

octobre 2017

La lettre n° 279

Tournage de la pub "DS 7" en Panavision DXL, photographié par Patrick Duroux AFC - Photo Sébastien Trân-Loustau

entretiens AFC

- Patrick Ghiringhelli > p. 16
Mikhail Krichman ^{RGC} > p. 22
Pierre Milon ^{AFC} > p. 28
Christian Berger ^{AAC} > p. 33
Fredrik Wenzel > p. 33

FILMS AFC SUR LES ÉCRANS > p. 2 ACTIVITÉS AFC > p. 4
ÇÀ ET LÀ > p. 5, 34, 35, 45 FESTIVALS > p. 6 à 8 LE CNC > p. 9
LA CST > p. 9 IBC 2017 > p. 10 à 15 TECHNIQUE > p. 18 à 21
VIE PROFESSIONNELLE > p. 35 NOS ASSOCIÉS > p. 36 à 45
POINT DE VUE > p. 46 PRESSE > p. 46 LECTURE > p. 47

AFC

Association Française
des directeurs
de la photographie
Cinématographique

SUR LES ÉCRANS :

● *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*

de Jean-Luc Godard, photographié par Caroline Champetier ^{AFC}
Avec Jean-Pierre Léaud, Jean-Pierre Mocky, Marie Valera
Sortie le 4 octobre 2017
[▶ p. 25]



● *Le Sens de la fête*

d'Eric Toledano et Olivier Nakache, photographié par David Chizalet ^{AFC}
Avec Jean-Pierre Bacri, Jean-Paul Rouve, Gilles Lellouche
Sortie le 4 octobre 2017
[▶ p. 27]



● *L'Atelier*

de Laurent Cantet, photographié par Pierre Milon ^{AFC}
Avec Marina Foïs et Matthieu Lucci
Sortie le 11 octobre 2017
[▶ p. 28]



● *CoExister*

de Fabrice Eboué, photographié par Philippe Guilbert ^{AFC}
Avec Ramzy Bedia, Fabrice Eboué, Guillaume De Tonquédec
Sortie le 11 octobre 2017



Conseiller artistique : John Waxx
Production : Europacorp
Cadreuse caméra B et Stab One : Zoé Vink
1^{ers} assistants caméra : Gil Decamp et René Pierre Rouaux
2^e assistante caméra : Tess Barthes
Assistante combo : Margot Locatelli : Margot Locatelli
DIT : Damien Bayard
Etalonneur : Karim El Katari
Chef électricien : Michael Radke
Éclairage concert : Laurent Duval
Chef machiniste : Romain Gouillard
Chef décorateur : Pierre Queffelec
Directeur de production : Marc Vade
1^{er} assistant réalisateur : Michael Viger
Scripte : Véronique Lagrange
Matériel caméra (2 Arri Alexa Mini, optiques Leica Summilux)
et machinerie : Nightshift
Matériel électrique : Transpalux

Les moutons frileux s'endorment autour du soleil las qui défait sa couronne et pique, jusqu'à demain, ses rayons dans leur laine.

Jules Renard, *Histoires naturelles*, 1896

● *L'Ecole buissonnière*

de Nicolas Vanier, photographié par Eric Guichard ^{AFC}
Avec François Cluzet, Jean Scandel, Eric Elmosnino
Sortie le 11 octobre 2017
[▶ p. 31]



● *Au revoir là-haut*

d'Albert Dupontel, photographié par Vincent Mathias ^{AFC}
Avec Nahuel Perez Biscayart, Albert Dupontel, Laurent Lafitte
Sortie le 25 octobre 2017



Cadreur, opérateur Steadicam : Stéphane Martin

Assistants caméra : Matthieu Normand (caméra A) et Maxime Beauquesne (caméra B)
Opérateur 2e équipe : Pascal Auffray ^{AFC}
Chef électricien : Cafer Ilhan - Chef machiniste : François Comparot
VFX : Mikros image, Cédric Fayolle
Chef décorateur : Pierre Queffelec
Matériel caméra : Panavision (caméra Arri Alexa Mini, objectifs Canon K 35)
Matériel lumière : Transpalux - Matériel machinerie : TSF Grip
Laboratoire : Film Factory, Digital district
Etalonneur: Lionel Kopp
Drone : Skydrone (Antoine Vidaling)
Effets spéciaux mécaniques : Guy Monbillard
Un grand merci à Didier Diaz, Oualida Bolloch et Frédéric André.

Les directrices et directeurs de la photographie de l'AFC ont l'immense tristesse de faire part du décès de Jean-Jacques Bouhon ^{AFC}, survenu le 27 septembre 2017, à l'âge de 70 ans. Nous rendrons à notre confrère et ami l'hommage qui lui est dû dans la prochaine Lettre de l'AFC.

Éditorial

► Je viens de finir de lire le bilan du CNC pour 2016. Les nouvelles sont plutôt bonnes. Le cinéma français a atteint un record historique de 213 millions d'entrées en salles. C'est aussi une industrie qui rayonne dans le monde entier grâce à un niveau de production de 283 films en 2016. Le secteur cinéma et audiovisuel représente une filière qui "pèse" près de 1 % du PIB, soit plus que l'industrie pharmaceutique ou l'industrie automobile. La mise en œuvre des mesures sur les crédits d'impôt cinéma et audiovisuel ont permis la relocalisation de 500 M€ de dépenses entraînant la création de 15 000 emplois. Enfin, 2016 a été aussi l'année rebond de la production audiovisuelle et particulièrement de la fiction française qui, après sept années de domination américaine, occupe pour la deuxième année la tête du palmarès des meilleures audiences de fiction. Tout cela grâce à une ambition qui s'est traduite par une adaptation hors normes aux innovations technologiques et aux nouveaux usages, conciliant "les pouvoirs de l'art et de l'industrie, les forces de l'innovation et de la préservation, la diversité culturelle et la compétitivité économique".

La fonction même de directeur de la photo étant au cœur du processus de création, nous nous en réjouissons vivement et au niveau de notre association, nous sommes fiers de nous reconnaître comme un des acteurs auxiliaires de cette réussite. Notre engagement a toujours été celui de promouvoir et de défendre avec rigueur la qualité et l'excellence dans le domaine de l'"art" cinématographique et ce, grâce aux liens privilégiés développés en permanence avec les autres acteurs de notre industrie : inventeurs, fabricants, laboratoires, loueurs, créateurs, techniciens et ouvriers... On peut aussi considérer le Micro Salon comme un gigantesque atelier/laboratoire expérimental où tous ceux concernés par la fabrication de l'image et du son peuvent venir échanger d'une manière interactive avec les prestataires présents leurs connaissances et expériences personnelles pour l'enrichissement de tous. Les participants viennent de toute l'Europe et nous échangeons avec le monde entier à l'occasion de nos "carte blanche". L'AFC joue un rôle d'avant-garde, nous testons les matériels "in vivo" et soutenons l'innovation et la qualité. Nous animons divers ateliers formels et informels, centralisons les données et informations touchant aux domaines de l'image que nous stockons et redistribuons via un site et une lettre que beaucoup dans le monde nous envient : une formidable captation du vécu en temps réel tout autant qu'un fidèle gardien de la mémoire et du patrimoine de l'image cinématographique. Le carnet d'adresses de nos membres est ouvert et consultable sur notre site et nous sommes sollicités personnellement par de nombreux étudiants, chercheurs, documentalistes, journalistes, thésards. Nombre de nos membres sont considérés parmi les meilleur(e)s au niveau mondial et sont sans cesse sollicités pour tenir des master classes. Nous participons aux principaux événements mondiaux où nous animons des ateliers tout autant que nous assurons, en proximité, un contact constant avec les principales écoles de cinéma et avec les jeunes en recherche d'orientation scolaire. Et tout cela géré, coordonné et administré de manière rigoureuse. Oui, nous faisons le "job". Et si je rappelle tout cela, c'est parce que j'ai entendu parler d'une diminution des aides accordées aux associations. Une fausse nouvelle j'espère. ■

Richard Andry^{AFC}

activités AFC

Rencontre-discussion autour du travail photographique de Reinhold Vorschneider

Dans le cadre du 22^e Festival du cinéma allemand, qui aura lieu du 4 au 10 octobre 2017 au cinéma L'Arlequin, le Goethe-Institut propose de mettre à l'honneur le directeur de la photographie Reinhold Vorschneider.

L'une des projections de trois de ses films qui seront présentés à cette occasion sera suivie, en partenariat avec l'AFC, d'une rencontre-discussion autour de son travail.



► Né en 1951, Reinhold Vorschneider étudie, dans un premier temps, la philosophie et la politologie, puis, en 1983, le cinéma à l'Académie allemande du film et de la télévision de Berlin. Dès 1988, il travaille avec bon nombre de réalisateurs, notamment Rudolf Thome, Angela Schanelec, Thomas Arslan, Christoph Hochhäusler et Benjamin Heisenberg. Il a remporté de nombreux prix prestigieux tels que le Marburger Kamerapreis, en 2013, et, plus récemment, le Deutscher Filmpreis - Beste Kamera pour le film *Wild*, de Nicolette Krebitz, en 2016. Qu'il s'agisse du dernier long métrage d'Angela Schanelec, *Le Chemin rêvé*, ou du drame biographique de Benjamin Heisenberg sur un célèbre braqueur de banque, *Le Braqueur*, ou encore du thriller politique de Christoph Hochhäusler, *Les Amitiés invisibles*, Reinhold Vorschneider trouve toujours un éclairage particulier qui rend parfaitement l'atmosphère du film. Avec pour secret une entière confiance en la lumière naturelle qu'il utilise pour la majorité des scènes des films qu'il photographie.

Lors de la remise du Marburger Kamerapreis en 2013, le jury a commenté ainsi son travail : « Il est étonnant de voir les nuances que Reinhold Vorschneider trouve dans l'obscurité, comment il crée des reflets en utilisant une lumière lointaine afin de produire des petits îlots de lumière ».

Au programme

Vendredi 6 octobre à 16h30

● *Der traumhafte Weg* (*Le Chemin rêvé*), d'Angela Schanelec (2016)

« *Le Chemin rêvé* est de fait un film onirique. Comme dans un rêve, il se passe des événements qui ont leur propre logique intérieure. [...] Angela Schanelec a un sens inné pour la sensualité de tout ce qui se cache dans un plan. Pour le souffle léger du vent ou pour un rayon de soleil qui éclaire tendrement l'arrière d'une tête. Pour des corps qui semblent étrangers et se laissent découvrir dans le regard de son chef opérateur Reinhold Vorschneider. »
(*Die Zeit*)

Samedi 7 octobre à 11h

● *Der Räuber* (*Le Braqueur*), de Benjamin Heisenberg (2008)

● Café offert par le Goethe-Institut avant la séance

Pour ce film, Reinhold Vorschneider a été nommé pour la Meilleure photographie aux Deutscher Filmpreis en 2010.

Samedi 7 octobre à 13h30

● *Die Lügen der Sieger* (*Les Amitiés invisibles*), de Christoph Hochhäusler (2013)

« Voici un beau paradoxe du cinéma : la caméra devient la star du film tout en disparaissant. Elle semble parfois extérieure, comme si elle était une caméra de surveillance qui saisit les gens incidemment. Christoph Hochhäusler et Reinhold Vorschneider en jouent avec tant d'intelligence que la caméra n'est plus seulement un moyen mais le vrai média du récit. »

(*Die Zeit*)

La projection sera suivie d'une rencontre-discussion avec Reinhold Vorschneider à laquelle participera Rémy Chevrin^{AFC}.

Cinéma L'Arlequin

76, rue de Rennes - Paris 6^e ■

ça et là

27^{es} Rencontres Cinématographiques de L'ARP - Dijon 2017



Les 27^{es} Rencontres Cinématographiques de L'ARP auront lieu à Dijon du 12 au 14 octobre 2017. Sous la présidence de la cinéaste Deniz Gamze Ergüven, et en présence de Françoise Nyssen, ministre de la Culture, et de nombreux intervenants français et étrangers, les Rencontres

accompagneront les transformations que traversent aujourd'hui le monde, la démocratie et la culture, tout en défendant l'indépendance de création et l'accès pour tous à la diversité des œuvres.

► A travers ses débats, vendredi 13 et samedi 14 au matin, les Rencontres mettront l'accent sur les grands mouvements mondiaux qui bouleversent l'industrie cinématographique. Elles accueilleront des intervenants venus spécialement de l'étranger, comme des personnalités françaises du cinéma, de l'audiovisuel, de l'Internet et des pouvoirs publics.

Programme des débats

Vendredi 13 octobre

- 9h / Grande salle - "Quelles fenêtres, quelles valeurs, quelle chronologie ?" (Retransmission en direct sur Dailymotion)
- 14h30 / Grande salle - "Quelle place pour l'indépendance et la diversité dans un cinéma mondialisé ?"
 - 1^{ère} partie : Financement et exposition
 - 2^e partie : Régulation (Retransmission en direct sur Dailymotion)
- 16h / Foyer - "Cinéastes et plateformes européennes : quel avenir ?" (Retransmission en direct sur Dailymotion)

Samedi 14 octobre

- 9h30 / Grande salle - "La Culture : un projet citoyen et politique ?" (Retransmission en direct sur Dailymotion)
- 9h30 / Foyer - "Cinéastes et nouveaux écrans : innovations et nouvelles frontières narratives" (Retransmission en différé sur Dailymotion).

Au programme des avant-premières

Jeudi 12 octobre

- *Au-revoir là-haut*, d'Albert Dupontel, photographié par Vincent Mathias ^{AFC}

Vendredi 13 octobre

- *Maryline*, de Guillaume Gallienne, photographié par Christophe Beaucarne ^{AFC, SBC}
- *Jusqu'à la garde*, de Xavier Legrand, photographié par Nathalie Durand ^{AFC}

Jeudi 12 octobre (Séance spéciale)

- *Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc*, de Bruno Dumont, photographié par Guillaume Deffontaines ^{AFC}

Vendredi 13 octobre (Séance de la présidente)

- *Mustang*, de Deniz Gamze Ergüven, photographié par David Chizallet ^{AFC}

Et aussi

- *Par instinct*, de Nathalie Marchak, photographié par David Cailley.

<http://rc-dijon.fr> ■

Les Saisons, de Jacques Perrin et Jacques Cluzaud, projeté au Ciné-club de l'Ecole Louis-Lumière



► Pour leur première séance d'automne, mardi 3 octobre 2017, le Ciné-club et les étudiants de l'ENS Louis-Lumière recevront les directeurs de la photographie Michel Benjamin ^{AFC}, Laurent Fleutot et Eric Guichard ^{AFC} et projeteront *Les Saisons*, le film de Jacques Perrin et Jacques Cluzaud qu'ils ont photographié. La projection sera suivie d'une rencontre avec Michel Benjamin, Laurent Fleutot et Eric Guichard, l'occasion pour le public d'échanger avec eux à propos de leur travail respectif sur *Les Saisons* et sur bien d'autres films auxquels ils ont collaboré.

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

**Mardi 3 octobre 2017 à 20h précises
Cinéma Grand Action
5, rue des Ecoles - Paris 5^e
(Entrée au tarif en vigueur dans le cinéma) ■**

festivals

Au palmarès de la 74^e Mostra de Venise



► Présidé par l'actrice américaine Annette Bening, le jury international de la 74^e Mostra de Venise, doyen des festivals de cinéma, a annoncé son palmarès.

Le Lion d'or a été attribué à *The Shape of Water*, de Guillermo del Toro, photographié par Dan Laustsen, le Lion d'argent de la mise en scène à Xavier Legrand pour *Jusqu'à la garde*, photographié par Nathalie Durand^{AFC}, le Grand Prix du jury à *Foxtrot*, de Samuel Maoz, photographié par Giora Bejach.

Les détails à l'adresse

<http://www.afcinema.com/Au-palmares-de-la-74e-Mostra-de-Venise.html> ■

Le Festival de la fiction TV 2017 a décerné ses prix



► Lors de la soirée de clôture du 19^e Festival de la fiction TV de La Rochelle, samedi 16 septembre 2017, le jury, présidé par Sylvie Testud, a décerné le Prix du Meilleur téléfilm à *La Consolation*, de Magaly Richard-Serrano, photographié par Pénélope Pourriat, celui de la Meilleure série de 90 minutes ou collection aux "Petits meurtres d'Agatha Christie", de Nicolas Picard-Dreyfuss (photo Bertrand Mouly), et celui la Meilleure série de 52 minutes à "La Forêt", de Julius Berg (photo Maximiliaan Dierickx).

Les détails à l'adresse : <http://www.festival-fictiontv.com> ■

38^e Festival Manaki Brothers



La 38^e édition du Festival Manaki Brothers, la plus ancienne manifestation internationale dédiée à la créativité des directeurs de la photographie, a lieu à Bitola (République de Macédoine) du 23 au 30 septembre 2017. Outre la compétition de films, le festival propose sept programmes différents et rend hommage, en leur décernant une Caméra 300 d'or pour l'ensemble de leur œuvre, à Pierre Lhomme^{AFC} et Giuseppe Rotunno^{AIC, ASC}.

► Présidé par le directeur de la photographie norvégien Paul René Roestad^{NSC}, par ailleurs président de la Fédération européenne Imago, le jury sera composé de trois autres directeurs de la photo – l'Italien Luca Coassin, le Finlandais Jani-Petteri Pass et le Bosnien Erol Zubčević^{ASBH} –, ainsi que du réalisateur macédonien Darijan Pejovski.

A noter parmi les films en compétition

● *Félicité*, d'Alain Gomis, photographié par Céline Bozon^{AFC}

● *When the Day Had No Name*, de Teona Strugar Mitevska, photographié par Agnès Godard^{AFC}.

Signalons que le film de Claire Denis *Un beau soleil intérieur*, photographié par Agnès Godard^{AFC}, sera projeté hors compétition lors de la soirée de clôture.

Master Classes

En l'honneur de Giuseppe Rotunno^{AIC, ASC}, une Master Class avec Blagoja Kunovski et Luca Coassin suivra la projection d'*Amarcord*, de Federico Fellini.

En l'honneur de Pierre Lhomme, président d'honneur de l'AFC, une Master Class en sa présence, et avec Nigel Walters^{BSC}, suivra la projection de *Cyrano de Bergerac*, de Jean-Paul Rappeneau.

Une Master Class par le directeur de la photographie Christian Berger^{AAC} (en collaboration avec First Film First), suivra la projection de *The Night of a Thousand Hours*, de Virgil Widrich.

<http://www.manaki.com.mk> ■

Impressions du Manaki Brothers par Céline Bozon AFC

Je suis à Bitola, en Macédoine pour un festival dédié aux opérateurs du monde entier : le "Manaki Brothers". Ces deux frères ont filmé à partir de 1905 la vie quotidienne dans les Balkans. J'y suis depuis quelques jours et voici mes premières impressions.

► Hier soir un hommage était rendu à Pierre Lhomme. Il monté sur scène et a fait un discours bref et poignant rappelant que l'opérateur était seul derrière la caméra à l'époque des frères Manaki. Il a ensuite dit à quel point il était heureux que ce poste soit encore célébré et qu'il espérait que le cinéma reste la chose la plus importante de leur vie pour tous ceux qui faisaient des films.

J'étais très émue de voir ces plans filmés par les Manaki Brothers à la façon des frères Lumière dans la rue principale de Bitola que je venais de découvrir.

D'autant plus que je suis ici pour un film d'Alain Gomis, *Félicité*, que nous avons tourné à Kinshasa et dont le rapport à la ville est très important.

