Paris, Marie (Cécile de France), présentatrice télé, traumatisée par le tsunami qui a secoué l'Asie du Sud-Est, survivante d'une expérience de mort imminente.

A Londres, la vie de Marcus (Frankie McLaren) bascule le jour où son frère est victime d'un accident. George, Marie et Marcus sont guidés par le même besoin de savoir. Leurs destinées vont finir par se croiser.

l'ambiance middle class d'un vieux quartier de San Francisco, ou bien de la misère d'un HLM ouvrier de Londres. Ces lieux reflètent les personnages de ce film. Mais, n'en parlons pas davantage, je préfère que vous découvriez les images sur grand écran. J'ajouterais que je travaille toujours en étroite collaboration avec la déco, les couleurs et la luminosité ayant une importance fondamentale à mes yeux.

Comment a été tournée la scène du tsunami?

TS : Pour le tsunami, nous avons utilisé des éléments tournés à Hawaï et des prises de vues effectuées en bassin aux studios Shepperton de Londres. Michael Owens, le superviseur des effets spéciaux, qui collabore avec nous depuis *Space Cowboys*, a effectué un travail d'effets numériques remarquable, tout en ayant à l'esprit l'histoire du film ; c'est ce qui fait sa force.



De haut en bas : Frankie/George McLaren, Cécile de France
Matt Damon © Warner Bros

Quels ont été les choix techniques ?

TS : En termes d'outils, on n'a pas vraiment changé notre méthode de travail habituelle. Le film est tourné en 35 mm anamorphique (en vrai Scope), avec la série d'optiques que j'utilise depuis *Mystic River*. Une série C sur laquelle Panavision me fait des petits réglages à chaque nouveau tournage. La pellicule est de la Fuji Eterna Vivid 160 / Vivid 500. On a tourné en un peu moins de 40 jours, à raison de 9 à 10 heures par jour. C'est la norme des films de Clint Eastwood. Mais travailler avec lui est la preuve qu'il n'est pas nécessaire qu'un tournage devienne un cauchemar, malgré le rythme soutenu. Tout est bien réglé. Et nos relations avec les fournisseurs, tels que les laboratoires Technicolor ou Panavision, relèvent du partenariat et non du simple business. Tout est une question de fidélité générée par l'esprit très fidèle de Clint.

Comment s'est passée la postproduction ?

TS : Le DI (intermédiaire numérique) est devenu une partie majeure de mon travail que je finalise, dans la mesure du possible, avec Jill Bogdanowitz chez Technicolor à Los Angeles. Forts d'une dizaine de films étalonnés ensemble, nous avons élaboré une sorte de boîte à outils que nous utilisons pour les réglages de contraste, grain et désaturation. J'ai suivi les récents dialogues qui circulent au sein de l'AFC ; je constate que mon contrat comporte toujours une clause relative à l'étalonnage du film que je photographie. Non seulement j'ai le droit d'y collaborer mais je suis payé pour faire mon travail !

Quels sont vos projets ?

TS : Le prochain film de Clint Eastwood sur John Edgar Hoover, un personnage compliqué qui a été le directeur du FBI durant 48 ans. Le rôle de Hoover sera interprété par Lenoardo Di Caprio. Je rentre de préparation ; le tournage commence le 7 février à Los Angeles, jusqu'à début avril. Mais là, je pars au Cap. Quelques jours d'été avant de retrouver l'hiver... ■

Propos recueillis par Isabelle Scala

Entretien avec le directeur de la photographie Dick Pope ^{BSC}

à propos de **Another Year** de Mike Leigh
Avec **Jim Broadbent, Lesley Manville, Ruth Sheen**
Sortie le 22 décembre 2010



Photogramme extrait de *Another year* de Mike Leigh

Pour son retour sur la Croisette, Mike Leigh a décidé de porter à l'écran une histoire de famille et d'amitié sur fond de temps qui passe. Fidèle collaborateur du cinéaste britannique depuis vingt ans, Dick Pope ^{BSC} nous fait entrer dans la méthode de fabrication d'un film de Mike Leigh...

► **Vous êtes un fidèle parmi les fidèles pour Mike Leigh...**

Dick Pope : J'ai commencé à travailler avec lui sur *Life is Sweet* en 1990. *Another Year* est notre neuvième collaboration. Je dois dire qu'une part majeure de cette fidélité professionnelle vient de la confiance mutuelle et de la compréhension de l'autre que nous avons pu construire sur toutes ces années. Toute l'équipe technique forme une sorte de petite troupe sur les tournages de Mike Leigh... Ce sont toujours les mêmes personnes qui se retrouvent, comme un noyau dur ou un groupe de théâtre. Je crois qu'il partage un peu cet état d'esprit avec d'autres grands réalisateurs comme Clint Eastwood par exemple...

A votre avis, quelles sont les qualités requises pour bien s'entendre avec lui ?

DP : Lors de notre première rencontre, je me souviens que nous avons beaucoup parlé de mon expérience dans le

domaine du documentaire. Il sentait que, pour un opérateur, c'est un vrai plus d'être capable de rester les pieds sur terre et de surtout ne pas s'embarquer dans une formule intellectuelle toute faite qu'on a pu mettre au point avant le tournage... Il faut être flexible et surtout ne pas être intimidé trop facilement par l'imprévu.

Le fait de cadrer soi-même, c'était très important dans son dispositif de mise en scène... souvent en guettant ce qui peut se passer comme dans le documentaire, ça devient comme une seconde nature, quelque chose d'intuitif et surtout pas réfléchi ou maniéré... C'est d'autant plus important qu'il n'y a pas de scénario sur ses films.

Comment ça..., pas de scénario ?