C'est un grand privilège de pouvoir réfléchir à ce métier sans "avoir la tête dans le guidon" et d'enfin pouvoir écouter ce que les autres racontent, d'avoir le temps de chercher l'origines de leurs discours, de les croiser avec mes propres pensées.

Ce matin, Luca Coassin, un opérateur italien, fait une Master Class sur Guiseppe Rotunno. Il nous montre des extraits de *Le notti bianche*, de Visconti, film entièrement tourné en studio et d'*Amarcord*, et notamment un extrait où il y a au moins dix minutes de brouillard en continu. Coassin se lance dans le récit de Rotunno simulant le brouillard avec des grands cadres de tulle ou tarlatte devant la caméra à des distances plus ou moins grandes, éclairés d'une certaine manière et pouvant bouger en fonction du plan (si un cheval doit passer près de la caméra, par exemple) et tout à coup, un fil se tricote devant mes yeux. Un fil qui lie le vrai et le flou, la photo et le réel. Un fil qui part des studios, des décors fabriqués, qui passe par le noir et blanc, la stylisation du réel par excellence, et qui débouche sur les années 1970, leurs pellicules molles, leurs couleurs écrasées, proches du fauvisme, ce fil cherche la netteté, le contour et le pouvoir de séparation et c'est ainsi qu'il aboutit dans les années 1990, les années où Kodak pousse au paroxysme le contraste de ses pellicules, et mon fil ne voit comme issue que de sortir de l'argentique et de ces 24 images par secondes qui sont encore trop fondues, trop floues, et le

fil s'épanouit avec le numérique avec les chiffres avec des K, 4K, 8K, 16K. Mon fil cherche à capturer le réel avec l'obsession du vrai et de la définition.

Coassin a terminé et je me demande ce que ferait Visconti, ce que ferait Rotunno, avec les caméras actuelles.

Et assez rapidement s'imposent à mon esprit les images du dernier Woody Allen, *Café Society*, et ces images de Storaro en numérique. Storaro a une imagination folle et il est d'une liberté incroyable dans les couleurs et la manière d'éclairer. La première séquence en soir au bord de la piscine est un exemple de cette liberté. Je me souviens comme j'étais heureuse et excitée de voir ça, tout ce caractère, des options très franches qui se voient, de la lumière "fausse" et qui se voit. C'est quelque chose de rare.



Café Society

Mais le rapport entre cette lumière assez brutale (Fresnel en direct à peine diffusé) et un numérique très défini donne lieu à des plans très agressifs.

Cette agressivité m'avait fascinée autant que questionnée. C'était très inédit pour moi cette manière d'éclairer avec cette définition du numérique.

Aujourd'hui, tout opérateur lutte contre la précision de ces nouveaux outils, chaque gros plan de visage devient obsène à force de définition ; ce qui nous pousse parfois à une douceur extrême de la lumière ou à chercher dans des optiques du passé la mollesse disparue, si ce n'est plus simplement à l'usage massif de la diffusion. (suite page 8)



Amarcord



festivals

Impressions du Manaki Brothers par Céline Bozon ^{AFC}

Dans le dernier film de Serge Bozon, *Madame Hyde*, j'ai tourné avec de la pellicule périmée Fuji, qui était en stock chez Cinédia, qui avait pour sensibilité réelle 80 ISO au lieu de 250 ou de 250 au lieu de 500 en nuit. Dans ces conditions impossibles de faire du naturalisme, l'outil ne le permet pas, avec cette sensibilité tout est faux : les rapports entre les fenêtres et ce qu'on fait rentrer à l'intérieur, les niveaux, les directions. Je n'avais pas besoin de chercher la stylisation, c'est la sensibilité de la pellicule qui m'y a poussée et je crois que c'est ce que mon fil raconte : ce sont les outils qui nous poussent, qui nous façonnent, nous n'en sommes pas esclaves mais nous partons d'eux, nous sommes cet Homo faber dont parle Bergson et Arendt.

« It is true that I hear more and more people saying that we have lost the magic of cinema in the passage from film to digital. Personally, I do not think so, especially if we maintain the history, the knowledge, and the love for the arts that is integral to human creativity. »

Storaro à propos de son travail sur le Woody Allen.

Homo faber : Lucas Coassin raconte comment Rotunno demandait à la déco de peindre des ombres derrière les acteurs, j'imagine à quel point la mise en œuvre de ces toiles de tulle et la manière de les éclairer devait être complexe. Je me souviens de Bruno Nuytten parlant à Caroline Champetier de fabriquer des filtres de densité juste pour les ciels en fonction des plans sur le plateau pour contrôler les nuits américaines.

Je reprends mon fil et je comprends où j'aimerais être. Numérique, argentique, pourquoi pas mais rester vive et alerte, attentive aux outils pour les façonner, ne pas les subir et surtout rester fidèle au plateau de cinéma où le geste de l'opérateur naît (dans sa tête et sous sa main), je me suis faite aux ordinateurs, ils sont partout, mais le monde est devant mes yeux et c'est dans le monde que les films se font.

« Dans tous ses films, et dans *Orphée* en particulier, Jean Cocteau nous prouve inlassablement que pour savoir faire du cinéma, il nous faut retrouver Méliès, et que pour ça, pas mal d'années Lumière sont encore nécessaires. »
Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Alain Bergala (ed.), Jean-Luc Godard, éd. Cahiers du cinéma, 1998, t. 1, p. 253

A lire : <http://www.filmanddigitaltimes.com/wp-content/uploads/2016/12/Storaro-on-Digital-Cinematography-FD-Times-Dec2016.pdf> ■



32^e Festival International du Film Francophone

► La 32^e édition de Festival International du Film Francophone, l'un des rendez-vous annuels célébrant la vitalité du cinéma de langue française, se déroule à Namur (Belgique) du 29 septembre au 6 octobre 2017.

Quelque 140 films sont projetés dans les salles de cinéma namuroises, treize d'entre eux ont été photographiés par onze des membres de l'AFC.

Les détails à l'adresse

<http://www.afcinema.com/32e-Festival-International-du-Film-Francophone.html> ■



55^e New York Film Festival

► La prochaine édition du New York Film Festival se tient au Lincoln Center du 28 septembre au 15 octobre 2017.

Dans la sélection des films venus du monde entier que propose le festival, sections "Principale" et "Revivals", on en dénombre sept qui ont été photographiés par des membres de l'AFC.

Les détails à l'adresse

<http://www.afcinema.com/55e-New-York-Film-Festival.html> ■



65^e Festival de San Sebastián

► Le 65^e Festival international du film de San Sebastián a eu lieu du 22 au 30 septembre 2017.

On note la présence de neuf films photographiés par des membres de l'AFC.

Le Jury, présidé par John Malkovich, est composé de Dolores Fonzi, Jorge Guerricaechevarría, William Oldroyd, Emma Suárez, André Szankowski ^{AFC, AIP} et Paula Vaccaro.

Les détails à l'adresse

<http://www.afcinema.com/65e-Festival-International-du-Film-de-San-Sebastian.html> ■

le CNC

La géographie du cinéma



Le CNC publie chaque année "La géographie du cinéma". Cette étude dresse un état des lieux du parc cinématographique français au niveau national mais également régional, départemental et communal.

► Consultable sur le site Internet du CNC, une interface dynamique permet de naviguer dans les données présentées dans ce rapport. Les grands indicateurs (entrées, recettes, nombre d'établissement, séances...) sont présentés selon les différents découpages du territoire.

<http://www.cnc.fr/web/fr/geographie> ■

la CST

La CST présente aux exploitants son Label Excellence destiné aux salles de cinéma



La CST était présente au 72^e Congrès de la Fédération nationale des cinémas français (FNCF), qui s'est tenu à Deauville du 25 au 28 septembre 2017. Elle a accueilli les congressistes sur son stand et a présenté le Label Excellence, à travers lequel elle souligne son attachement historique et profond à toutes les démarches visant

à améliorer la qualité du spectacle cinématographique.

► L'objectif de la CST est de distinguer les salles qui, par l'exigence de leurs équipements et de leurs aménagements, propose au public la garantie d'un spectacle de la plus grande qualité possible, bien au-delà des exigences des normes qualitatives françaises telles qu'elles sont rédigées par l'AFNOR. Mettre en avant la volonté des exploitants de faire le pari d'une qualité de spectacle poussée à son maximum, et ainsi souligner le caractère indispensable de la recherche d'excellence au sein de l'exploitation française.

Les critères de labellisation ont été conçus en collaboration avec les principaux installateurs opérant sur le territoire français et bien souvent plus largement en Europe. Ils se veulent le fruit d'un consensus interprofessionnel exigeant mais, avant tout, réaliste. Le Label Excellence garantissant des prestations d'excellence ancrées dans une volonté commune de qualité de projection, chaque salle qui l'aura obtenu sera référencée sur le site Internet de la CST.

<http://www.cst.fr/produits-et-services/label-excellence/> ■

IBC 2017

Compte rendu de **Philippe Ros** ^{AFC}

Ce compte rendu de ma visite à IBC est forcément subjectif et incomplet mais synthétise les rencontres que j'ai pu avoir avec les exposants ainsi que les événements auxquels j'ai pu assister. Beaucoup de produits ont été pour la plupart présentés au NAB, mais discuter avec les créateurs et ingénieurs, voir et prendre en main les objets, permet évidemment de mieux en saisir les avantages et inconvénients.

► Pour être vraiment à jour sur toutes les nouveautés et avoir toutes les dernières précisions techniques, je ne peux que recommander, comme d'habitude, le numéro 84 du *Film and Digital Times* de Jon Fauer ^{ASC}. Jon m'a donné l'autorisation de copier sans vergogne certains de ses schémas qui sont toujours d'une grande clarté.

Film and Digital Times : <http://www.fdtimes.com/>

Avec Jean-Noël Ferragut, devant le grand nombre de pages de cet article, nous avons pris la décision de le publier en deux fois. La deuxième partie sera vite mise en ligne sur le site.

● Le matériel que j'ai pu voir avec les exposants :

Caméras :

- La Venice de Sony que j'avais pu voir aussi à Oslo en avant-première
- Les "petites" caméras Canon C200 et Panasonic EVA 1
- La nouvelle appli Alexa SXT primer.

Objectifs :

- Le nouveau zoom Angénieux Optimo Ultra 12x
- La série de Cooke Panchro (et la série 7S/i pour le Full Frame)
- Les Zeiss CP3
- Les objectifs de la série IBE Raptor macro
- Les deux zooms légers de Fujinon.

Moniteurs

- Le Starlite HD-e de Transvideo

Electrique

- Les Joker² de K5600 et le Boa de Rubylight

Postproduction

- Une présentation détaillée du pipeline IPP2 de la RED (workflow simplifié)
- Le Mistika VR.

● Grands capteurs : les effets sur le matériel et notre travail

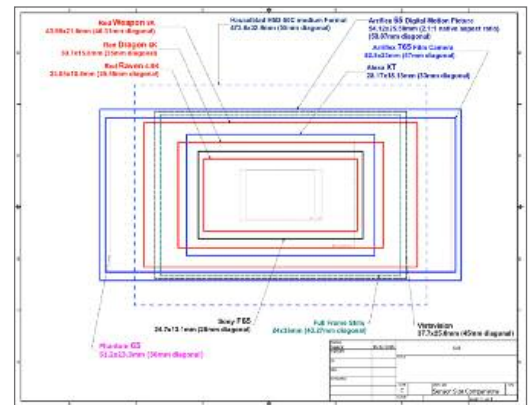
L'arrivée importante ces dernières années de caméras avec grands capteurs (Full Frame et plus) a conduit les fabricants d'objectifs à sortir des gammes dédiées pour notre plus grand bonheur : bokeh différents, profondeur de champ encore plus signifiantes. Mais force est

de constater que la standardisation de tous ces formats de capteur est très loin d'aboutir. La raison selon Jacques Delacoux est liée à la mainmise du marché des semi-conducteurs sur l'industrie.

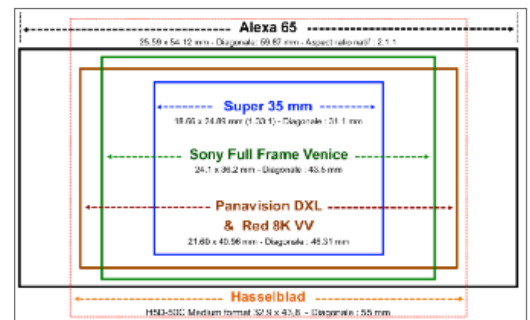
Hormis quelques fabricants de caméra créant leurs propres capteurs, très peu de compagnies ont la réelle maîtrise de la taille de ces capteurs, d'où l'apparition de ratios quelques peu déroutants. On avait déjà publié le schéma de Fred Lombardo sur les tailles de capteurs, voici ci-contre un additif que j'ai fait rapidement en le combinant avec le travail de Jon Fauer.

Ce schéma n'indique pas la définition du format d'enregistrement mais la taille du capteur sans donner le nombre de photosites utilisés seulement pour l'image. Autant dire que les fabricants d'objectifs se trouvent devant de véritables choix de couverture qui entraînent, lors de la construction ou modification des objectifs, des différences notables d'ouverture. Plus le diamètre du capteur à couvrir est grand plus il sera difficile d'avoir une grande ouverture de diaphragme. C'est ce qui a amené Angénieux à créer un zoom modulaire pour couvrir ces différents formats de capteur (voir plus loin). Jean-Yves Le Poulain parle aussi de problématiques sémantiques concernant, par exemple, le Full Frame, qui revêt différentes significations selon les constructeurs de caméra.

Toutes ces AOMC (Appellations d'Origine Moyennement Contrôlées) se révèlent assez perturbantes pour les cadresurs et directeurs de la photo. Dès lors que plusieurs modèles de caméra sont utilisés sur le plateau, la perception d'un décor ou d'un acteur, par exemple avec un 75 mm, devient parfois plus complexe et moins intuitive. Beaucoup de cadresurs "se placent" par rapport à une action en fonction d'une focale fixe même s'ils utilisent un zoom. Je ne parle pas des responsables d'effets spéciaux qui doivent lancer de savants calculs pour s'y retrouver dans les métadonnées fournies par la caméra et les objectifs. Un peu de standardisation semble indispensable.



Comparaison de taille de capteurs - Fred Lombardo



Comparaison de taille de capteurs (d'après Fred Lombardo & Jon Fauer)

● La financiarisation de l'industrie et les changements de responsables

Beaucoup de directeurs, responsables marketing ou responsables techniques de compagnies qui sont cotés en bourse subissent, ces dernières années, de véritables pressions que l'on désigne poliment dans l'industrie par le terme anglais "turnover". Les responsables parfois longuement implantés dans le métier s'en vont du jour au lendemain et avec eux, disparaissent des relations tissées depuis de nombreuses années. Dans le cinéma, pour les maisons de location et pour les responsables qui doivent communiquer entre les différents corps de métier, ce problème s'est aggravé et les liens qui se sont créés, même entre les techniciens et tous ces responsables, sont chaque fois à refaire.

Ce phénomène, qui s'est étendu à l'industrie mondiale, touche bien évidemment l'audiovisuel, mais ce qui est aussi

plus grave, des moyennes industries qui adoptent des comportements plus qu'irrationnels envers leurs employés et, de ce fait, contre leurs propres intérêts. Nous ne sommes plus dans l'entreprendre au niveau noble du terme mais dans des philosophies et calculs à la petite semaine. Sur les derniers IBC, j'ai rencontré de nombreux responsables qui m'ont donné leur carte de visite personnelle car ils ne savent pas s'ils seront encore dans la compagnie dans les prochaines semaines.

● **La standardisation, les améliorations du matériel, le comité technique d'Imago et Camerimage**

Une des raisons pour lesquelles je me trouvais cette année à IBC, outre la volonté d'être un peu à jour, était liée au travail que j'effectue maintenant au sein du comité technique d'Imago en tant que coprésident avec Mick Van Rossum^{NSC}. Cette nouvelle fonction m'a amené à rencontrer tous les responsables des principaux fabricants et le constat énoncé plus haut sur le turnover n'a fait que malheureusement se préciser.

La volonté du comité technique est de finaliser, d'ici novembre 2017 à Camerimage, une liste des requêtes que nous voulons donner aux fabricants. La standardisation, ainsi que la désignation correcte des outils et appellations – la sémantique en clair – et d'importantes modifications des outils, font partie de ces demandes. Les rencontres qui ont lieu en Norvège à l'Oslo Digital Cinema Conference (ODCC) ont permis à beaucoup d'évoquer, entre autres, ces requêtes entre les représentants d'associations de directeurs de la photo de tous les pays et plusieurs responsables de fabricants de matériel cinéma.

Nous avons eu la confirmation, grâce à David Stump^{ASC}, que les Américains ont commencé depuis longtemps à travailler sur des protocoles intéressants et innovants (notamment au niveau des méta-données, des objectifs et caméra) au sein de sous-comités dans le TC de l'ASC. Mais, pour soumettre leurs requêtes, les directeurs de la photo américains passent par les Studios et d'autres associations incluant celles des producteurs. Les Européens et les autres pays n'ont pour l'instant aucune association de producteurs pouvant avoir ce type de levier, c'est pourquoi le rôle d'Imago peut s'avérer essentiel pour réussir ce type d'actions. Une rencontre et une conférence sont

prévues en novembre avec l'ASC et Imago à Camerimage et elles traiteront aussi de ce travail. Pour information, avec John Christian Rosenlund^{FNF} et Jo Dunton, nous sommes responsable du lien avec le comité technique de l'ASC et les responsables de l'ACES.

● **Soirée centenaire d'Arri – Projection Arri IBC**

IBC a commencé pour moi lors de la soirée donnée pour les 100 ans d'Arri à l'Eye Museum, le jeudi avant l'ouverture du salon pour les exposants. La party faisait suite à la soirée donnée le 12 septembre à Munich.



L'Eye Museum à Amsterdam

Grande soirée très agréable avec un superbe spectacle de jeunes femmes acrobates et beaucoup de rencontres dans ce bâtiment très futuriste qui abrite le musée du film néerlandais. Ce musée pouvait être raisonnablement jaloux de la très belle collection de caméras exposées par Arri, des premières Arri 35 jusqu'aux Alexa et je ne pense pas que Laurent Mannoni, présent à la soirée et pour la première fois à l'IBC, me contredira.



Les entreprises qui prennent autant soin de leur patrimoine ne sont pas si nombreuses et ce défilé muet de caméra était, d'une certaine manière, très touchant. Dans ce passage de 1917 à 2017, on pouvait voir une belle continuité sur le plan ergonomique mais aussi les chocs technologiques à travers les modèles dont la vie a été écourtée soit par l'arrivée du numérique comme la 416 (Super 16, grande vitesse), soit par l'arrivée de l'Alexa, qui a très vite mis la D21 en sommeil définitif.



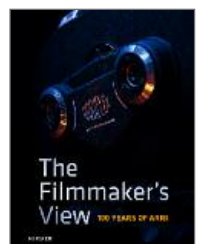
Arri CT France bien entouré. De g à d : Andrew Steele (Emit), Natasza Chrosicki, Natacha Vlatkovic (Arri CT France), Benjamin Steele (Emit)

Peu de directeurs photo étaient présents mais on pouvait rencontrer beaucoup de loueurs et vendeurs du monde entier avec une très grande représentation asiatique. La projection habituelle d'Arri du samedi à IBC dans la grande salle était aussi dédiée au centenaire et on a pu voir durant une heure une partie de *The Filmmaker's View*. Supervisé par Henning Rädlein (responsable de solutions pour les chaînes numériques), ce film réunit des archives passionnantes (et peu connues) et plus de 250 interviews faites par une équipe d'Arri avec des réalisateurs et des professionnels de l'industrie. Pour un cinéaste ou un technicien, c'est un superbe voyage à travers le temps mais aussi des témoignages et points de vue passionnants d'acteurs importants de notre métier. Mais ce qui est le plus intéressant, c'est le débat sur l'art et la technique :

Qui entraîne qui ? Et le témoignage sur cette volonté européenne de donner des solutions ergonomiques différentes de celles d'Hollywood. Volonté qui a changé le point de vue de nombreux cinéastes et techniciens américains.

A défaut de voir le film, l'article de Jon Fauer (non, je ne touche pas d'émoluments de FDT) permet, sur plus d'une quinzaine de pages, non seulement de retracer l'histoire d'Arri mais de comprendre l'évolution de nos pratiques, à travers 100 ans de recherches et d'interrogations sur l'acte de filmer. Les interviews peuvent être visionnées sur le site Web <https://100.arri.com/interviews> Un livre *The Filmmaker's View* retranscrivant ces interviews est aussi disponible.

Voir l'article d'Arri page 37



IBC 2017

Compte rendu de **Philippe Ros** ^{AFC}

● Sony Venice

Pour beaucoup de professionnels présents à Oslo et à IBC l'événement principal, côté caméra pour la production cinéma, a été l'arrivée de la Venice de Sony. Tout le monde s'accorde à dire que la caméra répond enfin à toutes les exigences des productions actuelles.



Venice avec Leica Thalia 35 mm

L'apparition de la F55 avait déjà répondu par sa légèreté aux critiques sur le côté "bulky", lourd, de la F65. Mais c'est l'absence d'un capteur full frame interdisant l'utilisation d'optiques anamorphiques (rapport x2) qui créait le plus de critiques. Problème résolu avec la Venice, la caméra bénéficie du "look" de la F55, mais d'un tout nouveau capteur 24 x 36 mm (24,1 x 36,2 mm exactement) avec 6048 x 4032 photosites dans la version qui va être upgradée bientôt. Ce capteur construit par Sony profite de nouvelles recherches lui permettant de gérer le HDR en étant supérieur au Rec 2020. De fait, la Venice se situe en haut de la pyramide sur le plan qualitatif devant la F65. Je ne rentrerai pas dans le débat sur les 8K de la F65. Comparé au 6K de la Venice, photosites versus pixels. La deBayerisation d'une caméra se juge sur grand écran.

A ce sujet, à Oslo, deux films ont été présentés sur la Venice. Celui photographié par Claudio Miranda (qui a participé au développement de la Venice) a un très beau rendu de tonalité et a permis de bien mesurer la dynamique de la caméra.

Le capteur de la caméra et la monture permettent l'utilisation de toutes les focales existantes. Bien sûr, cela s'est fait avec la disparition de l'obturateur mécanique de la F65 mais avec une rapidité de déchargement des informations du capteur supérieure à celle de la F55. La caméra bénéficie d'un système modulaire qui permettra la mise en place de nouveaux capteurs. L'aération a été entièrement repensé et adopte le système



Claudio Miranda et la Venice - Photo Jeff Berlin

qui laisse passer l'air sans rentrer dans les parties mécaniques et électroniques. Plutôt que de donner toutes les autres spécificités de la caméra parfaitement décrites sur les sites de FDT ou de Sony, je mettrai l'accent sur le workflow de la caméra avec l'X-OCN et ce que j'ai pu voir et manipuler en direct à Oslo et à Amsterdam.

<https://pro.sony.com/bbsc/ssr/show-highend/resource.solutions.bbsccms-assets-show-highend-Venice.shtml#Features>

● Le format d'enregistrement X-OCN

Le format d'enregistrement X-OCN (Extended tonal range Original Camera Negative) peut être qualifié de RAW compressé.

Mais les tests comparatifs entre le F55 RAW et l'X-OCN que Rolf Coulanges, Stefan Grandinetti, BVK, et moi-même avons conduit pour le TC d'Imago, durant une semaine à Pinewood, montrent une différence infime entre les deux systèmes d'enregistrement. Il faut zoomer considérablement dans l'image pour tenter de voir une différence.



Venice seule avec enregistrement interne MPEG HD et Proxy ProRes HD* / XAVC 4K et XAVC UHD sur carte SxS
* Mise à jour du firmware requise



Venice avec module AXS-R7, enregistrement RAW et X-OCN en plus des enregistrements internes

L'intérêt ? Une réduction de près de 60% de la taille des fichiers. Les tests seront publiés l'année prochaine conjointement avec de nouveaux tests sur la Venice et l'X-OCN.

C'est une vraie avancée pour donner des formats d'enregistrement légers mais de qualité à des productions qui hésiteraient à utiliser le RAW.

L'enregistrement du RAW 16-bit linéaire ou de l'X-OCN se fait dans le module AXS-R7 avec les cartes AXS.

La caméra Venice s'intègre, selon moi, dans un schéma où l'utilisation de ce format d'enregistrement est mis en valeur (et devient obligatoire si l'on tourne en anamorphique, capteur en mode 6:5) notamment grâce à des enregistrements en 6K en X-OCN ST.

Le RAW n'est utilisable qu'en 4K (17:9) et en UHD (16:9).

L'enregistrement du RAW 16-bit linéaire ou de l'X-OCN se fait dans le module AXS-R7 avec les cartes AXS.

● La prise en main (sans rentrer dans tous les détails) :

la caméra est très ergonomique et le poids est bien réparti. Sa longueur la rend compatible avec la plupart des drones et têtes stabilisées professionnelles.

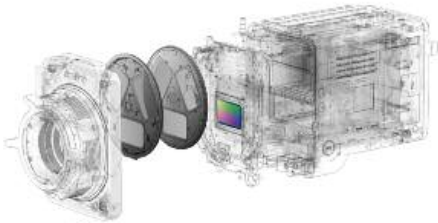
Le viseur (DVF-EL 200) annoncé au NAB pour les F55 / F5 possède une définition de 1920 x 1080 et une fonction de suppression du strob et de la latence. J'ai pu tester un prototype en faisant tout seul le point et en panoramiquant très rapidement avec des arrêts très brusques : résultats plus qu'étonnant ! Il apparaîtra sur la version 2.0.

Les deux panels de contrôle de part et d'autre de la caméra : une bonne idée de donner au directeur de la photo, du côté viseur, les informations essentielles : vitesse, obturation, filtres neutres, sensibilité et balance des blancs.



Panel côté assistant / DIT - Panel côté cadreur

Le double jeu de filtres neutre permettant de réduire l'exposition de 8 diaphragmes en 8 réglages. ND.3, ND.6, ND.9, ND1.2, ND1.5, ND1.8, ND2.1, ND2.4. C'est un vrai atout pour le 4K qui nécessite toujours de bien maîtriser la profondeur de champ.



La double roue de filtres neutres

En conclusion, la caméra Venice est une vraie avancée pour les cinéastes et directeurs de la photo. Sony possède un vrai talent en ce qui concerne la gestion de la couleur. Les critiques qui lui sont adressées depuis plusieurs années sur l'absence de capteur grand format ont porté leur fruit. Un vrai travail a été fait sur l'ergonomie et l'adaptation aux exigences des productions et des techniciens à la fois sur le tournage et sur le workflow.

La seule remarque que je ferai porte sur l'absence de contrôle du piqué sur les fichiers RAW et X-OCN.

● **Zoom Angénieux Optimo Ultra 12x (Multiple Format Design)**

Les schémas explicatifs sont une reproduction traduite du magazine de Jon Fauer ASC (*Film & Digital Times* n°84) www.fdtimes.com.

Accueilli dès la première heure dimanche matin 17 septembre sur le stand Angénieux par Edith Bertrand (communication) et par Jean-Yves Le Poulain (domaine cinéma), j'ai pu discuter tranquillement avec eux des caractéristiques du nouveau zoom Optimo Ultra 12x.

● **La technologie IRO - La modularité**

Ce zoom profite de la dernière innovation technologique de la maison : la technologie IRO (IRO pour Interchangeable Rear Optics) déjà présente sur la série des zooms EZ 15-40 et EZ 30-90 mm. Cette technologie permet, en changeant une partie de



Jean-Yves Le Poulain en pleine action avec le zoom Optimo Ultra 12x monté sur une Red Weapon 8K VV



l'arrière de l'objectif, de couvrir le Super 35 et de plus grandes tailles de capteur (diamètre image 30 mm) et des capteurs de plus grandes tailles (type photographie : 24 x 36 mm / VV* jusqu'à 46 mm de couverture image). L'IRO technologie est aussi présente sur l'Optimo 44-440 A2S, le zoom 10x de la série anamorphique Angénieux. Elle permet, dans ce cas, la conversion du 44-440 A2S T4,5 anamorphique en 25-250 T3 sphérique. La technologie IRO permet en fait d'augmenter la puissance optique de l'avant du zoom pour "désensibiliser" les éléments arrière interchangeable. Un peu compliqué comme cela à expliquer mais en fait très astucieux pour augmenter la puissance de feu "optique" sans alourdir et compliquer l'ensemble. On va en reparler dans l'Ultra 12x.

● **Le pari esthétique et technique**

Dans le cas de l'Optimo Ultra 12x, le pari était plus complexe, un vrai challenge stratégique et technique pour les équipes d'Angénieux, car il s'agissait de proposer aux directeurs de la photo les caractéristiques esthétiques du zoom 24-290 (présent sur les tournages depuis déjà 17 ans) tout en s'adaptant à la multiplication - peu standardisée (voir point de vue dans l'introduction) - des grands capteurs et des exigences et rythmes des productions actuelles. Sans négliger bien sûr le point de vue des maisons de location en leur permettant notamment de minimiser leur maintenance. L'IRO technologie autorise, pour l'Optimo Ultra 12x, par changement de l'arrière du zoom, la couverture de trois formats de capteurs : S35, U35 et Full Frame / VV. Pour chaque arrière, un kit dédié de bagues de mise au



Jon Fauer ASC - *Film & Digital Times* n°84 - www.fdtimes.com

point, focale et iris est disponible. Chaque corps de zoom dispose de ses propres jeux d'arrière et de bagues spécifiquement calibrés et optimisés, gravés au numéro de série du zoom.

● **Le changement des bagues et des arrières**

En quelques tours de tournevis, les maisons de location ou autres professionnels de l'image pourront changer l'arrière de l'objectif et obtenir trois versions différentes.

Le pari technologique et technique a été tenu, car l'Optimo 12x apparaît comme un bel exemple de modularité (grâce à la technologie IRO), d'intelligence technique et de robustesse qui ne va pas désorienter les habitués du "look" Angénieux. Selon Jean-Yves, il était essentiel de conserver les habitudes "culturelles" des professionnels, tout en disposant d'une nouvelle optique parfaitement adaptée aux performances étendues des nouvelles générations de caméras.

De fait, les cadres ou directeurs de la photo pourront continuer à tirer profit non seulement de ce long rapport (12x) mais encore des particularités de contraste et de piqué propres au 24-290 mm qui est depuis longtemps une référence.

IBC 2017

Compte rendu de **Philippe Ros** ^{AFC}

• Les trois modèles (du plus petit capteur au plus grand)

L'Optimo Ultra 12x, grâce à sa modularité, offre trois modèles qui permettent de couvrir trois tailles de capteur différentes :

♦ **S35 24-290 mm** T2,8 diamètre couvert Ø 31,1 mm
Pour toutes les caméra Super 35



♦ **U35 26-320 mm** T2,3,1 diamètre couvert Ø 34,6 mm
Pour les "Super 35Plus" caméras :
Arri Open Gate,
RED 6K Dragon,
RED Helium 8K



♦ **FF35 36-435 mm** T4,2 diamètre couvert Ø 46,3 mm
Pour les caméras Full Frame / VV :
Sony Venice FF,
RED 8K VV*,
Panavision Millenium DXL
Arri Alexa 65 en mode FF
www.fdtimes.com



Même si l'on parle de continuité du "look", il est important de noter que le zoom a été entièrement repensé tant d'un point de vue mécanique qu'optique.

Et maintenant, préparons nous a un peu de technique pure pour décrire les perceptions visuelles des professionnels de l'image tout en incluant les artistes de la maintenance optique. Tout un programme !

• **Côté optique**, on peut dire qu'il y a une pérennité esthétique améliorée des 24-290 et 28-340 mm
La MTF* de ce zoom est bien plus homogène avec une excellente correspondance entre les côtés et le centre (large

format de prise de vues oblique). L'utilisation de nouvelles lentilles asphériques de grande taille minimise les franges de distorsion.

Le flare est particulièrement bien contrôlé. J'ai pu jouer avec le zoom et les nombreux éclairages parasites du salon et cela m'a semblé plutôt très, très efficace.

Mais surtout, l'Optimo Ultra 12x n'a aucun ramping et son pompage est très faible, ce qui sur des rapports de ce type, est un challenge pour les ingénieurs et un vrai atout pour nous.

Quant à la mise au point minimum (MOD), elle reste toujours à 1,20 m pour la version S35 mais elle arrive seulement à 1,24 m pour le U35 et à moins de 1,5 m pour le FF/VV.

D'après Angénieux, on est dans des performances bien plus adaptées au cinéma numérique et aux spécifications du DCI relatives aux projections en 4K. Il faut garder en mémoire que le 24-290 était dédié au cinéma argentique dans les tolérances de vignetting et de MTF des projections analogiques. Et même si l'Optimo 28-340 avait déjà amélioré ses performances pour le cinéma numérique en Super 35, il fallait tout repenser pour couvrir des formats de plus grande taille, c'est la genèse de l'Ultra 12x.

• Côté mécanique,

Lors de la prise en main du zoom, il est évident qu'il y a une plus grande solidité. Une refonte complète des mécanismes internes dote cet objectif d'une robustesse accrue avec des contraintes allégées sur les composantes mobiles du zoom. Toutes les contraintes provenant de nombreux éléments mobiles, inhérentes à la nature d'un zoom, ont été allégées par un régime amincissant complexe mais apparemment efficace.

Avec pour effet d'optimiser du même coup les déplacements du centre de gravité du zoom en fonctionnement. Les cadres opérant avec de fortes plongées apprécieront.

Ce zoom a été aussi particulièrement pensé en termes de maintenance. L'accès aux parties mobiles du zoom a été simplifié.

La forte puissance et la grande taille des groupes avant du zoom ont imposé une correction des rayons marginaux par un "obturateur mobile" au bénéfice d'une

très bonne correction des aberrations, en particulier, chromatiques.

La robustesse d'un zoom dépend aussi de son étanchéité à la poussière et en observant attentivement l'objectif, on peut constater qu'un énorme effort a été fait dans ce sens.

Le zoom peut fonctionner de -20° à +40° et le changement des bagues de point (de mètres en pieds ou inversement) est facile.

Tout le travail des ingénieurs d'Angénieux sur la refonte optique et mécanique n'a pas entraîné une prise de poids excessive, L'Optimo Ultra 12x pèse 12,6 kg dans sa version S35, et 12,75 kg dans ses versions U35 et FF/VV (contre 11 kg pour l'Optimo 24-290).

L'Optimo Ultra 12x est disponible à la vente en deux packs :

Standard Pack : le zoom dans sa version S35 + un kit U35 (arrière U35 et jeu de bagues dédiées) ou

Full Pack : le zoom dans sa version S35 + un kit U35 (arrière U35 et jeu de bagues + un kit FF/VV arrière et jeu de bagues dédiées).

• Conclusion

Avec l'Optimo Ultra 12x, l'idée des ingénieurs a été de préserver et d'améliorer le "look" Angénieux et, au vu de l'importance que prennent les caméras à grands capteurs, on peut facilement augurer du succès de ce zoom modulable auprès des productions de film de long métrage et de publicités. Je pense que de nombreux directeurs de la photo vont vouloir l'essayer très rapidement sur toutes les nouvelles caméras grands formats.

Et après avoir passé pas mal de temps sur le stand je pense qu'ils ne seront pas déçus.

**Le procédé VistaVision étant déposé, les constructeurs (dont RED avec la RED Weapon VV) ont préféré cet acronyme afin d'éviter des problèmes avec ... Paramount qui a créé le procédé dans les années 1950.*

**MTF : Modulation Transfer Function : en optique, pour faire simple, la capacité d'un objectif à transmettre le contraste.*

● **Grande nouvelle pour les utilisateurs des fameuses Joker K5600 : Les Joker² sont arrivés.**



Stand K5600
De g. à d. : Marc Galerne, Julien Bernard, Sébastien Barbedienne et Ryan Smith

Marc Galerne, président de K5600 interviewé sur son stand : « La gamme Joker a été complètement repensée, reconçue redessinée, en se servant de l'avis de nombreux techniciens. »

Six grandes caractéristiques, outre le nouveau design

- Nouveau système de serrage
- Bague de maintien du globe à vis
- Amorceur enfichable
- Nouveau système de serrage
- Accroche pour les lentilles
- Ballast PowerGems WiFi

Le système de serrage a été reconçu pour supporter des accessoires plus lourds. Grâce à l'amorceur enfichable : le changement des lampes pour passer de 3 200 à 5 600 et la maintenance deviennent des opérations simples et beaucoup plus rapides.

Au niveau alimentation avec les nouveaux ballasts PowerGems, on pourra commander toute la gamme Joker via des DMX sans fil et une console ou un Ipad en utilisant Luminair ou autres applis similaires. Il s'agit d'une vraie refonte de toute la gamme avec un design très dynamique.

Des remarques de Marc Galerne : « La culture de l'ombre a-t-elle disparu ? »

Marc se dit « rassuré de voir qu'un stand où il n'y a que du HMI marche aussi bien. » « La gamme Joker² semble très bien accepté. Il y a toujours encore le besoin de direction de lumière et d'ombres marquées. » Mais, pour de nombreux directeurs photo, Marc estime qu'il y a une

confusion sur ce que signifient la lumière directionnelle, le fort contraste et la lumière dure. Le contraste est confondu avec la lumière dure or le fort contraste n'empêche pas la beauté de la texture d'une lumière et la qualité de la reproduction des peaux dans une image.

« La multiplication des sources douces a une signification, est-elle faite pour le film ou pour la production ? »

Marc se dit inquiet de voir que la fabrication de sources Fresnel est arrêtée chez ses compétiteurs.

« Dans la dernière Lettre de l'AFC, Ben Richardson dit, je cite : "Lorsqu'on veut faire de la lumière avec des ombres marquées, il faut obligatoirement placer les sources très loin, et donc avoir des projecteurs plutôt costauds." WHAT !!! Bien sûr, si l'on utilise un Par ou un projecteur avec des ombres multiples, il faut mettre une diffusion et donc diminuer la taille de la source pour créer des ombres nettes, mais il y a des appareils pour faire des ombres propres, cela s'appelle des Fresnels. Et si on veut encore plus de netteté, on retire la lentille de Fresnel sur un Alpha et on a quelque chose qui génère un ombre unique et propre à 60 cm de la source. Bon nombre d'opérateurs et d'électros le font avec succès.