DP : Avant le tournage, Mike profite d'une longue période de répétition, quelque chose d'assez unique qui peut durer environ cinq mois. Pendant ce temps préliminaire, il va travailler avec

Caméras

Super 35 mm Arricam
Studio + Lite 3 perf,
format 2,35:1,
optiques Cooke S4

Pellicules

Fuji 64D, 250D, 250T, 500T

Laboratoire

Deluxe - Londres

chaque acteur individuellement pour développer chaque personnage en faisant beaucoup de recherches. Cette phase reste très secrète et n'implique quasiment que lui et ses comédiens. Néanmoins, avant que ces répétitions ne commencent, Mike nous aura convoqués pour nous dire comment il voit le film. Pour ma part, ça m'arrive de me lancer dans des tests de manière à lui présenter quelques images et pouvoir partager avec lui quelques références concrètes. Ensuite, il enchaîne ces répétitions et au fur et à mesure, il couche par écrit un descriptif simple de toutes les scènes ou les événements dramatiques qu'il souhaite voir apparaître dans le film. Par exemple, " Scène 1 : A & B se rencontrent dans la maison de B ". Ce sont ces indications très sommaires qui vont nous servir pour la préparation concrète du tournage. Une fois les répétitions achevées, il valide chaque scène et les fait reporter de manière unitaire par la scripte sous la forme d'un document qui a la forme d'un scénario. C'est donc très structuré et, contrairement à ce qu'on pourrait penser, à l'opposé de toute improvisation. Ce document nous est remis à chaque début de tournage d'une scène.

Vous n'avez donc pas de vision de l'ensemble du film à part le descriptif simple ?

DP : Non. Comme ça la découverte se fait scène par scène. La procédure est la suivante : on commence toujours par discuter calmement tous les deux sur le décor, en établissant une liste de plans en dehors de la présence et de la pression du reste de l'équipe. Ensuite on prépare le plateau et la lumière, et Mike

Leigh continue ses répétitions sur la scène en cours ou bien celle qui viendra par la suite. Pour cela, on lui installe la plupart du temps une sorte de duplicata de décor sommaire dans une autre pièce où il peut à loisir continuer son travail avec les comédiens. Une fois qu'il est prêt à tourner, il revient sur le plateau et la scène est jouée pour de vrai par les comédiens in situ.

A vrai dire tout le monde découvre peu à peu le film se former en direct et personne ne peut savoir réellement où ce voyage va mener ou comment il s'achèvera... Bien entendu, nous avons quand même un plan de travail à respecter, avec un certain nombre de semaines et un budget ! Mais chaque film évolue de manière assez organique. C'est à chaque fois une sorte de " magical mystery tour " !

Comment se situe votre travail dans ce mode de tournage très spontané...

DP : Comme on peut le constater sur ses films, Mike a une collaboration vraiment intense et profonde avec ses comédiens qui lui font totalement confiance. Dès les premiers tours de manivelle, ces derniers incarnent littéralement chaque personnage et leur donnent vie selon le travail de création fait en amont. Le challenge pour moi, c'est alors de préparer un environnement que les personnages peuvent peupler, tout en créant une atmosphère de lumière suffisamment réaliste. L'idée est de littéralement absorber le spectateur dans la vie de ces gens sans jamais attirer leur attention de manière inopportune, comme en jouant au cinéaste malin avec un tas de jouets.

C'est pour ça aussi que ses films sont tournés en décors réels, choisis en fonction des personnages. Tout comme les sources éventuelles de figuration ou leur absence qui doivent être à chaque fois discutées avec soin. La plus grande difficulté est d'arriver à maintenir une consistance à travers le film au fur et à mesure que l'histoire se révèle et prend forme... Surtout qu'on ne travaille pas en studio et que les conditions lumineuses naturelles ne cessent de changer. Il faut à chaque fois trouver le dosage juste pour maintenir la continuité sans discerner d'artifice des sources rajoutées.

Tout ça avec un énorme respect de sa part pour le travail des comédiens. Cette discipline m'a beaucoup influencé, et c'est pour ça que de derrière la caméra j'essaie à chaque fois de participer à une



Dick Pope ^{BSC} à l'œilillon © DR

atmosphère discrète et propre à la concentration. C'est aussi ce qui oriente mes choix de sources, d'optiques ou d'accessoires.

Quels sont vos choix en matière d'optiques justement ?

DP : Ma série d'optiques favorite, c'est les Cooke S4. Je les adore et je n'imaginais pas en utiliser d'autres. J'ai en général avec moi une série complète d'optiques fixes et parfois un zoom, bien que je préfère m'imposer de bouger la caméra dans la position idéale plutôt que la démarche un peu fainéante qui consiste à rester à sa place et à zoomer ! Avec Mike, de toute façon, le 50 mm est vraiment un téléobjectif ! Et il n'utilisera que très rarement une focale plus longue. Son objectif de prédilection est le 35 mm, car il provoque sans conteste une expérience plus subjective et plus intime pour le spectateur.

Au sujet du diaph, j'avoue préférer les images plutôt piquées, avec une profondeur de champ raisonnable. C'est pour cette raison que sans raison valable, j'essaie de travailler toujours à 2,8 en intérieur ou en extérieur nuit.

Quel est l'enjeu principal à l'image, sur ce nouveau film ?

DP : Le temps qui passe. Le film se déroule sur une année complète et nous devons sentir très clairement l'influence à l'écran de chaque saison. Bien que nous n'ayons pu tourner que sur deux mois à la fin de l'été 2009. Pour cela, il y a bien sûr un travail de déco, avec utilisation de fausse neige pour l'hiver, ou de pluie pour le printemps... Moi j'ai choisi de tourner l'hiver avec de la Fuji 500 ISO Tungstène non corrigée en extérieur. Le printemps étant juste corrigé à mi-chemin avec un 81 EF. En opposition l'été a été filmé en Fuji 64D et 250 D en extérieur pour jouer sur l'opposition avec très peu de grain et une image plus chaude. L'automne et le printemps ont eux été faits en Fuji 250T.

A vrai dire j'ai fait un maximum de choses à la caméra, au moment de la prise de vues car je savais qu'il n'y avait que deux semaines pour fabriquer l'inter numérique. Ce qui nous a fait aussi gagner du temps, c'est que les rushes



Dick Pope BSC © DR

avaient été très bien étalonnés. Ainsi, le coloriste a pu faire une première passe après la conformation et le scan en se basant uniquement sur le rendu des rushes.