En fait, ce qui me fait peur, c'est l'appauvrissement de la connaissance et la suprématie de la rapidité sur la qualité. Bob Richardson ne fait pas un film sans Arri max et Alpha 18 car il ne fait pas la même chose avec les uns et les autres. On en revient toujours à ce parallèle avec la peinture : Un peintre utilise-t-il toujours la même taille de pinceau ? »

Un vrai débat qui ne demande qu'à s'ouvrir.

● **IBC 2017 Transvideo
Nouvelles gammes de produits
Starlite HD-e - Starlite RF-a**

● Le **Starlite HD-e** est un nouveau venu qui enregistre les métadonnées des Cooke / i, des Arri LDS ou des Zeiss eXtended.

Les données statiques et dynamiques de la caméra et de l'optique (merge) sont enregistrées avec le timecode dans un fichier, plus un clip vidéo en H264 sur la carte SD qui peut contenir jusqu'à 128GB. Le but du Starlite HD-e est d'avoir un enregistreur de données à destination de la

postproduction et des VFX qui fournit aussi une image. Un long travail avec Cooke et Zeiss a permis d'avoir ce système d'enregistrement sophistiqué de données de l'optique.

Le Starlite HD-e possède évidemment toutes les caractéristiques du précédent Starlite avec la possibilité de déclencher rapidement, par exemple : l'oscilloscope (très précis), le vecteurscope, le screenshot, etc. via les raccourcis Smart Corners. Depuis que je travaille avec cet outil j'ai arrêté, en tant que directeur de la photo, de louer des oscilloscopes.

● Le **Starlite RF-a** est la continuité du Starlite RF avec récepteur intégré (200 m de distance via l'émetteur Transvideo TitanHD2Tx). Mais il intègre maintenant en plus les contrôles directs pour les Arri Mini et Amira.

● Le **Stargate** (dalle full HD) a été remanié avec de nouvelles fonctions et caractéristiques dont une latence zéro au démarrage, une compatibilité avec le 4K-6G et la possibilité d'emmagasiner des LUTs 3D. Il possède un mode HDR avec des niveaux ajustables. Mais surtout il est beaucoup plus lumineux (800 nits) et a un champ de vision beaucoup plus élargi que le RainbowHD auquel il succède.

● De même, la gamme **CineMonitorHD** a été remaniée avec un plus grand angle de vue un grand rapport de contraste et un color gamut étendu. Le CineMonitor HD8 XSBL était en démo à l'IBC avec mode HDR et S-Log3. ■



Djam

de Tony Gatlif, photographié par Patrick Ghiringhelli
Avec Daphne Patakia, Simon Abkarian, Maryne Cayon
En salles depuis le 9 août 2017



Daphne Patakia - Photogramme

Le cinéaste musicien Tony Gatlif, récompensé à Cannes en 2004 (pour le film *Exils*), s'intéresse cette année à une autre histoire de femmes. Entre la Turquie, le nord de la Grèce et l'île de Lesbos, *Djam* a nécessité 40 jours de tournage, sur un mode "road movie musical". Retour avec le directeur de la photographie Patrick Ghiringhelli sur ce film présenté lors d'une Séance spéciale au Cinéma de la Plage, au Festival de Cannes. (FR)

Djam

1^{er} assistant opérateur : Lazare Pedron

2^e assistant opérateur : Marie Queinec

Chef électricien : Nicolas Dixmier

Chef opérateur du son : Philippe Welch

Montage : Monique Dartone

Matériel caméra : Panavision Alga (Arri Alexa Mini, série Canon K35)

Machinerie : Panagrip

Lumière : Panalux

Postproduction : Lumières Numériques (Lyon)



► « *Djam* est un film très libre », explique Patrick Ghiringhelli. « Tony Gatlif a voulu raconter le trajet d'une femme qui, petit à petit, prend conscience de l'injustice qui l'entoure, avec comme arrière-plan narratif la musique traditionnelle protestataire grecque, le Rebetiko, et le contexte des migrants qui tentent de rejoindre l'Europe depuis la Turquie. Les personnages croisent en permanence les traces qu'ont pu laisser ces populations sur leur passage. »

D'abord assistant opérateur sur plusieurs films du réalisateur, Patrick Ghiringhelli travaille pour la seconde fois en tant que directeur de la photo avec lui (après *Géronimo*, en 2014).

« *Djam* est un film résolument moins posé que ceux que j'ai pu faire avec Tony. Il y a dans ce film une dynamique, une énergie qu'on a essayé de garder tout au long du tournage, insufflée en grande partie par la musique et par Tony. Une manière de filmer assez libre, à l'image de ce premier plan du film où la comédienne chante devant un grillage et est suivie en un long plan-séquence. »

Le chef opérateur explique : « Tout le film a été tourné en petite équipe, la plupart du temps en lumière naturelle. A l'exception de panneaux LEDs fonctionnant sur batterie, nous n'avions que très peu de lumière additionnelle. Le tournage hivernal (novembre, décembre 2016) nous a offert de très belles lumières rasantes. L'image tend naturellement vers des ambiances lumineuses aux tonalités de bruns... Très peu de vert et surtout pas le bleu profond qu'on associe souvent aux images de la Grèce. »

Choissant la légèreté pour ce travail itinérant, Patrick Ghiringhelli est parti avec une Arri Alexa Mini équipée d'une série d'optiques Canon K35. « Ce sont, à la base, des optiques photo, et je trouve leur rendu de couleur très plaisant. Quant aux textures, elles sont très douces à pleine ouverture et deviennent ensuite plus piquées dès que l'on ferme le diaphragme. L'Alexa Mini équipée de ces optiques est très compacte et devient un outil précieux dans ce genre de configuration. »



Simon Abkarian et Daphne Patakia - Photogrammes

Autre passerelle avec le monde de la photo, le format de cadrage 1,50:1, un format inhabituel au cinéma. « En préparant, Tony m'a fait découvrir des cartes postales d'époque montrant des groupes de musique de Rebetiko, et nous avons décidé de garder ce même format. Très intéressant, surtout dans les séquences musicales, où l'on pouvait facilement utiliser la hauteur de l'image pour filmer les musiciens et leur instrument. »

Revenant sur la postproduction, Patrick Ghiringhelli explique : « Le film étant coproduit par la région Auvergne-Rhône-Alpes, j'ai été amené à découvrir le laboratoire lyonnais Lumières Numériques. C'est une petite structure composée de jeunes interlocuteurs, très dynamiques et efficaces. Ils nous ont fourni un travail très sérieux allant du suivi des rushes (merci à Lucile Fauron) jusqu'à l'étalonnage avec Olivier Dassonville. » ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

technique

Premier tournage français en Panavision DXL pour la pub "DS 7"

Un film de **Rob Chiu**, photographié par **Patrick Duroux** AFC

Le principe du script du projet "DS 7" était qu'au passage de quelques lieux emblématiques comme la Pyramide du Louvre, la Tour Eiffel ou la fondation Louis Vuitton, la voiture provoque l'allumage ou l'extinction de ces bâtiments. Les séquences s'articulent autour du héros, qui, sur le toit-parking de la rue Clauzel, contemple Paris.



Tournage sur le toit-parking à Paris - Photo Sophie Herr



Le Steadicam équipé du Stab-One MK2 - Photo Patrick Duroux

► Le réalisateur, Rob Chiu, désirait utiliser les optiques AnamX2 de Panavision sur des caméras Arri. Vu mon estime pour le système Panavision, le choix des optiques fut simple. Tournage de nuit, ouverture T:2 voire T:2,8, donc optiques AL et T. Faire accepter le système RED plutôt que l'Alexa fut plus délicat. Les chiffres, ceux de la surface du capteur RED Weapon 8K anamorphique, la sensibilité de 1 600 à 2 000 ISO, la légèreté et la compacité du système Red, au regard du poids des optiques AL, ont permis d'arrêter rapidement le choix de ce système. A quelques jours du tournage, la disponibilité d'une deuxième caméra RED 8K anamorphique ne pouvait être confirmée, et Panavision nous a proposé une DXL 8 en alternative.

Au tournage, la DXL 8, montée sur le Steadicam de Loïc Andrieu, et la RED 8K montée sur le récent Stab-One MK2 d'Access Motion équipé par Nicolas Basset sur le Black Arm Flowcine, ont produit des images superbes, et ce au-delà de toute considération artistique. Car la combinaison des optiques Panavision et de la caméra RED 8K a créé des images de fort contraste – même en sous-exposition chronique –, des valeurs de noir sans bruit, et une grande douceur des visages. Une combinaison parfaite !

Le chef machiniste Gilbert Lucido a équipé la voiture travelling électrique Renault Twizy Steadicam de Bernard Sellam d'un siège supplémentaire, d'un support remote à manivelles et du Shock Absorber FlowCine Black Arm d'Emit.

L'ensemble a parfaitement fonctionné, dans les deux configurations, Steadicam et GyroStab sur Black-Arm.

Il était instructif, et amusant, de constater que l'optique Ultra Speed G 28mm, pourtant limité à une résolution de 6K sur la RED du fait de la couverture de la caméra - propose un champ de même largeur que les objectifs T et AL de 35 mm utilisés en résolution 7K sur la Red. Dans la recherche d'images les plus larges possibles – même en anamorphique –, ces deux caméras ont été paramétrées en 7K, résolution maximale compatible avec la couverture des optiques anamorphiques AL et T utilisées. L'étalonnage aura lieu début octobre chez NightShift. ■

"DS 7"

Premiers assistants opérateurs :

Franck Leclerc, Jean-Christophe Allain

Opérateur vision (DIT) : Christophe Hustache Marmon

Chef électricien : Sidney Baucheron

Chef machiniste : Gilbert Lucido

Opérateur Steadicam : Loïc Andrieu

Matériel Panavision Alga :

Caméra Millennium DXL8 Anam2X

Caméra RED-8K-VV-Anam2X

Objectifs Panavision anamorphiques AL 35, 40, 50, 75 et 100 mm

Objectifs Panavision anamorphiques

T 35, 60, 100 et 150 mm

Lire l'article consacré à la préparation du tournage sur le site de Panavision-Alga

<http://www.afcinema.com/Premier-tournage-francais-en-Panavision-DXL-pour-la-pub-DS-7.html>

D'autres images de la préparation et du tournage à l'adresse

<http://www.afcinema.com/Premier-tournage-francais-en-Panavision-DXL-pour-la-pub-DS-7.html>

Sony 4K Venice

Par Rémy Chevrin AFC

A l'occasion de la sortie mondiale de la nouvelle caméra Sony 4K Venice, Fabien Pisano et son équipe m'ont chaleureusement invité à passer une journée de présentation à Londres dans les locaux de Sony, au cœur des studios Pinewood.



La caméra Sony Venice équipée lors de la présentation



Des représentants de l'équipe conceptrice de Sony - Photos Rémy Chevrin

► Un plateau équipé d'un décor et de quelques projecteurs ainsi qu'une salle d'étalonnage sur Baselight permettent d'y faire des tests grandeur nature et de mieux comprendre les enjeux de ce nouvel outil. Tout d'abord, le premier grand changement apparaît sur la forme même de la caméra et dans son ergonomie générale : plus compacte, plus maniable sur pied comme à l'épaule, cette caméra est plus proche des modèles de prises de vues classiques que nous connaissons depuis plusieurs années. En effet, sa compacité 5153 x 159 x 172 mm), sa couleur (gris sombre et noire) et les matériaux (mélange d'alliage métal et plastique) qui la constituent en font une caméra facile d'utilisation (poids nu de 4 kg), où le menu est facilement atteignable par l'assistant à droite (mais aussi à gauche si le DP est seul et veut changer un réglage caméra). Elle propose aussi un changement facile et rapide de la monture en PL ou Sony ou autre si besoin et surtout le bloc monture en entier peut s'extraire de la caméra pour avoir accès au ventilateur et pouvoir facilement le nettoyer ou le changer. Un jeu de Lego très ludique et rapide !

Les ingénieurs de Sony, suite à une expérience de plus en plus forte dans le domaine de l'image cinéma, ont décidé de développer une technologie moderne de capteur CMOS maison, proposant un capteur de 24 x 36 de diagonale 43,5 permettant le grand format de captation sur une surface de 24 M de pixels. Une des améliorations sensibles : le choix de 8 valeurs de neutres intégrés dans la caméra allant de 0,3 à 2,4. Donnée pour une sensibilité de 500 ISO, la caméra mé-

rite que l'on fasse des essais plus poussés dans les hautes sensibilités.

Le grand changement s'effectue sur les formats d'enregistrement qui vont de l'XAVC au RAW en passant par le ProRes, en intégrant un format propriétaire le X-OCN qui est proche du RAW mais moins lourd et plus précis sur l'échantillonnage et la définition : à mieux comprendre en faisant des essais sur l'entièreté de la chaîne.

Sur le menu, 6 boutons qui peuvent être assignés selon le choix du directeur de la photographie.

Enfin, une visée exceptionnelle OLED de clarté et de couleur, facile à orienter et très ergonomique.

Grâce au capteur 24 x 36, il est possible de faire des images anamorphiques 4K 6:5 sur une surface de 4 096 x 3 432 à 24 et 25 i/s mais aussi des images en 6K 3:2 full frame. Un choix qui séduira un certain nombre de "cinematographers".

Les premières images tournées par Claudio Miranda font espérer que cette caméra sera un outil indispensable sur les plateaux.

Dès le mois de novembre, Fabien Pisano et son équipe proposeront un workshop à Paris afin que les opérateurs de l'AFC puissent découvrir ce nouvel outil dont l'espace colorimétrique semble très performant.

Evidemment, cette journée à Londres nous a permis aussi de rencontrer d'autres membres des associations européennes invitées et les discussions allaient bon train autour d'un verre et de quelques canapés.

Un grand merci à Fabien pour cette journée londonienne ! ■

D'autres images de la présentation de la caméra Sony Venice 4K à l'adresse

<http://www.afcinema.com/Presentation-a-Londres-de-la-Sony-4K-Venice.html>

technique

Sony annonce sa nouvelle tête de gondole

Par François Reumont pour l'AFC



C'est au studio britannique de Pinewood (berceau d'un certain espion britannique honoré à chaque coin de rue ou bâtiment) que l'équipe de Sony a officiellement dévoilé la "Venice", nom de baptême du nouveau vaisseau amiral de la flotte CineAlta.

Cette nouvelle caméra haut de gamme destinée avant tout à la prise de vues numérique de cinéma est la première, chez le constructeur japonais, à s'éloigner radicalement de l'héritage devenu encombrant des caméras vidéo. D'abord son nom, qui évoque tout à la fois le quartier lacustre de Los Angeles et son origine italienne, berceau du plus ancien festival de cinéma.

Techniquement aussi, en proposant un capteur "full frame" aux dimensions héritées de l'âge d'or d'Hollywood (le VistaVision utilisé par Alfred Hitchcock sur *Vertigo*), avec de nombreux modes d'exploitation (dont un "vrai" mode anamorphique au rapport 4/3), ainsi qu'une toute nouvelle interface utilisateur bien plus adaptée à l'humain que les traditionnels menus ésotériques plébiscités par la frange la plus conservatrice du syndicat des ingénieurs de la vision.

L'un de ses concepteurs, M. Takahiro Kagawa, a même fait le voyage depuis Tokyo pour venir nous en parler dans un anglais impeccable.



Takahiro Kagawa

« C'est une caméra dans laquelle nous croyons beaucoup », explique-t-il, « d'une part pour ce nouveau capteur 6K qui a été entièrement mis au point pour elle et qui va donner à l'utilisateur une très grande versatilité d'utilisations. Que ce soit en 4/3 à la définition de 4K, pour la première fois sur une caméra Sony, ou en 6K "full frame" (24x36), qui permettra ensuite d'exploiter presque une infinité de formats de cadrage selon les besoins ».

Autre nouveauté, l'option industrielle de séparer la partie capteur de la partie caméra. « Avec ce choix, la Venice est faite pour durer dans le temps », explique M. Kagawa, « on pourra envisager non seulement une maintenance ou une évolution du capteur sans changer la partie caméra. On pourra aussi envisager d'équiper la caméra avec un capteur plus petit, par exemple pour faciliter un enregistrement en haute vitesse ».

Profitant d'une nouvelle gamme dynamique encore plus élevée que ses prédécesseurs, le nouveau capteur Exmor de la Venice affiche ainsi 15 diaphs de latitude. « On a choisi délibérément de répartir 9 diaphs en dessous de la sensibilité nominale de 500 ISO, et 6 au-dessus. Ainsi on peut tirer partie de noirs très profonds, sans bruit, et pourtant aller chercher des détails encore à 500 ISO – 9 diaphs [soit 250 000 ISO, si mon calcul est bon - NDLR]. »

Pour illustrer ces propos, l'équipe de Sony a montré deux films assez différents tournés avec la petite merveille en mode 4K anamorphique (la caméra ne fonctionnant pas encore en mode 24x36, du moins pas avant le premier se-

mestre 2018). Une démo assez sage filmée en Grande-Bretagne où il est question d'un couple qui se déchire filmé sur fond de riche demeure victorienne puis de Lamborghini bleue vintage. Et puis *The Dig*, une production hollywoodienne d'une ambition (et d'un budget sans doute plus conséquent) mettant malicieusement en scène le vol des plans de la nouvelle Venice par une jeune femme fatale à qui bien peu d'hommes semblent en mesure de résister. Une excellente surprise, filmée par Claudio Miranda ^{ASC} et réalisée par Joseph Kosinski, qui prouve enfin au monde que même dans les films deancements de caméra (ou jadis de pellicule) on peut s'amuser et voir du cinéma à l'écran.

Mais, trêve de plaisanterie, retournons à l'objet Venice. D'abord sa taille. Résolument moins encombrante que la F65, elle rejoint désormais les Arri Alexa, Panavision DXL ou Panasonic VariCam dans son facteur de forme comme disent les brochures. Une sorte de cube allongé de 13x16x17 cm compact et manifestement très solide dans sa conception. Pesant 4 kg à nu, la caméra vient vite s'équiper d'un nouveau viseur, d'une batterie (12 ou 24 V) et des accessoires courants comme l'enregistreur modulaire AXS R7 permettant, comme sur la F55, d'exploiter les images en format RAW ou XOCN (un RAW compressé mis au point par Sony qui, selon les ingénieurs, pourrait bien devenir le nouveau standard notamment en série TV). Ce dernier codec permettant aux productions d'atteindre quasiment la qualité d'une captation RAW avec une diminution de 30 ou 60 % (selon les réglages) du volume de don-



La face avant de la Venice équipée de sa monture de base Sony Alpha



La monture PL recouvrant la monture de base

nées. Le stockage s'effectue alors sur les cartes mémoires Sony AXS pouvant être déchargées très vite par liaison "thunderbolt".

Au niveau optique, la caméra est équipée à la base d'une monture Sony Alpha intégrée à la face avant, qui peut être recouverte par une monture PL via une platine fixée par 6 boulons. Là encore, une solution versatile qui permettra à certaines productions plus modestes (par exemple en documentaire) de filmer avec des optiques photo bien moins lourdes et onéreuses que leurs grandes sœurs destinées à la fiction ou la publicité.

Autre nouveauté interne de conception : la Venice est désormais équipée d'une double roue de 3 filtres neutres permettant à l'opérateur de choisir extrêmement rapidement avec une précision de 8 combinaisons allant de 0,3 à 2,4 en densité (soit -1 à -8 diaphs). Une idée saluée notamment par Claudio Miranda, dont le court métrage *The Dig* propose une scène entière tournée dans le désert californien avec une météo du jour assez changeante. Le réglage de la balance des blancs a lui aussi entièrement été revu, avec un accès direct côté assistant et surtout un réglage fin au Kelvin près.

Tout semble donc bien étudié pour cette nouvelle caméra qui a profité, selon les équipes de conception, de nombreux retours d'utilisateurs venant du monde entier.

Reste maintenant à parler du prix de la bête, 37 000 euros annoncés pour le corps caméra nu, avec en option de base unique l'enregistrement 3,8K en format 16/9 ou 4K 17/9.

Pour filmer en anamorphique 4K, il faudra déboursier une licence "firmware" complémentaire (permanente ou temporaire selon les budgets et les moyens), tout comme le mode 6K "full frame" (actuellement encore en développement à Tokyo).

Un "full package" permanent qui devrait faire monter l'addition aux alentours des 50 000 euros, si les estimations sont bonnes.

On attend les premiers exemplaires sur le marché pour février prochain...

<https://pro.sony.com/bbsc/ssr/show-highend/resource.solutions.bbsscms-assets-show-highend-Venice.shtml> ■

Sony RX0 : tout est mini dans notre vie



Sony RX0

► Sony a également annoncé il y a quelques jours, à Berlin, le lancement d'un appareil photo caméra miniature, le RX0. M. Hiroyuki Matsushita, directeur du planing produit m'a fait l'honneur de me le présenter entre deux démos de la caméra Venice.

Équipé d'un capteur Exmor de taille 13,2x8,8 mm (descendant de ceux utilisés sur les appareils A7 et RX), cette caméra miniature (6x4x3 cm) très robuste et étanche naturellement à 10 mètres. Pesant à peine 110 g avec sa batterie et sa carte micro SD, équipé d'un écran 4 cm, cette caméra James Bondienne peut filmer jusqu'à 1 000 im/s en interne (250 im/s en HD) et sortir un signal 4K via une micro HDMI (pouvant être ensuite

enregistré en externe). Equipée d'une optique fixe Carl Zeiss 24 mm T4 avec mode autofocus ou manuel (2 réglages possibles : rapproché et hyperfocale).

Un outil assez prometteur qui permet d'envisager soit de la prise de vues type "action cam" mais sans l'effet grand angle des GoPro, la prise de vues relief et bien sur la prise de vues 360 (de multiples caméras pouvant être contrôlées par WiFi en réseau). Plusieurs accessoires sont déjà prévus par Sony (caisson sous-marin 100 m, cage avec empreintes ¼ pouces, porte-filtre ou adaptateur grand angle).

Livraison octobre 2017 pour 850 euros pièce... ■

Faute d'amour

d'Andrey Zvyagintsev, photographié par Mikhail Krichman RGC

Avec Alexey Rozin, Maryana Spivak, Marina Vasilyeva

En salles depuis le 20 septembre 2017



Crepuscule with Andrey

Pour *Faute d'amour*, son cinquième opus, le réalisateur russe Andrey Zvyagintsev a choisi de dépeindre la vie de la "middle class" moscovite, tiraillée entre le poids des traditions et un mode de vie résolument occidentalisé. Sur fond de disparition d'un adolescent, on plonge dans les relations entre un mari, sa femme et leurs amants respectifs. C'est naturellement Mikhail Krichman ^{RGC} (lauréat de la Grenouille d'or pour *Leviathan* à Camerimage 2014), qui signe les images de ce film glacial. (FR)

Les entretiens, recueillis par Brigitte Barbier et François Reumont, ont été publiés au cours de la 70^e édition du Festival de Cannes. L'AFC tient à remercier vivement le CNC et ses membres associés – Arri, Canon, DMG Lumière, Eclair, Kodak, Lee Filters, Leica, Mikros image, Panavision Alga, RED Digital Cinema, RVZ, Thales Angénieux, TSF Groupe, Vantage et Zeiss – pour leur soutien grâce auquel ces parutions ont pu voir le jour.

<http://www.afcinema.com/-Les-entretiens-au-Festival-de-Cannes-755-.html>

► **Comme chaque film avec Andrey Zvyagintsev, les lieux de l'histoire ont une importance capitale... Comment avez-vous choisi vos décors cette fois-ci ?**

Mikhail Krichman : Moscou est une ville qu'on croit connaître, mais quand on s'y est plongé tous les trois (avec le directeur artistique Andrey Ponkratov), on s'est aperçu combien c'était compliqué pour nous de tourner dans cette ville où l'on vit. Trouver les bons endroits nous a pris un bon mois entre octobre et novembre 2015. A force de discuter tous ensemble, et vu le nombre de scènes très importantes qui se déroulaient dans les trois lieux de vies principaux (l'appartement du couple, celui de la maîtresse et celui de l'amant), on a finalement pris la décision de tout reconstruire en studio, pour garder un contrôle total sur l'image et pouvoir faire quelques petits tours de prestidigitation en lumière... L'autre grande décision, c'est que Andrey Zvyagintsev a pris le parti pour la première fois de tourner en numérique.

C'est un directeur d'acteur très exigeant, et il nous est arrivé sur ce film d'atteindre 24 voire même 30 prises successives pour un plan, ce qui est forcément un argument en faveur du numérique... Cette combinaison (studio et numérique) nous a donné un confort de travail, à la fois à la technique et pour les comédiens, très appréciable. La lumière était là toute la journée..., aucun stress et également la possibilité précieuse de regrouper le plan de travail.

Mais passer de l'argentique au numérique a également eu aussi ses inconvénients pour moi. Par exemple, le fait de tourner en Alexa Raw m'a imposé d'avoir une coloriste avec une console Da Vinci sur le plateau pour pouvoir montrer à Andrey vers quoi on allait. En effet, offrir soudain à un réalisateur si exigeant l'opportunité de voir en direct l'image se former n'a pas que des avantages ! Ça peut générer beaucoup de stress si tout n'est pas parfaitement contrôlé !

Etes-vous satisfait de cette configuration ?

MK : On a tourné en Open Gate 3,8K. La qualité est remarquable. Même si l'on peut presque tout faire à partir du Raw, notamment en termes de température de couleur, je me suis quand même aperçu que le capteur de l'Alexa donne moins de bruit quand on tourne avec de la lumière du jour que quand on tourne en lumière artificielle. C'est pour cette raison que j'ai essayé d'éclairer le plus possible en 5 600, même en ambiance nuit.



Beaucoup de plans assez longs, et une chorégraphie manifestement très précise...

MK : Pour Andrey, les débuts de scènes ne doivent pas être que des plans larges pour voir où se situe l'action. Il essaie à chaque fois de plonger le spectateur d'abord au cœur de l'histoire, de la dramaturgie, avant même de présenter les lieux. C'est très important dans ses films, et on peut le constater dans *Faute d'amour*, comme dans la scène de l'hôpital et de la morgue avec ce plan dans le couloir où sont accueillis les personnages. On ne sait pas où l'on est... mais on le découvre à travers l'action. La deuxième partie du film est nourrie de ce mouvement des gens dans l'image : les personnages marchent, fouillent les alentours, et sont en perpétuelle recherche du disparu. C'est exactement dans cet esprit que les scénographies entre personnages et caméra se sont élaborées.

Le déroulement du temps lui-même semble presque aboli quand on est dans le film..., chaque scène intérieure semblant se dérouler dans des pénombres entre nuit et jour.

MK : On a essayé de garder une ambiance grise, assez sombre, dans l'ensemble des scènes d'appartements pour les découvertes. On peut associer cette lumière soit à un début, soit à une fin de journée, et même à une journée hivernale. On devine parfois les lumières citadines en arrière-plan... La seule exception dans le film, c'est cette scène avec Ivan, le coordinateur des recherches, où le soleil fait une apparition furtive. On avait l'idée, dramatiquement parlant, de mettre en scène ce moment où les parents essaient en vain à se raccrocher à quelque chose à travers la présence rassurante de cet homme qui semble bien connaître la situation et qui tente de les rassurer. Un peu comme se raccrocher au soleil qui inexorablement passe derrière l'horizon au cours de la scène. Pour réaliser cet effet, j'ai simplement installé un 10 kW Fresnel sur un pied crémaillère et on a calculé assez précisément lors des répétitions le rythme de descente, clic par clic, de manière à rendre totalement invisible la tricherie sur les trois minutes environ que dure la scène. Comme Andrey ne tourne qu'à une seule caméra, il a fallu reproduire la chose sur les trois axes (le plan moyen qui se rapproche en travelling avant de Ivan, puis les prises en gros plan sur chacun des parents).

J'espère que cet effet n'est pas trop direct ou évident pour les spectateurs... Enfin, je veux dire, trop redondant par rapport à ce qui passe à l'écran. Pour moi en tout cas, ce rapport au soleil me semblait parfait pour les personnages des parents. Cet espoir très ténu de retrouver leur fils disparu...



Faute d'amour

Quelles optiques ont été utilisées ?

MK : Dès *Le Bannissement*, en 2007, on avait choisi avec Andrey de tourner en vrai Scope. Malheureusement, les contraintes de budget et de disponibilité du matériel en Russie ne nous avaient pas permis de réitérer sur les deux films suivants (*Elena* et *Leviathan*), tournés en Super 35. Cette fois-ci, nous avons pu choisir ce qu'on voulait, et après une série de tests, notre choix s'est porté sur la nouvelle série Cooke Anamorphic. Je dois avouer que je suis tombé amoureux de ces objectifs. Ils ne sont pas parfaits et cliniques comme d'autres optiques modernes peuvent l'être, ils conservent une certaine distorsion sur les bords, par exemple, et un bokeh très particulier. En terme de définition, ils peuvent être assez doux à pleine ouverture, mais deviennent très piqués dès qu'on ferme un peu le diaph. Sur *Faute d'amour*, j'ai à peu près tourné tout à 5,6 ou 8 en intérieur jour pour garder une certaine profondeur et conserver une bonne lecture de chaque lieu. Il y a certes quelques exceptions quand les comédiens sont très proches des découvertes, et qu'on a soudain besoin de casser la définition de l'arrière plan pour éviter que ça ne fasse faux en passant à 3,5 ou 4 de diaph. A cette ouverture, la diffusion sur les bords de l'image fonctionne un peu comme un "cadre dans le cadre" ou comme une sorte de vignettage doux que je trouve très beau.

La scène d'amour avec le personnage de la maîtresse qui est enceinte est un tour de force...

MK : Le maquillage et la prothèse pour la comédienne nous a donné beaucoup de fil à retordre. Pour être réaliste, la prothèse recouvrait à la fois sa poitrine (augmentée pour le réalisme) et son ventre. Malgré de nombreux tests en amont, on a quand même été confronté au poids très lourd de l'ensemble (presque 5 kg) qui rend les mouvements de son corps plus rigide que nature. En même temps, l'avantage de cette "deuxième peau" a aussi été de libérer plus facilement le jeu de la comédienne, vu le plan large et la grande authenticité souhaitée par Andrey dans cette scène d'amour. Il y a ensuite une autre scène avec Yanina Hope, quand elle est devant le miroir de la salle de bain et qu'elle retire son soutien-gorge. Pour ce plan plus serré, on a dû avoir recours à des retouches numériques pour effacer les raccords entre sa peau et la prothèse. Mais là, on n'était plus confrontés aux problèmes de mouvements comme dans le plan large.

La neige aussi joue un rôle important, donnant un autre élément de temporalité en contrepoint de la lumière.

MK : La neige n'était pas prévue dans le script. Le film a été tourné à l'automne 2016 et nous avions juste prévu de finir avec les extérieurs de manière à ne plus avoir de feuilles sur les arbres et de vert dans l'image. Et puis la neige est arrivée avec presque un mois d'avance fin octobre... Je me souviens qu'on tournait de nuit cette scène où ils distribuent les affichettes avec l'annonce de la disparition. Andrey a totalement intégré cette neige dans l'histoire, et en l'intégrant notamment dans l'ouverture et l'épilogue. Par exemple, le ruban qui flotte au vent sur l'arbre flottait sur l'eau dans le script d'origine. C'est bien sûr pour s'adapter à la neige que ce détail a été modifié. Finalement, il y a beaucoup de mélange entre de la vraie neige, celle qu'on a rajouté sur le décor en "vrai", et la neige qui tombe en numérique comme lors de la battue dans le parc. A cause de ce contretemps, le tournage a dû s'arrêter d'abord fin novembre, pour reprendre une dizaine de jours en avril 2017 afin de pouvoir finir les extérieurs sans neige qu'on n'avait pas eu le temps de faire.

Comment avez-vous éclairé les décors ?

MK : Pour éclairer en studio, j'ai principalement utilisé un ensemble de huit SkyPanels qui nous ont été gracieusement prêtés par Arri pour le film. J'ai particulièrement apprécié le contrôle instantané de la couleur et des niveaux par interface WiFi sur tablette. Avec 300 W, ils donnent près de 3 kW de lumière et la qualité des LEDs RGBW permet d'atteindre une souplesse d'utilisation que je n'avais jamais connue jusqu'ici. Sur ce film, ils sont devenus mes sources principales en chaque occasion. Seule précaution, il faut les diffuser un peu, comme à travers les fenêtres en entrée de lumière. Sinon je les ai aussi beaucoup utilisés en réflexion sur les plafonds en intérieur nuit et ça marche très bien aussi. Les gélatines restent au placard, vous n'avez plus à vous battre contre le temps quand une lumière naturelle baisse et que vous voulez équilibrer... C'est une sensation de flot continu en quelque sorte. *Faute d'amour* est vraiment le film le plus sombre en termes d'image que j'ai pu faire avec Andrey. Le numérique a sans doute une part d'influence dans le résultat, mais je vois surtout les choses comme une plus grande liberté, liée à cette association entre les Sky-Panels et la caméra Alexa qui nous ont donné tout simplement plus de liberté techniquement et artistiquement... ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC



Mikhaïl Krichman sur le tournage de *Faute d'amour* - Photo Anna Matveeva

Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma

de Jean-Luc Godard, photographié par Caroline Champetier AFC

Avec Jean-Pierre Léaud, Jean-Pierre Mocky, Marie Valera, Caroline Champetier

Sortie le 4 octobre 2017

À l'occasion de la sortie en salles de la copie restaurée du film de JLG, initialement diffusé le 24 mai 1986 sur TF1, nous vous proposons de lire l'entretien que Caroline Champetier AFC a accordé à Jean Narboni et Julien Rejl.



Caroline Champetier



JLG et Jean-Pierre Mocky

Synopsis

On a dit du cinéma qu'il était une usine à rêves...

Côté rêves, il y a un metteur en scène : Gaspard Bazin qui prépare son film et fait des essais pour recruter des figurants. Côté usine, il y a Jean Almercyda, le producteur qui a eu son heure de gloire et qui a de plus en plus de mal à réunir des capitaux pour monter ses affaires. Entre eux, il y a Eurydice, la femme d'Almercyda, qui voudrait être actrice. Tandis qu'Almercyda cherche de l'argent pour boucler le financement du film, et cela au péril de sa vie – car l'argent qu'on lui promet n'a pas très bonne odeur, Gaspard fait des essais avec Eurydice. Le cinéma c'est autant l'art de chercher un beau visage à mettre sur la pellicule que celui de trouver l'argent nécessaire à l'achat de cette pellicule. Grandeur et décadence, c'est un peu cette histoire. C'est aussi la peinture de ces figurants, ces techniciens, tous ces obscurs qui travaillent pour les salles obscures, et aussi pour la télévision.

► Comment a débuté votre collaboration avec Godard ?

Caroline Champetier : J'ai croisé Jean-Luc Godard une première fois quand je suis allée voir William Lubtchansky sur le tournage de *France/tour/détour/deux/enfants* à Paris. Puis, en 1984, Alain Bergala m'a envoyée comme photographe de plateau pour *Les Cahiers du Cinéma* sur le tournage de *Détective* qui se déroulait au Concorde Saint-Lazare. Godard est très tactile sur un tournage : il utilise énormément les gestes pour s'exprimer, il touche tout, modifie l'espace avec ses mains. Il en est sorti une série de photos de ses gestes que je lui ai remises en disant : « Voyez, on dit que vous êtes un metteur en scène intellectuel, mais vous êtes aussi manuel... ». En septembre 1985, alors que mon temps d'assistantat auprès de Lubtchansky touchait à sa fin, il m'a appelé. Je pensais qu'il s'agissait d'une blague. Godard cherchait « quelqu'un qui en sache un peu mais pas trop » pour rejoindre Periphéria, sa société de production française. J'ai ainsi été engagée pendant plus d'un an auprès de lui.

Comment vous a-t-il présenté le projet de *Grandeur et décadence*... ?

CC : Jean-Luc n'est pas un cinéaste qui aime donner des vues d'ensemble à ses techniciens. Lorsqu'il nous a engagés, il avait précisé : « il y aura plusieurs tournages dans l'année, il faudra du matériel, s'en occuper et savoir passer facilement d'un projet à l'autre ». On a commencé par tourner la partie Rita Mitsouko de *Soigne ta droite*. Puis, on s'est interrompu et on a tourné sans transition *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*. Je travaillais à la lumière, préparais le matériel électrique et caméra, avec JLG nous faisions le cadre, ajustions la lumière et le soir je rangeais. Il y avait bien un scénario écrit, je connaissais les personnages et les dialogues, mais le sous-texte – c'est-à-dire ce qu'on appelle au théâtre les didascalies – je ne l'avais pas.

Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma

A l'époque, pour un tournage en vidéo, le 1 pouce, c'était le nec plus ultra ?

CC : De toute façon, le 1 pouce a été un format performant (625 lignes) mais limité en définition. Pendant la restauration, Frédéric Savoir et moi étions éblouis par la qualité de restitution de la couleur, particulièrement des peaux. Evidemment, c'est épais, il y a une matière. Mais pour l'époque, c'est déjà très fort. Beaucoup mieux que les premières caméras numériques grands capteurs apparues il y a une dizaine d'années qui sont moins échantillonnées en couleurs que ces premières tritubes. C'était déjà Sony. Il n'y avait aucun maquillage sur le plateau, et pourtant les gros plans sont magnifiques. D'ailleurs, à Peripheria, j'avais un peu le sentiment d'être dans une école de peinture. On tentait chacun des choses, on gardait ce qui nous plaisait. C'était artisanal.

Comment avez-vous perçu l'hétérogénéité du film sur le tournage ? Par exemple, tourner avec Mocky, puis avec les intermittents, puis avec une inconnue (Marie Valéra) ?

CC : Je connaissais assez bien le cinéma de Godard, et j'avais déjà compris que ses derniers films, comme *Sauve qui peut (la vie)*, étaient aussi des autoportraits. Pour moi, le personnage de Mocky, c'était lui, et Marie Valéra, c'était une figure d'Anne-Marie Mieville. Aujourd'hui, c'est le dédoublement du personnage qui m'émeut. D'un côté, Almereyda représente les trafics de Peripheria. Son épouse, Eurydice, c'est la femme qui s'approche du cinéma à ses risques et périls mais ne doit pas se retourner. De l'autre, Bazin est un assistant "très malin, très logique..." comme Jean-Luc. Peu de cinéastes parlent de logique. Godard en a besoin, sa méthodologie de tournage est très logique. Evidemment Bazin, c'est lui aussi. Et le personnage de Carol, que j'interprète, c'est peut-être encore Anne-Marie.

Pouvez-vous nous parler de la construction du plan chez Godard ? Un plan de Godard semble toujours contenir un centre de gravité, quelque chose qui est visé, autour de quoi tout le reste s'agite...