Comment voyiez-vous ces rushes ?

DP : Vu la méthode de tournage très particulière, la question des rushes avec Mike Leigh est quelque chose de fondamental. C'est une sorte de petite coutume, l'occasion de se retrouver tous ensemble chaque soir après le dernier plan pour voir le travail de la veille...

Là encore comme une troupe.

Jusqu'à *All or Nothing*, en 2002, nous avons eu le privilège de pouvoir visionner notre travail à l'ancienne sous la forme de rushes tirés en 35 mm. Soit on allait au labo, soit on utilisait un Arri Locpro quand on était loin d'une salle de projection.

Maintenant tout cela est fini et les chefs opérateurs doivent la plupart du temps se contenter des rushes en vidéo, sur DVD, visionner sur une télé pourrie ! Heureusement j'ai mis au point pour *Another Year* une stratégie afin de contourner le problème : j'ai acheté mon propre vidéo projecteur. Un modèle haut-de-gamme pour le home cinéma (JVC 350) que j'emmène avec moi et qui nous permet chaque soir de visionner les rushes de la veille à partir du télécinéma fait en Beta num.

Cette solution est vraiment épatante. Si le coloriste a bien fait son travail au labo, la qualité du binôme magnétoscope Beta num et vidéo projecteur permet d'émuler à peu près les sensations de ce qui se passait en film... et on peut prolonger la tradition !

Et la HD, allez-vous vous y mettre un jour ?

DP : À vrai dire, je ne suis pas un grand fan des tournages en HD. Jusqu'ici, je n'ai fait que très peu de films en numérique, seulement un documentaire sur la danse *Bringing Balanchine Back*, dont le résultat n'a pas toujours été très convaincant pour moi. Je reste persuadé que la pellicule est vraiment encore très supérieure à tout ce qu'on peut proposer en numérique, même avec les caméras grands capteurs. C'est en tout cas ce que je retiens des tests comparatifs très poussés effectués par la BSC cet hiver. Néanmoins, j'avoue être très impatient de découvrir la nouvelle Arri Alexa. Le fait qu'elle soit fabriquée par une des firmes historiques du cinéma me met plus en confiance et les performances qui ont été annoncées me semblent être prometteuses... ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

Angèle et Tony

d'Alix Delaporte, photographié par Claire Mathon

Avec Clotilde Hesme, Grégory Gadebois, Evelyne Didi

Sortie le 26 janvier 2011

Après des études de cinéma à l'Ecole Louis-Lumière, et ayant à ce jour une vingtaine de courts métrages à son actif, Claire Mathon signe en 2006 les images de son premier long métrage, Pardonnez-moi de Maïwenn Le Besco. Suivent ensuite Le Bal des actrices (2008), deuxième long de Maïwenn Le Besco, Plein Sud de Sébastien Lifshitz (2009), La Reine des pommes de Valérie Donzelli (2009), en cophographie avec Céline Bozon, et La Vie au ranch de Sophie Letourneur (2010).

Elle vient de terminer Polisse, le troisième film de Maïwenn Le Besco, et tourne actuellement à Tokyo un documentaire réalisé par Valérie Mrejen et Bertrand Schefer dont elle a photographié le premier long métrage, En ville, au printemps dernier.

Au cours de l'été 2009, alors qu'elle effectuait des essais avec Alix Delaporte et les deux comédiens du film dans le port normand où allait se situer l'action d'Angèle et Tony, Claire avait aimablement accepté de tourner pour l'AFC quelques plans qui viendraient compléter un film court marquant notre participation à la présentation de la négative Fuji Eterna Vivid 500. (JNF)



Photogramme du film Angèle et Tony

Synopsis

Un port de pêche en Normandie. Angèle a de bonnes raisons de se construire une nouvelle vie lorsqu'elle débarque dans celle de Tony, marin pêcheur solitaire. Malgré le désir qu'il a pour elle, Tony garde ses distances. Angèle le cherche. Tony l'observe. Trop belle, trop déroutante, il ne peut croire qu'elle est là pour lui...

► Comment ton chemin et celui d'Alix Delaporte se sont-ils croisés ?

Claire Mathon : J'ai rencontré Alix lors du tournage de son court métrage Comment on freine dans une descente ? primé à Venise en 2006 dont Clotilde Hesme était le personnage principal et qui était déjà produit par Hélène Cases. Une vraie première expérience commune.

La trame dramatique d'Angèle et Tony se tisse autour des sentiments qu'éprouvent l'un pour l'autre les deux principaux personnages. De quelle manière avez-vous, Alix et toi, traduit en images les émotions qu'ils partagent et leurs désirs respectifs ?

CM : Alix m'a présenté Angèle et Tony comme une histoire d'amour. Dès le départ, elle voulait faire des personnages, et notamment des marins et des femmes de marin, des héros, les filmer comme des héros. J'ai été touchée par son attachement fort et sincère à ses personnages. Tout partait des personnages et donc des comédiens (Clotilde Hesme et Grégory Ga-

... Alix Delaporte voulait filmer les marins et les femmes de marin comme des héros ...

debois, vrais coups de cœur présents en amont). Envie de raconter une histoire simple et émouvante. Envie de romanesque. Impressionnées par *A bout de course* de Sydney Lumet, nous sommes marquées par son apparente simplicité, emmenées par les personnages et leur histoire. *Badlands* de Terence Malick représentait de la même manière ce " naturel héroïque " qui était l'image qu'Alix se faisait d'Angèle et Tony.

Nous avons donc cherché à travailler dans ce sens et cela a aussi évidemment guidé les choix esthétiques.

Après son court métrage en Super 16 tout à l'épaule et peu éclairé, nous étions convaincues qu'il nous fallait une toute autre approche pour faire surgir la vie et l'émotion. Mais nos angoisses, liées à la peur de figer, d'encadrer, de mettre à distance, d'esthétiser, nous ont accompagnées tout au long du film.

Le monde des marins imposait une certaine fixité. La présence forte de Tony contrastait avec la mobilité d'Angèle (elle effectue de nombreux trajets à vélo), comme si elle essayait de relier les morceaux de sa vie. Il fallait aussi donner à voir sans " surdramatiser " (peu de plans de détails); les choses ne sont jamais toutes blanches ou toutes noires.

On a senti très vite qu'on ne devait filmer QUE des choses que l'on trouvait belles. Alix comparait ce milieu à un " monde idéal " : un monde dur qui n'a pas perdu l'essentiel, son humanité et sa fraternité. Chercher la beauté des choses était une manière d'exprimer ces sentiments forts qui nous touchaient.

Comment as-tu abordé la préparation du film ?

CM : J'ai eu la chance d'être présente très en amont : nombreux repérages, quinze jours de répétitions dans le port. Répétitions parfois filmées plutôt comme des notes, une manière de chercher : positionnements de l'un par rapport à l'autre, leurs places dans l'espace, rapprochement et éloignement suivant les scènes, les filmer dans le même plan ou séparés, une manière aussi de sentir si le plan-séquence tiendrait. Nous préférons souvent vivre la scène et chercher la " bonne place " physiquement.



Installation d'une boîte à lumière dans le décor du bar des marins © DR

Le choix des décors était primordial et nous savions (un mince budget) que nous devions les penser sans intervention déco et avec leur lumière préexistante.

Les premiers repérages au port : le réel était trop présent même si nous restions médusés des heures dans le froid à regarder la débarque du poisson. La tentation était souvent forte de ne pas montrer les décors, de les rendre flous mais nos marins avaient de grands espaces et il fallait les filmer. Nos " décors de héros " devaient être spacieux, contrastés et un peu magnifiés.

Le bar des marins du film ne ressemble en rien à un bar PMU pourtant plus proche de la réalité. La scène des fleurs (guirlande de fleurs en papier que les femmes fabriquent pour décorer les bateaux lors de la Bénédiction de la mer) a lieu dans une église et non une salle des fêtes MJC. Du port nous n'avons montré que la débarque et la digue. Enfin le marché aux poissons a perdu ses bâches plastiques pourtant indispensables pour s'abriter du vent.

Une fois choisis, les décors ne devaient jamais exister par eux-mêmes mais à travers nos personnages.

Assistants opérateurs

Simon Roca et Alan Guichaoua

Chef électricien

Ernesto Giolitti

Chef machiniste

Marc Wilhelm

Pellicules

Kodak 5217 et 5201

Matériel caméra

Panavision Alga-Techno, Millennium XL, série Primo et zoom Primo 17,5-75 mm 3 perfs / 1.85

Electricité

Transpalux

Machinerie

Transpagrip

Laboratoire

Eclair

Étalonneur

Jean Durand

Étalonnage des rushes

Daniel Siguineau

Quels ont été tes choix techniques ?

CM : Le 35 mm s'est très tôt imposé, même si le budget – moins d'1 million d'euros – allait nous obliger à quelques sacrifices (équipe réduite et salaires réduits, des partenaires, six semaines de tournage). Désir commun (production-réalisation-image) et supporté ensemble.

J'ai profité d'être dans les décors avec les comédiens pour faire des essais de pellicule et de filtres de diffusion.

Personnages dans l'ombre avec port ensoleillé (le jaune des caisses, le vert du bateau, le ciel), temps gris sur la digue (mer et ciel gris), scène de nuit : lumière du port et des bateaux (rendu des lampes dans le champ avec les filtres (soft fx, classic soft, Mitchell) et intérieurs chauds avec des sources entre 3 200 K et 2 500 K. Les essais permettaient aussi de décider des profondeurs de champ que nous aimions (sentir les décors au port, les rendre abstraits et impersonnels "à la ville").

Kodak 5217 en jour et 5201 avec Mitchell B : la texture, la douceur, le contraste, la saturation et le rendu des carnations nous enthousiasment. Ce filtre n'a quitté la caméra qu'à de très rares exceptions. La leçon d'*A bout de course* appelait plutôt des moyens, beaucoup de lumière, de la machinerie pour suivre les personnages "tout naturellement", filmer sur un bateau... Les nôtres étaient limités, et légèreté, réactivité et temps donné au travail avec les comédiens devaient primer. Je suis contente d'avoir réuni une équipe suffisante pour qu'Alix se sente un peu libre !

Comment as-tu travaillé la lumière pour arriver à "magnifier" les personnages et obtenir cette douceur qui se lit sur leur visage ?

CM : Nous avons fait le choix de les éclairer systématiquement. La lumière ne vient pas de l'extérieur. Elle est concentrée sur les comédiens, manière de tirer parti des contraintes (absence de grosses sources) et désir de rester simple sur les directions en privilégiant la qualité de la lumière et sa quantité. Nous avons essentiellement travaillé avec des boîtes à lumière recouvertes de couches de coton ("muslin unbleach" et "bleach") type Luciole et des "boîtes maison" conçues par Ernesto Giolitti, mon chef électro – projecteurs en direct cadre de diffusion couches de coton –, idéalement très grandes et très proches des personnages.

Directions de lumière pas forcément justifiées, on éclairait librement les

comédiens sans nécessairement respecter la logique du lieu : il en résulte qu'ils sont rarement dans l'ombre. On cherchait également à limiter les effets : ne pas rajouter artificiellement un contre-jour par exemple.

Recherche d'une beauté naturelle, rendre les choses belles parce qu'on les trouvait vraiment belles. Il faut dire que Clotilde nous rendait la tâche assez facile ! Système de lumière qui demande donc de la place, on avait décidé de privilégier la taille des boîtes et les couches de coton plutôt que les drapeaux qui souvent canalisent cette lumière. On canalisait au maximum dès le départ, on s'approchait le plus possible des personnages et on laissait ensuite les "fuites" mourir dans les lieux...