CC : Bien sûr ! Comme il le dit lui-même, il cadre, il n'encadre pas. Godard travaille avec le hors-champ, il fait exister la vie autour du cadre. Il ne cherche pas à organiser la vie seulement dans le cadre. Il choisit un cadre et les énergies alentour traversent le champ, le débordent.

C'est exactement ce que dit Bazin de Renoir à propos de La Règle du jeu : la caméra ne cadre pas, c'est un cache. La vie continue à grouiller tout autour...

CC : On le dit comme on veut, cela vient évidemment du néo-réalisme. Je n'ai jamais vu Godard essayer de faire rentrer quelque chose dans le cadre comme au chausse-pied.

Comment s'est déroulé le tournage de la séquence envoûtante du ballet avec les figurants qui reconstruisent la phrase de Faulkner sur la musique d'Arvo Part ? La scène est très longue, elle recommence sans cesse. Comment avez-vous vécu cette durée ?

CC : Quand on tournait, on ne ressentait pas la longueur. Je crois que Jean-Luc s'est laissé emporter au montage par la chorégraphie du mouvement, par la rythmique des ralentis et des fondus, tous magnifiques. Aujourd'hui, les fondus sont



Jean-Pierre Léaud et Caroline Champetier

numériques, c'est-à-dire que la durée d'un fondu est un paramètre qu'on entre dans la machine et celle-ci l'exécute. Au montage, Jean-Luc faisait ses fondus enchaînés en mouvements manuels. Le résultat est tellement musical : il y a une sensualité qu'on ne retrouve peut-être que dans *Histoire(s) du cinéma* où tous les fondus sont faits à la main également.

Ce qui est formidable dans cette séquence, c'est que sa construction paraît flottante, puis tout à coup surgit la photo de James Dean qui vient clore la scène comme si tout avait été programmé.

CC : La photo de la star, James Dean, vient mesurer l'écart entre ces figurants qu'il filme et leur idéal qu'ils n'atteindront probablement jamais, peut-être le côté marxiste de JLG.

Il finit d'ailleurs par montrer des portraits noir et blanc de Marie Valéra comme s'il s'agissait d'une héroïne de film noir des années 1940 ou 1950.

CC : Godard a choisi Marie Valéra parce qu'il était ému par son visage. Elle lui faisait penser à Dita Parlo. Danièle Huillet m'avait fait remarquer cette nostalgie du cinéma que Jean-Luc porte en lui depuis le début. Sur le tournage, il parlait souvent des actrices du cinéma muet avec Anne-Marie et Jean-Pierre Mocky. Heureusement que JLG a beaucoup d'humour, ça aidait à supporter la nostalgie qu'il avait même théorisée, soutenant que le cinéma appelait sa propre disparition...

Etait-ce l'idée que le cinéma mourrait de sa propre mort ou est-ce qu'il était menacé de mort par la télévision ?

CC : Non, je ne pense pas qu'il s'agissait de l'antagonisme entre cinéma et télévision. Il me semble que son interrogation portait plutôt sur la possibilité d'investir encore le cinéma comme un espace de création et de liberté. Je crois qu'il avait peur qu'un jour ça ne soit plus possible... Je trouve beau que *Grandeur et décadence...* sorte en même temps que *Le Redoutable* qui parodie l'engagement politique de Godard. La vérité, c'est que Jean-Luc est un des seuls à avoir voulu croire que les choses pouvaient changer après 1968, que le cinéma devait évoluer, poursuivre la lutte par d'autres moyens. Il n'a jamais transigé. ■

Le Sens de la fête

d'Eric Toledano et Olivier Nakache, photographié par David Chizallet AFC
Avec Jean-Pierre Bacri, Jean-Paul Rouve, Gilles Lellouche
Sortie le 4 octobre 2017

Dans le film le personnage central, joué par Jean-Pierre Bacri, traverse au cours de la soirée quantité d'épreuves et de difficultés

► Les partis pris à la photo apparaissent immédiatement dans le script : faire voyager le spectateur à travers différents états de lumière dans un décor unique sur une seule soirée. D'abord naturaliste en journée, presque sans intervention, la lumière devient plus sophistiquée au fur et à mesure que la fête se met en place. Pour cette partie nous avons conjugué des sources HMI en réflexion et des mini-brutes pour des attaques de soleil en allumant petit à petit les lumières de jeu. La soirée démarre, le soleil est couché, on bascule en tungstène, l'atmosphère se réchauffe, les visages baignent dans une douce lumière harmonieuse. Pour ce projet, j'ai préféré laisser la caméra à 5 600 K et filtrer en bleu à la prise de vues pour les nuits. Je trouve que le capteur tra-

veille mieux ainsi et sert mieux les carnations. Puis dans l'histoire les ennuis arrivent et on glisse vers un rendu beaucoup plus brut faisant surgir les visages de l'obscurité. Je n'ai éclairé pour le cœur de la nuit qu'à la torche ou à la bougie.

Le découpage a été une étape passionnante, beaucoup de réunions ont eu lieu avec Eric, Olivier, Arnaud Esterez, le premier assistant à la mise en scène, et Mathieu Vadepied, le directeur artistique. Le scénario étant très dense, il fallait servir à la fois la nécessité de tisser les liens entre les très nombreux personnages, et donc beaucoup de texte, tout en créant une sensation de mouvement, de vie trépidante des petites mains qui veillent en coulisses au bon déroulement du mariage. ■



Christophe Chauvin, 2^e assistant caméra, fait des tests de moirages sur les costumes de laquais d'Isabelle Pannetier



Patrick Chizallet



Frédérique Saj

Le Sens de la fête

Assistante caméra : Frédérique Saj

Chef électricien : Michel Sabourdy

Chef machiniste : Patrick Chizallet

Matériel caméra : Panavision Alga
(Arri Alexa XT Raw 4:3, série Panavision Primo Standard)

Matériel lumière : Transpalux

Matériel machinerie : Panagrip, Transpagrip,
TSF Grip (grue)

Quad équipé de la tête Shotover K1 : ACS France

Laboratoire : Digital District

(directeur technique : Jean Delduc)

Coloriste : Yov Moor

Directrice de postproduction : Sidonie Wasserman

L'Atelier

de Laurent Cantet, photographié par Pierre Milon AFC

Avec Marina Foïs et Matthieu Lucci

Sortie le 11 octobre 2017



Matthieu Lucci, Pierre Milon, caméra sur l'épaule, et Laurent Cantet, au 1^{er} plan à droite

C'est par une image apparemment simple, discrète, mais surtout évidente que l'on pourrait reconnaître le travail de Pierre Milon AFC. Il collabore fidèlement depuis une vingtaine d'années avec Robert Guédiguian et Laurent Cantet, Anne Villacèque et Lucas Belvaux. Sortis de l'IDHEC la même année, il tourne avec Laurent Cantet son premier long métrage en 2001, *L'Emploi du temps*, puis il enchaîne avec *Vers le sud*, *Entre les murs*, *Foxfire confessions d'un gang de filles* et tout dernièrement *L'Atelier* projeté dans la section Un certain regard de ce 70^e Festival de Cannes. (BB)

L'Atelier

Cadreur 2^e caméra : Georgi Lazarevski

Assistant opérateur : Aurélien Dubois

Chef électricien : Christophe Sournac

Chef machiniste : Patrick Llopis

Etalonneuse : Raphaëlle Dufosset

Matériel caméra : TSF Caméra (Arri Alexa Mini en ProRes 3,2K et Sony Alpha 7S II, zooms Angénieux Optimo 28-76, 45-120, 24-290 mm et série Canon CNE

Matériel machinerie et lumière : TSF Grip - TSF Lumière

Postproduction : M141

La Ciotat, un été. Antoine a accepté de suivre un atelier d'écriture où quelques jeunes en insertion doivent écrire un roman noir avec l'aide d'Olivia, une romancière reconnue. Le travail d'écriture va faire resurgir le passé ouvrier de la ville, son chantier naval fermé depuis 25 ans, toute une nostalgie qui n'intéresse pas Antoine. Davantage connecté à l'anxiété du monde actuel, le jeune homme va s'opposer rapidement au groupe et à Olivia que la violence d'Antoine va alarmer autant que séduire.

► **Le parti pris artistique de L'Atelier rappelle sans cesse le lieu où il a été tourné. Pourquoi ?**

Pierre Milon : Laurent Cantet souhaitait que la spécificité de l'environnement soit très présente, comme une identité propre à ces jeunes stagiaires. Probablement aussi pour accentuer ce décalage entre l'écrivaine (Marina Foïs) parisienne, intellectuelle, reconnue et ces jeunes élevés à La Ciotat et issus de l'immigration des années 1960. Nous aurions pu avoir une image plus chaude, plus contrastée, comme on pourrait l'imaginer pour un film tourné dans le Sud. Mais nous avons choisi de garder une image très claire, très blanche, et plutôt douce. On s'aperçoit quand on filme les Calanques, avec ce soleil très fort et ces roches très blanches qu'on obtient une image presque diaphane. Pour conserver cette cohérence, nous avons choisi de garder cette option pour les séquences d'atelier et de faire sentir cette blancheur du soleil toujours présent dans les arrière-plans.

Parle-nous justement de ces séquences très longues durant l'atelier ?

P.M : Certaines de ces séquences ont été tournées sur plusieurs jours. J'avais évidemment ce souci de la lumière naturelle qui change. L'une des solutions a été de tourner sur des demi-journées, une autre a été par exemple de repérer les heures où nous pouvions tourner une longue séquence de dialogue entre les jeunes à l'ombre d'un arbre. Nous avons tourné ces scènes à deux caméras. Lorsque nous étions à l'intérieur de l'atelier nos deux caméras faisaient la plupart du temps face à deux grandes baies vitrées, ce qui m'empêchait de placer des sources à l'extérieur, j'ai donc très peu éclairé.

Il y a beaucoup d'énergie dans ces scènes avec des moments très forts de tensions, d'engueulades... Cela paraît presque improvisé... Mais ça ne l'est pas ?

P.M : Non, pas du tout ! C'est la partie qui ressemble le plus à *Entre les murs* ces scènes ont été préparées de la même manière. Laurent a beaucoup répété avec les jeunes, ils étaient très rodés et ce n'était pas un problème de refaire les prises plusieurs fois. C'est vrai qu'on a l'impression de ne pas être dans de la fiction... Nous avions le même dispositif de caméra à l'épaule, pour la souplesse et la simplicité de tournage. D'ailleurs, tout le film est cadré à l'épaule mais finalement c'est une image très posée, très cadrée. Nous aurions pu tourner beaucoup de séquences sur pied. Peut-être que Laurent s'achemine vers l'abandon du tout à l'épaule...



Marina Foïs



Matthieu Lucci

La scène de nuit entre le jeune héros et Marina Foïs dans les Calanques est assez magique, explique-nous comment tu l'as tournée.

P.M : C'est une question qui m'a passionné et qui m'a demandé le plus d'essais en préparation : « Comment voir ce paysage en pleine nuit sans éclairer, comment échapper, sortir des conventions, proposer une autre manière de filmer la nuit ? » J'ai d'abord fait des tests avec l'Arricam 35 pour sa sensibilité à 5 000 ISO. Les images étaient intéressantes avec une pleine lune placée au bon endroit. Mais j'ai eu l'intuition qu'avec le plan de travail et la météo, je n'allais peut-être pas avoir la possibilité de tourner dans les conditions optimums d'une vraie pleine lune. J'avais remarqué que deux ou trois jours après la pleine lune on perdait un tiers de sa luminosité. J'ai donc fait des essais au même endroit avec le Sony Alpha 7 S II à 16 000 ISO associé à une série Canon CNE qui nous permettait de couvrir le "full frame". J'ai trouvé qu'il avait une plus grande latitude.

L'Atelier

Sans montée de bruit ?

P.M : Non ! C'est le même processus qu'avec la Varicam et ses deux sensibilités ISO nominales à 800 et 5 000. En approfondissant les essais sur le Sony Alpha 7, nous nous sommes rendus compte avec mon assistant Aurélien Dubois qu'à partir de 12 000 ISO, on retrouvait une sorte de sensibilité nominale et que le bruit disparaissait.

Nous avons tourné deux ou trois jours après la pleine lune dont la trajectoire avait changé par rapport à la nuit où nous avons fait nos essais. Je n'ai donc pas eu les meilleures conditions pour le tournage de ces nuits. Nous n'étions plus à "contre-lune" et nous avons perdu aussi le reflet magnifique sur la mer ! Heureusement, j'ai eu ces conditions optimales la nuit où nous avons filmé la traversée du bateau dans le port de La Ciotat, lorsque les jeunes vont sur une île.

Dans cette séquence, tu raccordes une nuit de pleine lune et une nuit... noire !

P.M : Nous avons tourné la traversée vers l'île en pleine lune avec l'Alpha 7 et pour des raisons de plan de travail et d'autorisation, nous avons tourné les séquences sur l'île une nuit sans lune. C'était impossible d'avoir de l'électricité, nous étions très restreints sur le matériel à emporter. Je n'avais que deux panneaux de LED (Celeb) sur batterie.

Mais on n'éclaire pas un groupe de jeunes qui s'éloigne sur un chemin bordé d'arbres juste avec des panneaux de LED ! Nous avons eu l'idée d'équiper les comédiens de lampes frontales, ce qui était tout à fait cohérent par rapport à l'histoire et plus riche visuellement.

Il a fallu assumer le mélange des nuits "classiques" et des nuits de pleine lune, et raccorder l'Alpha 7 et ses 16 000 ISO avec l'Alexa Mini en ProRes à 1 600 ISO... Et finalement ça marche bien. En ce qui concerne les images de l'Alpha 7, nous avons, avec Raphaëlle Dufosset, l'étalonneuse du film, choisi de les étalonner dans un espace colorimétrique (ACES) différent du reste du film. Nous avons retrouvé ainsi de la couleur et des teintes de peau plus naturelles, ce qui nous a permis de ne pas nous enfermer dans une image monochrome trop stéréotypée à notre goût pour ce type de séquences.

Ces images de nuit sans lumière sont finalement une nouvelle proposition des nuits au cinéma.

P.M : Il fallait réussir une image qui ne fasse pas nuit américaine. Nous sommes vraiment dans la vision de l'œil des nuits de pleine lune. C'était magique et un peu irréel de voir si bien les étoiles. Pour le port de La Ciotat, nous pouvions avoir, à la fois, le reflet très fort sur la mer et les lumières du port. En nuit américaine, nous n'aurions pas eu ces lumières du port. C'est une proposition qui oblige à sortir de la convention des nuits au cinéma, qui renouvelle même la représentation de la nuit au cinéma.

Comment a évolué ta collaboration avec Laurent Cantet depuis ces cinq films avec lui ?

P.M : Nous travaillons ensemble depuis notre sortie de l'IDHEC, nous avons une véritable connivence et nous arrivons à définir en assez peu de mots l'image que nous souhaitons, qui peut être d'ailleurs très différente selon les projets. Pour ce film, notre parti pris était d'éclairer le moins possible, de ne pas sentir la lumière, de parvenir presque à un effacement de la lumière et de la caméra. Je crois vraiment qu'un réalisateur est quelqu'un qui dirige un chef opérateur comme il dirige un comédien. Lorsqu'un metteur en scène demande aux comédiens d'être le moins démonstratif possible, s'il dit qu'il ne faut rien faire alors nous nous devons de ne rien faire. Dans cette volonté d'en faire le moins possible, il faut trouver comment proposer une image forte. Quand on a fait *Foxfire*, par exemple, avec une image plus colorée, beaucoup plus marquée, avec plus d'effets, on ne s'en est pas vraiment parlé. C'était évident. ■

Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC



Photogrammes

L'École buissonnière

de Nicolas Vanier, photographié par Eric Guichard AFC

Avec François Cluzet, Jean Scandel, Eric Elmosnino

Sortie le 11 octobre 2017

Deuxième collaboration avec Nicolas Vanier après le tournage de *Belle et Sébastien*, sorti fin 2013, qui totalisera plus de 3 millions d'entrées. Paradoxalement, malgré ce succès, le tournage de *L'École buissonnière* fut reporté d'un an tant il fut difficile aux producteurs de boucler le budget nécessaire.

► Avec ténacité, les producteurs, Clément Mizerey et Mathieu Warter de Radar Films, mais aussi François Cluzet, qui souhaitait absolument faire ce film, des solutions durent être trouvées par Nicolas et son directeur de production, Philippe Gautier, avec la contribution du chef décorateur Sébastien Birchler, sans oublier Olivier Horlait, l'assistant de Nicolas, ni ma partie, bien entendu, afin de réaliser des économies et pouvoir tourner le film en huit semaines et trois jours. À noter aussi, l'aide indéniable de la mise en place du crédit d'impôt.

Nous avons entrepris cette aventure entre septembre et novembre 2016, pour bénéficier des changements de saisons nécessaires au film, de l'été à l'entrée de l'hiver.

Ce nouveau projet développe un thème qui est cher à Nicolas Vanier, la découverte de la nature et l'apprentissage de la confrontation avec le monde des adultes, dont l'action se situe dans les années 1930.

Le film fut entièrement tourné en Sologne, région de prédilection de Nicolas qui la connaît comme sa poche.

Ce fut aussi son premier tournage en support numérique, ses autres films ayant été tournés en 35 mm. La transition s'est faite sans difficulté. Nicolas a été rassuré par nos essais avec la caméra Sony F55, en 4K RAW, qui offrait le respect des couleurs, indispensable à ses yeux.

Bien sûr, j'aurais aimé continuer mon expérience du film *Les Saisons*, tourné en F65, mais le budget et les contraintes de certaines scènes ne nous le permettaient pas, d'autant que nous étions à deux caméras en permanence sur le plateau principal, plus une troisième dédiée à la deuxième équipe dirigée par le directeur de la photographie Laurent Charbonnier, qui s'occupa de toutes les nombreuses prises de vues animalières ainsi que des scènes liées à celles de chasse à cour.

Fidèle à mes habitudes, nous sommes partis avec la gamme des zooms Angénieux



Photogrammes

Optimo, 15-40, 28-76, 45-120, 24-290 mm et 28-340 mm pour la deuxième équipe, une série Cooke S4 pour les quelques nuits. À l'arrivée, toujours un plaisir de constater la fiabilité et la qualité de ces optiques.

Le tournage fut très chargé mais avec la bonne étoile de Nicolas nous eûmes une météo favorable pour beaucoup de scènes qui nécessitaient une lumière solaire entre un été ensoleillé et un automne embrumé. Avec toute l'équipe image, Matthieu Le Bothlan pour le cadre de la caméra principale, Loïc Savouré au Steadicam et à la deuxième caméra, mes assistants caméras, Jeff Garreau, mon chef machiniste, et Stéphane Assié, mon

L'Ecole buissonnière

chef électricien, nous avons dépouillé chaque scène en amont, de manière à définir précisément les moyens nécessaires, très différents d'un décor à l'autre. Cette préparation assez précise nous fit gagner un temps précieux entre les déplacements en journée et l'anticipation nécessaire pour acheminer chaque jour dans la forêt les outils de travail. Beaucoup de scènes furent tournées dans les forêts du château de Chambord et je ne remercie jamais assez les équipes du château pour leur aide précieuse, la constance et la patience qu'ils ont toujours su garder.

Dans mon expérience des *Saisons*, un des outils les plus importants fut le scooter électrique. Jacques Perrin a accepté de nous le confier, avec Edgar Raclot, comme pilote et chef mécanicien de cet engin extraordinaire, et qui, pour information, est disponible chez Loumasystems.