Ce naturel demande aussi une attention toute particulière à la température de couleur, notamment dans les intérieurs éclairés aux fluos. La scène de débarque de nuit a nécessité des essais pour réussir le mélange entre lumières réelles colorées à très forte dominante verte et notre désir de toujours rééclairer les comédiens dans un lieu de travail et des situations plutôt documentaires. Nous tenions à cette scène de nuit pour son côté plus magique, exacerbant encore notre fascination pour le monde des marins.

De nombreux décors nécessitaient le soleil. Alix y était très sensible et nous avons aussi choisi les lieux en ce sens. Personnages au soleil mais aussi les placer parfois dans l'ombre (ce qui ne veut

pas dire à contre-jour) pour retrouver cette douceur lumineuse sur les visages et conserver du contraste dans les décors. L'ombre n'avait pas besoin d'être justifiée, logique. La scène sur la digue où l'on repêche le corps a vu nos limites en taille, hauteur des cadres et résistance au vent ! Et puis il y a ces lumières qui sont des cadeaux et ces images qui surgissent parfois comme des évidences : suivre le chalut de nuit au retour d'une longue journée en mer, subjuguée par l'immensité.

Comment s'est passée la postproduction ?

CM : Le film a été tourné en 3perf et post-produit en traditionnel. Sur les premières copies en 35 mm 4 perfs, le contraste est là, presque trop, éternelle recherche de justesse entre trop d'esthétisme et "garder notre parti pris".

Il est amusant de voir qu'on s'était déjà habitué à un certain contraste lié à l'éta-lonnage numérique, on parlait même de noir trop profond (!), de trop de contraste (essais d'inters plus doux mais vite abandonnés). Les disparités sont là, nos choix de départ aussi.

Et s'il fallait conclure ?

CM : Un réel plaisir de collaborer avec Alix et avec mon équipe. Clotilde et Grégory ont vraiment été nos héros ! L'énergie et la liberté d'un premier film qui aime à braver la tempête... ■

Propos recueillis via Internet par Jean-Noël Ferragut^{AFC}



Au centre, Claire Mathon. Polaroid de Simon Roca

Fujifilm associé AFC

► **Toute l'équipe Fujifilm Cinéma est heureuse de vous souhaiter une très bonne année 2011 et vous promet une année riche en événements. Alors ne traînons pas, rentrons dans le vif du sujet !**

Nouvelle Eterna Vivid 250D (8546 / 8646)

En ce début d'année, Fujifilm crée une fois de plus l'événement en annonçant la sortie de sa nouvelle émulsion négative lumière du jour haut contraste et haute saturation :

L'Eterna Vivid 250D (8546 / 8646 - disponible en format 35 mm et 16 mm). Ce film vient compléter la célèbre gamme des négatifs Eterna Vivid : la Vivid 160 et la plus récente Vivid 500. Par conséquent, il propose les mêmes caractéristiques de base qu'un film Vivid, à savoir : une saturation des couleurs élevée et des hauts contrastes pour des couleurs riches et éclatantes, des détails dans les ombres et des noirs profonds, un excellent rendu des tons chair...

L'Eterna Vivid 250D va très vite devenir votre film de prédilection pour des images nettes et intensément colorées dans des décors en plein air, des extérieurs ou sous des éclairages mélangés, alors n'hésitez pas à nous contacter au 01 47 63 97 68, pour en savoir plus et pour l'essayer.

Fujifilm organisera une soirée de lancement pour ce nouveau film début février. Nous ne manquerons pas de vous informer très prochainement sur les détails de cet événement à ne pas manquer.

En 2011, Fujifilm continuera à soutenir la création cinématographique en organisant de nombreux événements pour mettre en avant le format court et en s'associant comme chaque année à de nombreux festivals.



Les Fuji Tous Courts – le mardi 11 janvier

Nous vous donnons rendez-vous le mardi 11 janvier à 18h précises au Cinéma des Cinéastes pour une nouvelle projection des Fuji Tous Courts. Une sélection de 5 courts métrages réalisés sur pellicule Fujifilm sera programmée :

- **Contacts** de Michael Guerraz, photographié par Nathalie Lao, produit par Le G.R.E.C
- **Forcené** de Valérie Moncorgé, photographié par Xavier Dolleans, produit par De L'Equipage
- **Le Meilleur ami de l'homme** de Vincent Mariette, photographié par Julien Poupard, produit par Les films du Worso
- **Out** de Marie Baptiste Roches, photographié par Nathanel Louvet, produit par Ysé Productions
- **Quidam** de Gaël Naizet, photographié par Pierre Souchar, produit par Paris Brest Productions

Comme d'habitude, le public votera pour élire son film préféré et ce dernier sera projeté avec les autres lauréats des Fuji Tous Courts lors de la soirée Fuji Award programmée courant juin prochain.

Nous vous attendons encore très nombreux à cette soirée afin de soutenir à nos côtés le format court.

Pour plus d'information sur la sélection programmée, consultez notre site www.fujifilm.fr ou contactez directement Bernadette Trussardi au 01 30 14 35 58 bernadette.trussardi@fujifilm.fr

Le Festival Premiers Plans d'Angers – 23^e édition du 21 au 30 janvier

Dés janvier, Fujifilm est heureux comme chaque année d'être partenaire du festival. Premiers Plans d'Angers. Révéler les nouveaux réalisateurs européens à travers une sélection de 80 premières œuvres reste l'objectif principal de ce grand festival depuis 1989.

Chaque année, près de 80 jeunes réalisateurs venus de toute l'Europe présentent leur film à Angers devant un public toujours plus nombreux. La sélection officielle regroupe plus de 80 premiers films européens répartis en cinq compétitions : longs métrages, courts métrages européens, courts métrages français, films d'écoles, plans animés, ... A cette sélection vient aussi s'ajouter la richesse de création des deux sections hors compétition :

"Figures libres" et "Plans suivants". Dans le cadre de son partenariat, Fujifilm remettra un prix de 4000 € en pellicule au meilleur court métrage français de la compétition. Deux déjeuners regrouperont les chefs opérateurs et réalisateurs français sélectionnés, les lundi 24 et vendredi 28 janvier.

Sur place vous pourrez contacter Isabelle Piedoue au 06 80 35 00 57 ou Arnaud Denoual au 06 85 93 41 04

Pour plus de renseignements vous pouvez consulter le site du festival www.premiersplans.org ■

Kodak associé AFC

► Kodak soutient le ciné club de l'École Louis-Lumière

Pour les prochaines éditions 2011, Kodak est fier de soutenir cette initiative d'étudiants bien méritants ! Nous aurons donc le plaisir de nous associer à la prochaine et 4^e séance, mardi 4 janvier au cinéma Grand Action, pour une rencontre avec Caroline Champetier ^{AFC} autour du film de Philippe Garrel *Le Vent de la nuit*. Retrouvons-nous-y nombreux !

Et si le premier César technique récompensait 120 ans d'expérience et d'innovation ?

Et oui, 2011 sera l'année du premier trophée "César et Technique" ! Celui-ci sera remis à l'un des prestataires ayant travaillé sur les films éligibles au César du Meilleur Film 2011. A ce titre, l'émulsion Kodak Vision3 500T a été présélectionnée pour ces 4 critères : l'innovation technologique, le soutien à la création cinématographique, le maintien et le développement de l'emploi en France et sa démarche éco-durable !

Rappelons que sa grande sœur (Kodak Vision2 500 T) a été "oscarisée". Rendez-vous le 10 janvier, pour la remise de ce César technique et souhaitons que symboliquement cette première distinction française récompense plus d'un siècle d'expérience et d'innovation en photochimie ! Pour les personnes intéressées nous tenons le dossier à disposition sur demande auprès de Gaëlle Tréhony, gaelle.trehony@kodak.fr

Pour mémoire, quelques références de longs métrages tournés en Vision3 500T *Gainsbourg vie héroïque* (Guillaume Schiffman ^{AFC}), *Liberté* (Julien Hirsh ^{AFC}), *White Material* (Yves Cape ^{AFC, SBC}), *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* (Thierry Arbogast ^{AFC}), *Tournée* (Christophe Beaucarne ^{AFC, SBC}), *Miral* (Eric Gautier ^{AFC}), *Hors-la-loi* (Christophe Beaucarne ^{AFC, SBC}), *Carlos* (Denis Lenoir ^{AFC, ASC}), *Yorick Le Saux*...

Kodak à Rotterdam pour fêter les 40 ans du Festival.

Pour sa quarantième édition qui se déroulera du 26 janvier au 6 février 2011, le Festival International du Film (IFFR) de Rotterdam (<http://www.filmfestival-rotterdam.com/nl/>) continue de pro-

mouvoir les premiers et seconds films de long métrage et s'impose définitivement comme l'une des vitrines majeures du cinéma indépendant en Europe. Au cœur de Rotterdam, de nombreux "nouveaux talents" ont été, par le passé, repérés, puis aidés par la fondation Hubert Bals (fonds de soutien à la production de films des pays en voie de développement) dont le palmarès prestigieux peut s'enorgueillir, entre autres, du second long métrage de la présidente du jury de cette édition 2011, la réalisatrice argentine Lucrecia Martel (*La nina santa*, 2003).

Pour vous accueillir au nom de Kodak, Nicolas Berard, Valérie Lacoste (+33 6 07 33 26 29), Louis Machado (+31 20 654 52 57) se tiendront à votre disposition pendant toute la durée du festival. N'hésitez pas à les solliciter !

L'ensemble de la division Cinéma et Télévision de Kodak souhaite à tous les professionnels du cinéma, de la télévision et de la publicité une très bonne année 2011 avec, au programme, l'aboutissement de nombreux projets... et bien entendu beaucoup de succès ! ■

ACS France associé AFC

► Depuis plus de 18 mois maintenant ACS France commercialise l'Ultimate Arm en Europe. Cette solution s'est fait remarquer tant sur le marché de la publicité que dans l'industrie du film. L'opérateur caméra, assis à côté du chef opérateur, coordonne son travail avec l'équipe en action depuis l'habitacle, avec un confort permettant de se concentrer sur les prises de vues et la réalisation.

Le package offre diverses configurations de montage permettant de placer l'axe optique jusqu'à 5,40 mètres du sol tout en roulant de 0 à 160 km/h, le bras, de son côté, pivote à 360° en moins de 6 secondes autour de la voiture. D'autres accessoires sont disponibles comme une plateforme qui se fixe à l'avant et à l'arrière du véhicule à la place du pare-chocs et permet de fixer

une deuxième caméra (fixe ou sur tête gyro) sur le véhicule pour obtenir un autre point de vue en simultané, ou comme le "rain-deflector" qui permet de nettoyer l'objectif sous la pluie.

Le matériel a prouvé ces qualités sur l'une des dernières publicités photographiée par Darius Khondji ^{AFC, ASC} en 3D avec l'Alexa pour Mercedes mais aussi sur le dernier film de Steven Spielberg photographié par Jamusz Kaminski, et sur d'autres productions européennes : *John Carter of Mars*, *Captain America*, *MI:4...* Christopher Offenstein (*Les Petits mouchoirs*) et Pierre Aim ^{AFC} (*Rien à déclarer*) ont utilisé le matériel dans des configurations "originales et spéciales". L'un, avec l'Ultimate Arm installé sur un bateau semi-rigide au plein milieu du bassin d'Arcachon pour filmer les acteurs tractés sur des bouées et l'autre,



pour un travelling au plein milieu d'un champ de maïs.

Fort de son expérience sur le marché du broadcast et de par de nombreuses installations de travelling sur câbles depuis 8 ans (Jeux Olympiques, Roland Garros, Coupes du monde de football & rugby...) ACS France proposera dès la fin du 1er trimestre 2010 un système de câbles "pratique" et facilement exploitable pour de petits et grands projets en publicité et longs métrages.