Pour la postproduction, Eclair traitant le film, nous avons décidé en amont que nous ferions l'étalonnage en ACES.

Ne disposant pas sur le plateau d'un moniteur capable d'afficher cet espace, nous avons fabriqué à partir des essais une LUT classique s'approchant du modèle de look (LMT) développé dans l'ACES.

La LUT fonctionnait très bien sur le plateau et sur nos rushes, Eclair appliquait le Look ACES.

À l'étalonnage, avec Aude Humblet, nous avons récupéré l'étalonnage des rushes comme base de départ ce qui, bien heureusement, nous a permis de tenir les temps.

À l'heure où j'écris ces lignes, nous sommes en train d'étalonner une version Eclair-Color, le film me paraissant tout à fait propice à cette solution. Ayant vu la première bobine, j'attends avec impatience de voir cette version.

Ce texte ne serait pas complet sans apporter des remerciements à toute l'équipe du film ainsi qu'à tous les partenaires techniques, Transpalux, Transpacam, Transpagrip, Eclair, Loumasystems qui nous ont accompagnés de manière constructive et constante. ■



Edgar Raclot et Loïc Savouré



François Cluzet et Jean Scandel



Nicolas Vanier



Loïc Savouré, sur le scooter Galatée, et Edgar Raclot



Matthieu le Bothlan à l'œilleton - Photos Eric Guichard

L'Ecole buissonnière

Directeur de la photo des prises de vues animalières : Laurent Charbonnier

Directeur de production : Philippe Gautier

Cadreur caméra A : Matthieu Le Bothlan

Opérateur Steadicam et cadreur caméra B : Loïc Savouré

1er assistant caméra A : Adrien Onesto

1ère assistante caméra B : Cécile Arthuis

Chef machiniste : Jeff Garreau

Chef électricien : Stéphane Assié

Pilote scooter Galatée/Loumasystems : Edgar Raclot

Chef décorateur : Sébastien Birchler

Matériel caméra : Transpacam (3 Sony F55, zooms Angénieux Optimo 15-40, 28-76, 45-120, 24-290 et 28-340 mm, série Cooke S4).

Matériel lumière : Transpalux

Matériel machinerie : Transpagrip

Laboratoire : Eclair

Etalonnage : Aude Humblet

Happy End

de Michael Haneke, photographié par Christian Berger ^{AAC}

Avec Isabelle Huppert, Jean-Louis Trintignant, Mathieu Kassovitz

Sortie le 4 octobre 2017



Christian Berger et Michael Haneke

► En reprenant le casting et citant explicitement sa précédente étude sur l'euthanasie, le réalisateur autrichien continue son chemin sur la Croisette avec une suite plutôt comique. Un film dépeignant la vie de trois générations de la haute bourgeoisie calaisienne confrontée à la dépression, le suicide et la difficulté d'aimer. Le directeur de la photographie Christian Berger ^{AAC}, fidèle compagnon de

Michael Haneke, nous fait partager sa méthode de travail et les dernières avancées technologiques de son système d'éclairage par réflexion utilisé in situ sur ce film. (FR)

Voir ou revoir l'entretien, en anglais, de Christian Berger ^{AAC}, filmé par François Reumont pour l'AFC à l'adresse <http://www.afcinema.com/Le-directeur-de-la-photographie-Christian-Berger-AAC-parle-de-son-travail-sur-Happy-End-de-Michael-Haneke.html> ■

The Square

de Ruben Ostlund, photographié par Fredrik Wenzel

Avec Claes Bang, Elisabeth Moss, Dominic West

Sortie le 18 octobre 2017

► Après *Snow Therapy* en 2014, le réalisateur suédois Ruben Ostlund revient en compétition avec *The Square*, mis en image par son compatriote Fredrik Wenzel. Un film sur la perte de confiance dont le personnage principal évolue dans le milieu de l'art contemporain. Une mise en scène qui incorpore dans son style des mouvements inattendus de caméra... (FR)



Voir ou revoir l'entretien, en anglais, de Fredrik Wenzel filmé par François Reumont pour l'AFC à l'adresse <http://www.afcinema.com/Le-directeur-de-la-photo-Fredrik-Wenzel-parle-de-son-travail-a-propos-de-The-Square-de-Ruben-Ostlund.html> ■

English version

<http://www.afcinema.com/Cinematographer-Fredrik-Wenzel-discusses-his-work-on-The-Square-by-Ruben-Ostlund.html>

ça et là

"Archéologie d'un tournage, la cabane de *Peau d'âne*" (Jacques Demy, 1970)

Une conférence d'Olivier Weller et Arielle Gévaudan



La baguette de la Fée des lilas

Le Conservatoire des techniques de la Cinémathèque française, que dirige Laurent Mannoni, membre consultant de l'AFC, entame sa série de conférences de la saison 2017-2018 en s'intéressant de près à l'art d'une équipe archéologique du CNRS d'accommoder les restes des décors du film de Jacques Demy *Peau d'âne*, tourné en partie dans le parc du château de Neuville, à Gambais (Yvelines), en 1970.

► Alors qu'on trouve généralement les archéologues au travail sur des sites anciens, une équipe du CNRS décide en 2012 de s'attaquer aux restes de décors d'un film, l'emblématique *Peau d'âne*, de Jacques Demy, filmé à l'été 1970 en partie dans le château de Neuville (Gambais, 78). Outre le repère de la Fée des lilas, c'est la cabane dans laquelle la princesse cuisine son fameux "cake d'amour" qui retient l'attention des chercheurs. Fouiller un lieu de tournage est une nouveauté en France et en Europe. La même année, dans un désert de Californie, on exhume un sphinx du film *Les Dix commandements* de 1923... Ce projet singulier vise à la fois l'étude des vestiges (plus de 4 000 objets mis au jour) que peut laisser la réalisation d'un film, mais aussi celle des décalages entre la vie matérielle d'un tournage, la mémoire des témoins et l'œuvre artistique produite.

Cette conférence retrace le cheminement de ce projet décalé, à la fois pour l'archéologie et l'histoire du cinéma. Elle sera suivie d'une intervention du réalisateur du film *Peau d'âne*, Pierre Oscar Lévy.

"Archéologie d'un tournage : la cabane de *Peau d'âne*" Conférence d'Olivier Weller et Arielle Gévaudan, avec interventions d'Yves Agostini et Pierre Oscar Lévy, suivie de la projection à 20 h du film *Peau d'âne*, de Pierre Oscar Lévy et Olivier Weller (image Jean-Jacques Bouhon ^{AFC}), production Look at Sciences, Distribution Shellac.

Vendredi 20 octobre 2017 à 17h

Salle Georges Franju

Cinémathèque française

51, rue de Bercy - Paris 12^e

Prochaine conférence

"CinemaScope, Dyaliscope, FranScope : l'aventure du Scope français dans les années 1950 et 1960"

Conférence d'Olivier Rousseau,

vendredi 17 novembre à 14h30. ■

CinéSalon de la FIAF à New York

"Cinematographer Caroline Champetier: Shaping the Light"

► La FIAF (French Institute Alliance Française) est un lieu consacré à la promotion de la culture française à New York.

Jusqu'au 31 octobre, un cycle cinéma est consacré à Caroline Champetier ^{AFC}. Elle sera présente à la FIAF le 24 octobre pour deux débats, après les projections des *Innocentes*, d'Anne Fontaine, et *Holy Motors*, de Leos Carax.

Les détails à l'adresse

<http://www.fiaf.org/events/fall2017/2017-09-cinesalon.shtml> ■



Un Oscar d'honneur décerné au directeur de la photographie **Owen Roizman** ^{ASC}

► Présidée par le directeur de la photographie John Bailey, ASC, qui a récemment été élu, l'"Academy of Motion Picture Arts and Sciences" (AMPAS) - l'Académie des Oscars - a annoncé les noms des quatre personnalités du cinéma qui recevront, samedi 11 novembre 2017, un Oscar d'honneur.

A savoir l'auteur et réalisateur Charles Burnett, le directeur de la photo Owen Roizman ^{ASC}, l'acteur Donald Sutherland et la première réalisatrice à recevoir ce prix, Agnès Varda.

Des précisions à l'adresse :

<http://www.afcinema.com/Un-Oscar-d-honneur-decerne-au-directeur-de-la-photographie-Owen-Roizman-ASC.html> ■

vie professionnelle

Vincent Lowy nommé à la direction de l'ENS Louis-Lumière

Dans un communiqué daté du 6 septembre 2017, l'Ecole nationale supérieure Louis-Lumière a annoncé la nomination, parue au Journal officiel du jeudi 31 août, de Vincent Lowy en tant que directeur pour une durée de cinq ans.



► Ayant dirigé précédemment l'Institut européen de cinéma et d'audiovisuel (IECA), une des structures de l'Université de Lorraine, à Nancy, il succède ainsi à Francine Lévy, titulaire de ce poste pendant deux mandats. Né à Lyon en 1971, Vincent Lowy est professeur en études cinématographiques, il a réalisé plusieurs films sur l'histoire du cinéma et

a dirigé des collections de livres pour les éditions Le Bord de l'eau. Spécialiste du cinéma mémoriel et des formes documentaires, il a notamment publié la biographie du cinéaste Marcel Ophüls, ainsi qu'un essai sur le cinéma contemporain intitulé Cinéma et mondialisation : une esthétique des inégalités. A la tête de l'Ecole Louis-Lumière, il aura à cœur de développer le rayonnement de l'établissement à travers une politique volontariste en matière de relations internationales et en resserrant toujours davantage les liens avec les professionnels de l'image et du son, en France comme à l'étranger. Il souhaite également mettre en place une dynamique d'innovation en soutenant la recherche et le développement expérimental, dans le cadre de la COMUE Université Paris Lumières, mais aussi du Pôle de compétitivité régional Cap Digital et du Pôle Média Grand Paris.

À travers une politique de site ambitieuse, il entend réaffirmer la tradition d'excellence de l'ENS Louis-Lumière dans les métiers de l'image, du son et de la photographie, tout en positionnant l'école comme un acteur majeur de la recherche et de l'innovation dans le domaine des technologies numériques de l'audiovisuel. C'est pourquoi il souhaite mettre en place, dès l'année prochaine, un Master Ingénierie du Traitement des Images et des sons puis en 2020, une spécialité en ingénierie de projets de développement informatique consacrée à tout ce qui, dans le champ technologique et théorique de la réalité virtuelle, détermine les futurs usages de l'image. ■

(Source ENS Louis-Lumière)

ACS France associé AFC

► Nos derniers projets :

● Avec la Shotover K1, seule tête gyrostabilisée 6 axes sur le marché : montage dernièrement d'une Alexa XT avec l'Angénieux Optimo anamorphique 44-440 mm, pour un tournage long métrage dans le nord de la France. Ce montage est unique avec l'utilisation d'un "Rain Spinner" pour tourner sous les gouttes d'eau en cas de nécessité. Cet accessoire est proposé dans le kit et se monte en dernière minute. L'avantage du sixième axe donne toute aisance au cadreur pour filmer à la verticale de l'hélicoptère et nous transporte dans une nouvelle ère d'images aériennes. La K1 apporte beaucoup de souplesse face aux demandes des opérateurs pour installer des plus anciennes optiques anamorphiques jusqu'aux plus récents capteurs, comme le Canon Eos C700 ou la DXL Panavision. Champs d'action de la tête : Pan 360 degrés en continu, Tilt +60 à -140 degrés, Roll +/- 85 degrés.



Préparation caméra - François Vigon, 1^{er} AC France



Steve Desbrow - Aerial DOP



Luc Poullain - Pilote Film / Valentin Signargout - Technicien Gyro

● C'est en plein de cœur de Paris, de nuit, que nous avons participé au tournage d'une prochaine publicité automobile, avec notre équipe spécialisée, autour du Russian Arm. Associé à la Flight Head V, le Russian Arm est aujourd'hui la solution la plus flexible et la plus performante pour réaliser vos plans de suivi dynamiques, et ce jusque 150 km/h. Avec un bras de déport pouvant aller jusque 6 m de long, il permet de filmer à 360° (rotation du bras en seulement 4,5 s) et offre un auto horizon maîtrisé même lors de virages très serrés. Le bras peut s'utiliser autant sur notre caméra-car ML65, que sur d'autres plateformes mobiles (bateaux, etc.).



Russian Arm - Paris

● Autre tournage avec un véhicule travelling pour une seconde publicité automobile, dans sud de la France. Installée sur un quad tout terrain, notre tête gyrostabilisée 3 axes Shotover G1 a parfaitement rempli son travail, sur un terrain pourtant assez difficile. Nous avons filmé avec un "package" qui fonctionne très bien : Arri Alexa Mini et Fujinon Cabrio 19-90. La Shotover G1 est très fonctionnelle, dans le sens où elle permet rapidement de changer de "package" caméra, et s'installe très facilement sur tout type de support en mouvement.



Shotover G1 sur Quad tout-terrain

● Nouveau tournage drone en région parisienne pour une série anglaise en tout début de production. Configuration cinéma avec une Alexa Mini et objectifs Master Prime.



Drone pour caméra Alexa Mini ou Série Red

Prochaine sortie :

● *Le Sens de la fête*, réalisé par Eric Toledano et Olivier Nakache, photographié par David Chizallet AFC, sortie prévue le 4 octobre 2017. Pour quelques plans bien précis, la production recherchait une solution de travelling avec stabilisation et notre équipement correspondait parfaitement à ces attentes. Montée à l'avant du Quad, notre tête Shotover K1 a permis de réaliser ces plans avec une parfaite stabilité de l'image. Elle emportait cette fois une Alexa Mini avec un zoom Angénieux 30-72 anamorphique.



Quad & Shotover K1

Contacts :

- Images stock : <http://bit.ly/1qEK4nK>
- Newsletter 2017 : <http://bit.ly/2j4k1TL>
- Inscription Newsletter : <http://bit.ly/2jXF7aC>
- Contact : acs@aerial-france.fr
- Pour nous suivre :
- <https://www.facebook.com/ACSFRAN-CECAMERA/>
- <https://vimeo.com/acsfrance/videos>
- https://www.instagram.com/acs_fran-ccamera/ ■

Arri associé AFC

- La société de technologie cinématographique Arri célèbre son centenaire
- 1- Des personnalités du secteur politique et de l'industrie cinématographique se sont réunies au Deutsche Museum de Munich
- 2 - L'expertise numérique de la Bavière fascine les cinéastes du monde entier
- 3 - Le cadeau d'anniversaire d'Arri à tous les cinéphiles : *The Filmmaker's View*

Exactement 100 ans jour pour jour après la création d'Arri, la société de technologie cinématographique a invité un groupe de personnalités à l'Isarforum du Deutsche Museum pour fêter ses 100 ans. Le 12 septembre 2017, le Conseil d'administration d'Arri et les membres de la famille Stahl, les propriétaires de l'entreprise, ont accueilli une centaine d'invités, parmi lesquels se trouvaient des clients, des partenaires et des compagnons de longue date de l'industrie cinématographique mondiale.

« Avec cette cérémonie d'anniversaire très spéciale, nous tenons à vous remercier tous et chacun d'entre vous, pour toutes ces années d'intense et d'excellente collaboration, et nous sommes convaincus que l'avenir que nous partagerons ensemble sera glorieux », a déclaré Franz Kraus, membre du Comité exécutif, responsable de la technologie au sein du groupe Arri, pendant son discours de bienvenue. Il a ajouté : « Depuis le premier jour, Arri a accordé une grande importance aux relations étroites avec les créatifs. Nos contacts permanents avec les directeurs de la photographie et les réalisateurs nous offrent des informations précieuses qui sont utilisées par la suite pour développer et améliorer nos produits et services. Car, en fin de compte, notre but ultime est de vous proposer les technologies dont vous avez exactement besoin pour réaliser vos rêves cinématographiques. »

Dr Joerg Pohlman, membre du Conseil d'administration et responsable des activités opérationnelles, a ajouté : « Les passions pour le cinéma et la technologie ont toujours été réunies chez Arri. C'était le cas dans le passé, et aujourd'hui, ce même enthousiasme est toujours tangible dans notre société. » Et il a poursuivi : « De Hollywood à Bollywood ; avec plus de 1 500 employés dans divers pays du monde, Arri est véritablement un acteur mondial. Nous avons réussi la transition numérique, mais la numérisation s'accompagne de bien d'autres défis. C'est

pourquoi concevoir des produits innovants pour nos clients demeure au cœur de tous nos efforts. »

Parmi les invités, se trouvaient également des personnalités du secteur politique allemand, telle que la députée et ministre des Médias, Ilse Aigner : « Depuis 100 ans, Arri a joué un rôle-clé dans le centre média de renommée internationale de Bavière et se positionne comme un véritable vaisseau amiral. Les films les plus récompensés de tous les temps ont remporté 14 Oscars, nos spécialistes de la technologie d'Arri, basés à Munich, en ont remporté 19. Aujourd'hui, Arri est une société présente dans le monde entier, mais elle appelle, encore et toujours, la Bavière, sa maison. Cette entreprise, établie de longue date, a réussi à franchir et à maîtriser le cap de la numérisation. Cela permet à Arri de rester un partenaire fiable et majeur de l'industrie cinématographique et de la télévision aujourd'hui et demain. »

Le maire adjoint de Munich, Josef Schmid, chef du département du Travail et de l'Économie et président du comité culturel, a ajouté : « Dans pratiquement tous les films de long métrage réalisés aujourd'hui dans le monde, Arri est toujours impliqué d'une manière ou d'une autre. En tant que natifs de Munich, nous pouvons être fiers de cette entreprise, qui, avec sa longue histoire, est un ambassadeur mondial de notre ville. Arri fabrique de nombreux produits, souvent, ici-même, au cœur de Munich, en créant et en préservant ainsi de nombreux emplois dans notre état. Sans oublier la formation qui accompagne ces emplois.

Les discours ont été suivis d'une soirée divertissante, variée et agréable, animée par la charmante Nina Eichinger. L'artiste plasticienne Natalya Netselya a représenté les moments-clés de la longue histoire d'Arri avec du sable, y compris la fondation de l'entreprise par les deux adolescents passionnés de cinéma, August Arnold et Robert Richter, le 12 septembre 1917 dans un ancien atelier de cordonnier de la rue Türkenstrasse de Munich.

Les invités ont pu entendre plusieurs anecdotes sur l'histoire d'Arri. Le réalisateur Edgar Reitz a relaté comment "le vieux" Monsieur Arnold lui a fait démonter une caméra Arri pour la remonter immédiatement lorsqu'il était étudiant, en lui disant que lorsqu'il y arriverait, il le laisserait utiliser la caméra gratuitement pour son film. Edgar Reitz, fils d'horloger lui-



De gauche à droite : Dr. Joerg Pohlman (Arri), Richard Andry AFC, Natasza Chroszczicki (Arri), Tom Stern AFC, ASC et Marianne Rousseau

même, a réussi l'exploit et il fut récompensé comme promis. Le réalisateur Joseph Vilsmaier, également présent, a une connexion très particulière avec Arri. Il a fait son stage dans l'entreprise dans les années 1950.