Visitez notre site internet www.aerial-France.fr et rejoignez-nous sur facebook sur ACS FRANCE ■

Arri associé AFC

► Arri sera présent à l'IDIFF 2011 au Palais des Congrès à Paris les 25 et 26 janvier 2010

Avec un stand où seront présentés l'Alexa, l'Alexa Plus et les zooms Arri Fujinon Alura 18-80 mm et 45-250 mm, ainsi que pour un atelier sur l'Alexa et ses workflows animé par Benjamin Bergery (Consultant AFC) avec Frank Van Vught

(DoP et consultant Arri). Inscrivez-vous gratuitement sur le site d'IDIFF: <http://www.idiff.org/inscription.php>

Natacha Vlatkovic a rejoint Natasza Chroscicki comme collaboratrice et sera à votre écoute pour toute question concernant les produits Arri. nvlatko@me.com ■

Broncolor-Kobold associé AFC

► Broncolor-Kobold éclaire le Festival de l'Alpe d'Huez 2011

La 14^e édition du Festival International du Film de Comédie de l'Alpe d'Huez aura lieu du 18 au 23 janvier 2011. Comme à son habitude, le 1^{er} rendez-vous cinématographique de l'année proposera une sélection de courts et de longs métrages, en avant-première nationale. Toujours à la recherche de nouveaux talents, le Festival de l'Alpe d'Huez a permis, lors de sa dernière édition, au premier film de Géraldine Nakache et Hervé Mimran, *Tout ce qui brille*, fort de son Prix Spécial du Jury et Prix du Public, de

connaître un grand succès dans les salles avec plus de 1,5 million d'entrées, succédant ainsi à *Bienvenue chez les ch'tis* de Dany Boon et à *La Première étoile* de Lucien Jeate.

Avec le soutien de Broncolor-Kobold, partenaire officiel du 14^e Festival d'humour de l'Alpe d'Huez, et bien sûr du public, le Festival et la Station de l'Alpe d'Huez vous donnent ainsi rendez-vous chaque année lors de la 3^e semaine de janvier.

Broncolor-Kobold a été retenu pour éclairer le festival grâce à ses torches aux

normes IP54 résistantes aux intempéries, et fonctionnant même sous la neige

- Une gamme d'HMI modulables 200, 400, 575, 800 W ("open face", Par, Fresnel, boîte à lumière... Le 200 W pouvant fonctionner sur batterie 30 V avec un accent particulier mis sur l'utilisation tout temps et tout terrain, (les ballasts sont pratiquement "imperméables")

- Une gamme Fresnel plus classique (jusqu'à 2 kW), et une gamme de boîtes fluo 2 et 4 tubes en 0,60 et 1,20 m. Ces matériels devraient dans un premier temps être testables et disponibles à la location ou vente chez Uttram. ■

Panavision Alga-Techno associé AFC

► Confirmation et nomination chez Panavision Alga-Techno

Olivier Affre, qui était en charge de la direction par intérim de Panavision Alga-Techno après le départ d'Alain Coiffier, vient d'être confirmé dans ses fonctions de directeur général.

Il a été directeur financier de la société entre 2004 et février 2010.

D'autre part, Olivier Chiavassa, membre consultant de l'AFC, a été nommé conseiller de Panavision Alga-Techno. Grand connaisseur des prestations techniques au sein des laboratoires, il contribuera à mettre en œuvre la stratégie de développement commercial de Panavision et à optimiser son organisation interne. ■

ça et là

Ciné-débats de la Sorbonne

► **Paris-Hollywood, rêve ou cauchemar ?**
Rencontre avec Eric Gautier^{AFC}

13 Janvier 2011 à 19h30

Depuis que Hollywood existe et règne sur la fréquentation cinématographique mondiale, le cinéma américain n'a cessé d'attirer à lui les talents du monde entier. Les techniciens ou comédiens français s'accommodent volontiers du système hiérarchie des studios de production, mais certains créateurs y voient menacé leur statut d'auteur, même s'ils trouvent des moyens techniques et budgétaires dont ils n'auraient pas pu rêver dans leur pays. Est-il si facile de résister aux sirènes d'Hollywood ?

Présentés par l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne en collaboration avec le Forum des images, ces débats sont conçus et animés par les étudiants du master professionnel en scénario, réalisation et production, sous la coordination de Frédéric Sojcher et N.T. Binh. De novembre 2010 à avril 2011, un jeudi par mois, cinéastes, comédiens ou techniciens viennent partager leur expérience autour de cette question. Entrée libre dans la limite des places disponibles. ■

Idiff 2011

► **L'édition 2011 de l'Idiff, le salon des professionnels du cinéma numérique, se tiendra les 25 et 26 janvier au Palais des Congrès, porte Maillot.**

Exposition, conférences et ateliers seront au programme de ces deux journées consacrées aux dernières évolutions techniques de cette chaîne. Outre le CNC, on pourra compter parmi les partenaires et exposants d'Idiff sur la présence d'Arri, de Digimage Cinéma, d'Eclair Group et de Quinta Industries. Informations et demande de badge à l'adresse

<http://www.idiff.org/accueil.php> ■

lecture



► **A lire, dans le n° 19 d'Exposure (Automne 2010), la revue internationale en anglais de Fujifilm, un entretien avec Céline Bozon^{AFC} qui évoque ses débuts et parle de sa façon de travailler dans le cinéma d'aujourd'hui. Elle fait part également de ses expériences avec les pellicules Fuji Eterna et Eterna Vivid, et de la façon dont elle envisage les nouveaux outils. Une version française de cet entretien se trouve sur le site de l'AFC à l'adresse**

<http://www.afcinema.com/Entretien-avec-la-directrice-de-la,6598.html> ■

► **A lire dans le même n° 19 d'Exposure, un entretien également en anglais dans lequel Benoît Delhomme^{AFC} parle de son travail sur Chatroom de Hideo Nakata, tourné en Eterna Vivid 500 (ainsi qu'en Eterna 500 et Eterna 250D).** ■

presse

► **Le Kodachrome est mort dans le Kansas**

Il n'y a pas de raison particulière de se rendre à Parsons, 11 000 habitants, dans l'Etat du Kansas, en plein centre des Etats-Unis. Pourtant, ces dernières semaines, des dizaines de personnes venues de tout le pays, et parfois de plus loin encore, se sont présentées chez Dwayne's Photo. Ce petit laboratoire familial restait le dernier au monde à développer la pellicule Kodachrome, procédé couleur commercialisé à partir de 1935 et longtemps le plus utilisé de la planète.

Kodak avait annoncé, en juin 2009, l'arrêt de la production du Kodachrome, au motif que les ventes étaient devenues marginales. La pellicule a progressivement disparu des magasins. Les 25 centres dans le monde chargés du développement ont fermé les uns après les autres. Restait Dwayne's Photo. Toutefois, avec la raréfaction des clients, ce labo, lui aussi, a stoppé sa machine Kodachrome, le 30 décembre 2010, avant de la remiser à la ferraille. Mais avant, peut-on lire sur le site du *New York Times*, Dwayne Steinle, le patron du labo, a reçu par la poste, et des cinq continents, des milliers de pellicules à traiter. [...]

La meilleure diapositive...

Le Kodachrome n'a pu résister à l'explosion du numérique. Ce bouleversement a obligé Dwayne Steinle à réduire son laboratoire de 200 à 140 employés. Tous ont travaillé "à un rythme fou" ces derniers jours. Une décision délicate, explique le *New York Times*, était de savoir comment choisir parmi les dizaines de personnes, amateurs et professionnels, qui voulaient qu'un de leurs films soit le dernier sorti de la machine de Dwayne's Photo.

Ce fut un rouleau appartenant à Dwayne Steinle lui-même : des photographies de sa maison, de sa famille et du centre de Parsons. Des images bien dans le climat des millions de Kodachrome pris pendant plus de soixante-dix ans. Mais la toute dernière diapositive a un goût spécial. Réalisée le 30 décembre, elle montre les employés de Dwayne devant leur enseigne portant des tee-shirts avec ce texte : "La meilleure diapositive et pellicule de film de l'histoire est maintenant officiellement à la retraite. Kodachrome : 1935-2010." ■

Michel Guerrin, *Le Monde*, 2 janvier 2011



En attendant la parution du n°4 de la revue *Lumières*, *Les Cahiers de l'AFC*
Commandez les 3 premiers numéros sur
<http://www.afcinema.com/La-revue-Lumieres-no3-vient-de.html>



Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne IMAGO

AFC 8, rue Francœur - 75018 Paris France - Tél. : 01 42 64 41 41 - Fax : 01 42 64 42 52
Courriel : afc@afcinema.com - Site Internet : www.afcinema.com

Présidente
Caroline CHAMPETIER

Président d'honneur
• Pierre LHOMME

Membres actifs

Michel ABRAMOWICZ
Pierre AÏM

• Robert ALAZRAKI

Michel AMATHIEU

Richard ANDRY

Thierry ARBOGAST

• Ricardo ARONOVICH

Yorgos ARVANITIS

Lubomir BAKCHEV

Diane BARATIER

Christophe BEAUCARNE

Renato BERTA

Régis BLONDEAU

Patrick BLOSSIER

Jean-Jacques BOUHON

Dominique BOUILLERET

Céline BOZON

Dominique BRENGUIER

Laurent BRUNET

Stéphane CAMI

Yves CAPE

François CATONNÉ

Laurent CHALET

Benoît CHAMAILLARD

Rémi CHEVRIN

Denys CLERVAL

Arthur CLOQUET

Laurent DAILLAND

Gérard de BATTISTA

Bernard DECHET

Bruno DELBONNEL

Benoît DELHOMME

Jean-Marie DREUJOU

Eric DUMAGE

Patrick DUROUX

Jean-Marc FABRE

Etienne FAUDUET

Jean-Noël FERRAGUT

Stéphane FONTAINE

Crystal FOURNIER

Claude GARNIER

Eric GAUTIER

Pascal GENNESSEAU

Dominique GENTIL

Jimmy GLASBERG

• Pierre-William GLENN

Agnès GODARD

Éric GUICHARD

Thomas HARDMEIER

Antoine HÉBERLÉ

Gilles HENRY

Jean-François HENSGENS

Julien HIRSCH

Jean-Michel HUMEAU

Thierry JAULT

Vincent JEANNOT

Darius KHONDJI

Marc KONINCKX

Willy KURANT

Yves LAFAYE

Pascal LAGRIFFOUL

Alex LAMARQUE

Jeanne LAPOIRIE

Jean-Claude LARRIEU

François LARTIGUE

Dominique LE RIGOLEUR

Pascal LEBEGUE

• Denis LENOIR

• Pierre LHOMME

• Jacques LOISELEUX

Hélène LOUVART

Laurent MACHUEL

Armand MARCO

Pascal MARTI

Vincent MATHIAS

Pierre MILON

Antoine MONOD

Jean MONSIGNY

Tetsuo NAGATA

Pierre NOVION

Luc PAGÈS

Philippe PIFFETEAU

Mathieu POIROT-DELPECH

Gilles PORTE

Pascal POU CET

• Edmond RICHARD

Pascal RIDAO

Jean-François ROBIN

Antoine ROCH

Philippe ROS

Denis ROUDEN

Philippe ROUSSELOT

Jean-Pierre SAUVAIRE

Guillaume SCHIFFMAN

Wilfrid SEMPÉ

Eduardo SERRA

Gérard SIMON

Andreas SINANOS

Gérard STERIN

Tom STERN

Manuel TERAN

Charlie VAN DAMME

Philippe VAN LEEUW

Carlo VARINI

Jean-Louis VIALARD

Myriam VINOCOUR

Romain WINDING

• Membres fondateurs

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