Ces épisodes et bien d'autres issus de la riche histoire d'Arri ont été présentés pendant la célébration du centenaire dans le film *The Filmmaker's View*. En guise de cadeau pour tous les cinéphiles du monde entier, une équipe d'Arri a filmé plus de 250 interviews sur une période d'un an et demi avec des réalisateurs et d'autres professionnels de l'industrie à travers le monde. Dans cette série d'interviews, des cinéastes de renom tels qu'Ang Lee, Francis Ford Coppola, Roman Polanski, Wim Wenders et Tom Tykwer racontent comment la technologie a changé leur travail artistique. Les interviews peuvent être visionnées sur le site Web

<https://100.arri.com/interviews>, et elles ont été retrasmises dans le livre intitulé *The Filmmaker's View*, qui a également été publié pour l'occasion.

Voici un extrait de la préface du livre écrit par la famille Stahl (descendants de Robert Richter et propriétaires de l'entreprise) :

« Aujourd'hui, l'essence d'Arri est que c'est simplement un endroit où les gens apprécient leur travail. Il y a tant d'individus intelligents et talentueux dans l'équipe, et Arri fournit un environnement où ils peuvent poursuivre leurs idées, assumer leurs responsabilités, prendre leurs propres décisions et réaliser leur potentiel. Étonnamment, après 100 ans, lorsque vous parcourez Arri, vous avez l'impression que le personnel a le même esprit que les fondateurs, avec une approche très pratique et beaucoup de liberté. [...] Bien que nous prenions peu de crédit pour les réalisations d'Arri au cours des dernières années, nous pensons que le fait que ce soit une société familiale continue de bénéficier à Arri et aux personnes qui y travaillent. Sans les distractions de la responsabilité financière à court terme

Arri associé AFC

envers des actionnaires publics, nous ne devons pas trop nous inquiéter de la rentabilité de chaque développement. [...] Garder notre attention sur les objectifs à long terme permet un accent sans faille sur les besoins réels des clients. Fondamentalement, Arri a toujours cherché à ajouter de la valeur, plutôt que de l'extraire, et c'est une partie essentielle de notre succès».

Arri à IBC, Amsterdam



Pendant toute la durée du salon, les visiteurs ont pu découvrir les nouvelles technologies ainsi que les différents produits qu'Arri propose à l'industrie. Nos caméras Alexa SXT W, Alexa Mini et Amira étaient en démonstration en même temps que nos objectifs et systèmes de stabilisation ainsi que notre gamme étendue d'accessoires professionnels pour caméras.

Nouvelle tête télécommandée et stabilisée Arri SRH-3
Système intelligent et adaptatif
Grande charge utile, faible poids, conception compacte
Abordable
Workflows évolutifs

La tête Arri SRH-3 est extrêmement compacte et légère. Elle pèse 9 kg. Mais ne vous laissez pas tromper par son poids car la SRH-3 est capable de supporter des charges utiles allant jusqu'à 30 kg. La SRH-3 peut porter



ter jusqu'à trois fois son propre poids !
 Voir la vidéo :
https://www.arri.com/camera/camera_stabilizer_systems/products/stabilized_remote_head/stabilized_remote_head_srh-3/?node_id=59b902a44cb29a7a044f23f9
 Lire la suite :
<http://www.imageworks.fr/nouvelle-tete-telecommandee-et-stabilisee-arri-srh-3/>

Nouvelle appli Alexa SXT PRIMER



L'Application Alexa SXT PRIMER est un outil qui donne un rapide accès à toutes les fonctionnalités et spécifications techniques de l'Alexa SXT. Cette App inclut aussi les Formats d'Arri et la Calculatrice Datarate qui détermine les durées d'enregistrement et les poids de données selon le modèle de caméra Arri, le support d'enregistrement, la taille du capteur, le codec, la résolution, la vitesse d'enregistrement.

Fonctions :

- Calculatrice Formats & Datarate Arri
- Fonctionnalités SXT
- Aperçu Wireless Video System
- Arri Look Management
- Options Mon out

Lire la suite :

<http://www.imageworks.fr/alexasxt-primer-app/>

Arri Master Grips Basic Set kit



Arri élargit sa gamme d'accessoires du système de contrôle électronique (ou ECS pour son sigle en anglais) avec le nouveau Master Grip Basic Set. Cette nouvelle paire de poignées comprend, pour la première fois, une poignée standard mécanique en plus d'une poignée électronique et intelligente Master Grip. Les utilisateurs peuvent à présent bénéficier de l'ergonomie éprouvée des poignées Arri Master Grips avec les deux mains sans devoir acheter deux poignées électroniques.

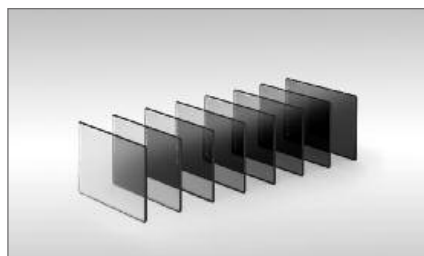
Lire la suite :

<http://www.imageworks.fr/arri-master-grips-basic-set-kit/>

Filtre Frontal FSND

Le filtre ND interne à spectre complet de l'Alexa Mini et de l'Amira amplement plébiscité est à présent disponible en filtre frontal

- Haut contraste et véritable respect des couleurs pour tourner en HDR
- Couches multiples de revêtement pour



un nettoyage facile et une durée de vie prolongée

● Code-barres gravé pour un suivi d'inventaire rapide et fiable
 Pour satisfaire les exigences actuelles de qualité d'image de l'industrie cinématographique et la demande croissante des utilisateurs finaux en filtres frontaux de grande qualité, Arri a conçu le filtre frontal FSND. Arri maîtrise depuis plusieurs années la fabrication de filtres de grande qualité. L'Alexa Mini et l'Amira sont équipées d'un filtre interne FSND amplement salué par l'industrie et réellement neutre colorimétriquement. Grâce à ce filtre, la plage dynamique inégalée des capteurs des caméras Arri ne sera plus malmenée ou faussée par des filtres frontaux de qualité inférieure.

Lire la suite

<http://www.imageworks.fr/nouveau-filtre-nd-frontal-a-spectre-complet-arri/>

Pare-soleil léger LMB 4 x 5



Grâce à sa modularité, le LMB 4x5 peut s'adapter à de nombreuses configurations : en pare-soleil à filtre unique pour les gimbals, en version clip-on, connue depuis le LMB-25, en version pour support léger en tiges 15 mm ou en version studio qui intègre la possibilité de bascule.

Le LMB 4x5 remplacera le pare-soleil Mini Matte Box MMB-1, le pare-soleil léger LMB-25 et le pare-soleil MB-19. Toutes les fonctions de ces trois modèles de pare-soleil sont désormais incluses dans un seul modèle, auxquelles viennent s'ajouter de nouvelles fonctionnalités.

Lire la suite :

<http://www.imageworks.fr/nouveau-lmb-4-x-5/>

Rota Pola



Arri PCA présente le cadre Rota Pola (cadre à filtre rond polarisant), compatible avec les modules des pare-soleil LMB-5, LMB-15, LMB-25, LMB 4x5 et MB-19. Grâce à son épaisseur, identique à celle d'un cadre pour filtre F4, il occupera la place d'un filtre dans un module pour filtres.

Lire la suite :

<http://www.imageworks.fr/rota-pola/> ■

Canon associé AFC

► **Canon a proposé sur le salon IBC 2017 un aperçu du futur de la télévision et du cinéma grâce aux solutions innovantes en flux de production 4K.**

Le salon IBC est l'événement mondial de référence de l'industrie des médias et de la télédiffusion.

Canon était présent sur l'édition 2017, qui a eu lieu du 15 au 19 septembre à Amsterdam, et y a démontré tout l'intérêt que portent les réalisateurs de télévision et de cinéma à nos solutions en raison de leurs performances techniques et de leur accessibilité en termes de coût.

Nous avons présenté l'ensemble de notre gamme professionnelle d'équipements de production d'images, depuis l'acquisition jusqu'à la diffusion. Les visiteurs ont pu notamment découvrir la solution professionnelle 4K/UHD/50P composée de l'EOS C200 qui vient enrichir la gamme EOS Cinema, ainsi que les objectifs cinéma CN-E70-200 mm T/4,4 LIS et CN-E18-80 mm T/4,4 LIS KAS S.

Conçue pour les professionnels et parfaitement adaptée aux petites équipes de production ainsi qu'aux réalisateurs individuels, l'EOS C200 est la première caméra EOS Cinema intégrant le format révolutionnaire Cinema RAW light.

Les objectifs cinéma CN-E70-200 mm T/4,4 LIS et CN-E18-80 mm T/4,4 LIS KAS S sont deux zooms compacts de type Ciné-servo, très polyvalents et développés pour les professionnels et les amateurs experts travaillant avec des caméras à capteur grand format, pour libérer leurs possibilités créatives afin de profiter pleinement de la 4K.

Nous avons également présenté un prototype de notre nouveau moniteur hautes performances de 30 pouces (76 cm) de type "2 000 nits", ainsi que de nombreux autres nouveaux produits destinés aux réalisateurs de cinéma et de télévision. ■



CW Sonderoptic - Leica associé AFC

Christophe Beaucarne, extrêmement

Par Ariane Damain Vergallo pour CW Sonderoptic - Leica



Christophe Beaucarne - Photo Ariane Damain Vergallo
Leica M et Summicron-C 50 mm

► Quand le réalisateur Jaco Van Dormael fait passer à Christophe Beaucarne, tout juste âgé de 18 ans, l'oral du concours de l'INSAS, célèbre école de cinéma belge, ni l'un ni l'autre ne peuvent alors imaginer qu'ils vont devenir 20 ans plus tard des partenaires, des complices, des frères en cinéma sur *Mister Nobody*, en 2009 et *Le Tout Nouveau Testament*, en 2015.

Le jury de l'INSAS est lui aussi convaincu, le tout jeune étudiant déjà repéré et le concours réussi, évidemment.

Christophe Beaucarne doit alors quitter la grande demeure familiale de Tourinnes-la-Grosse, en Wallonie, pour Bruxelles. Il emporte avec lui le souvenir d'une belle enfance en pleine nature mais aussi le souvenir d'un père souvent parti et de baby sitters qui se succèdent. Il se souvient « avoir grandi brutalement, en une nuit » lorsque, à l'âge de 10 ans, sa mère meurt.

Dans les années 1970-80, son père, Julos Beaucarne est un chanteur connu, engagé. Chanteur de l'amour – il faut s'aimer à tort et à travers – anarchiste et écologiste bien avant l'heure, il apprend à ses deux enfants "la joie", la joie malgré tout. Pour tenter de les guérir du trop grand chagrin de la mort de leur mère, dans un pari fou, Julos Beaucarne décide d'embarquer ses deux fils avec lui sur sa tournée – il est alors au faite de sa gloire – durant un an à travers le monde.

De ce voyage génial qui l'éloigne des contraintes d'un collégien de son âge, il garde le goût de faire ses valises et partir, et quand, au bout d'un an, il retrouve les études et les copains, lui vient un enthousiasme d'apprendre presque démesuré et une envie de se retrouver dans la chaleur du groupe. Pari gagné.

Avec ce père chanteur, doux et joyeux et avec le souvenir à jamais de sa mère aimée, Christophe Beaucarne choisit alors de vivre « à 150 mille pour cent ». Extrêmement.

CW Sonderoptic - Leica associé AFC

Ce sont, dès l'adolescence, de folles expéditions dans le monde entier, des treks en Laponie, du ski en Norvège, du kayak et du vélo partout ailleurs.

Risquer plusieurs fois sa vie et se sentir vivre encore davantage.

Se sculpter un corps de sportif à l'épreuve du temps qui passe.

Encore maintenant, il préfère partir avec sa famille dans les montagnes en Turquie, en jeep et en « péter les amortisseurs » plutôt que s'alanguir au soleil près d'une piscine.

Et c'est bien sûr le cinéma. La Belgique est petite pour satisfaire un tel appétit et il débarque en France sur la recommandation de Robert Alazraki, un ami de son père, tout aussi joyeux et charmant que lui. « Comme eux, j'ai choisi de plaire aux gens, le cinéma c'est à 60% du rapport humain. »

Et il plaît, il plaît beaucoup. Parfois, il doit même se défendre de trop plaire quand d'autres envies de cinéma apparaissent qui lui font regarder dans d'autres directions.

Il a 29 ans quand la chance lui sourit encore. Une sacrée chance comme si la vie lui ayant joué si jeune le plus sale tour qui soit, le crédit en soit épuisé pour longtemps. Il est alors le premier assistant caméra sur une comédie de Jean-Marie Poiré, *Les Anges gardiens*. C'est le plus gros budget de l'année, un blockbuster à la française. Quand le directeur de la photo quitte brusquement le tournage, c'est la stupéfaction et Christophe Beaucarne, malgré son âge, paraît le mieux désigné pour lui succéder dans d'aussi brefs délais.

Le film est un gros succès et le deuxième meilleur box office de 1995.

Sans en avoir vraiment rêvé il se retrouve à jouer très jeune dans la cour des grands. Négocier le virage du deuxième long métrage s'avère plus compliqué, d'autant qu'il vient d'avoir son deuxième enfant. Il fait des pubs pour vivre. Il patiente.

Au bout de deux ans, le coup de téléphone tant attendu arrive enfin et pas n'importe lequel, c'est celui d'Anne-Marie Miéville, la compagne de Jean-Luc Godard, qui l'appelle pour venir tourner en Suisse son film *Nous sommes tous encore d'ici*.

« C'est le cinéma que je voulais faire ».

Il visionne alors tous les films de Godard se doutant que le maître, qui joue dans le film comme comédien, aura un œil sur lui. Il se souvient que celui-ci déteste le grain et décide alors de prendre la Kodak 200 ISO qu'il va essayer de tirer un peu au-dessus dans les scènes d'intérieurs. Il veut aller vers le sombre, procéder par "soustraction de lumière". Il ferme les volets, laisse passer des rais de lumière qu'il renvoie avec des réflecteurs. Godard lui dit – et on dirait du Godard dans le texte : « Vous êtes sûr que ça va impressionner la pellicule ? » Il prend « le dessus sur sa peur » et tient bon face au maître. Une autre fois, c'est pire encore. Jean-Luc Godard est assis dans un train et le soleil l'éclaire en direct. Christophe Beaucarne se souvient des cours de l'INSAS où l'éclairage cru du soleil était vilipendé. Il sort un morceau de calque qu'il scotche sur la vitre du compartiment pour adoucir le visage de Godard qui le regarde faire, narquois : « Si c'est comme ça, on peut être assis sur une chaise à Rolle ». Bien sûr, Rolle, le domicile du maître ! Christophe Beaucarne comprend la leçon et enlève le calque.

Jean-Marie Poiré le rappelle pour faire *Les Visiteurs 2*, un très gros budget et une belle opportunité pour un jeune directeur de la photo dont c'est le troisième film. En son for intérieur, Christophe Beaucarne se dit avec l'intrépidité de la jeunesse : « L'heure est venue de révolutionner la lumière de comédie ! »

Il fait énormément d'essais et se lance. La sanction tarde à venir mais elle arrive, à la toute fin du film. La production reprend le pouvoir et lui interdit l'entrée de la salle d'étalonnage. Elle fait éclaircir et booster les couleurs de l'ensemble du film, à l'inverse de ce qu'il avait voulu faire.

30 ans et plus de 40 films plus tard, c'est un souvenir qui paraît lointain. Sa modestie dût-elle en souffrir, Christophe Beaucarne est devenu un grand directeur de la photo, tellement que, nous les Français, nous préférons ne pas trop nous rappeler qu'il est belge, une fois.

Mathieu Amalric est un réalisateur alter ego, autre frère en cinéma, avec qui il vient de terminer *Barbara*, avec Jeanne Balibar. Ils sont tellement proches que, comme dans les vieux couples, il n'est plus besoin de se parler tellement la connaissance de l'univers de l'autre est

intime. Ils se sont connus en 2001 sur *Le Stade de Wimbledon*, un des premiers films de Matthieu Amalric comme réalisateur.

« Dans la vie d'opérateur, on rencontre 2-3 réalisateurs, point. »

« Avec Matthieu Amalric, il y a une osmose esthétique. C'est hallucinant ».

Barbara est "un film hypnotique", qui mélange de vraies archives en 16 mm, de fausses archives tournées en Super 16 et du numérique. Un travail énorme de préparation et d'enchevêtrement subtil des formats dont il espère qu'il ne se voit pas tout en participant pleinement à la narration.

Lors des repérages, il mitraille avec son Leica S2 en numérique et s'inspire du travail de photographes comme Harry Gruyaert, Eggleston ou Jeff Wall.

Et sur le tournage, sauf dans le cas de "vrai" Scope, Christophe Beaucarne prend essentiellement des Summilux-C. La douceur et le contraste à la fois, le flou, l'ergonomie, l'ouverture. Des évidences qu'il ne détaille même pas. Des certitudes sur lesquelles il ne s'attarde plus. « Thank you, Leica », dit-il, simplement.

Des sommets à gravir, des déserts à traverser, des pistes à sillonner en vélo – il possède 14 vélos, comment cela est-il humainement possible ? – il en reste pour assouvir la soif d'extrême de Christophe Beaucarne.

Des films, il lui en reste beaucoup à éclairer, à servir avec la minutie et l'acharnement qu'il met dans les choses qui lui plaisent et avec la décontraction d'un expert en charme.

Il se souvient de deux films qui l'avaient profondément marqué : *Dersou Ouzala*, de Kurosawa, et plus tard *Au milieu coule une rivière*, éclairé par LE directeur de la photographie, Philippe Rousselot. Deux films qui racontent l'histoire d'hommes seuls face à l'immensité de la nature, son hostilité et sa beauté.

Mélanger ses deux passions – le cinéma et le sport extrême en pleine nature – reviendrait pour lui à décrocher la lune. Il attend une telle proposition de film ; ce serait enfin parler de lui, de ce qui lui tient à cœur, ce serait repenser à ses jeunes années où il partait à l'aventure, risquer sa vie, le nez au vent, sans jamais se retourner.

Extrêmement. ■

Eclair associé AFC

► Les actualités d'Eclair (Statuts des Films/TV/Nouveaux Projets)

Actualités cinéma

Les films traités chez Eclair et en Eclair-Color en salles en octobre 2017 :

- *Le Sens de la fête*, d'Olivier Nakache et Eric Toledano, production : Quad, Gaumont, DP : David Chizallet^{AFC}, étalonnage d'origine : Yov Moor, remastering Eclair-Color : Thomas Debauve
- *L'Ecole buissonnière*, de Nicolas Vanier, production : Radar Films, DP : Éric Guichard^{AFC}, Laurent Charbonnier, étalonnage d'origine et remastering Eclair-Color : Aude Humblet
- *Les Nouvelles aventures de Cendrillon*, de Lionel Stekete, production : 74 Films, DP : Stéphane Le Parc, étalonnage : Anne-Sophie Queneuille, remastering EclairColor Thomas Debauve
- *Zombillenium*, d'Arthur De Pins et Alexis Ducord, production : Maybe Movies, étalonnage et remastering Eclair-Color Grégoire Lesturgie
- *Happy End*, de Michael Haneke, production : Les Films du Losange, DP : Christian Berger^{AAC}.

Film en cours de postproduction chez Eclair :

- *Le Collier rouge*, de Jean Becker, production : Ice3, DP : Yves Angelo, étalonnage : Karim El Katari.

Les fictions TV en cours de postproduction chez Eclair :

- "Souviens-toi" (6 x 52' - M6), de Pierre Aknine, production : Capadrama, DP : Christian Abomnès, étalonnage : Jean-Marie Blezo
- "Voyage à travers le cinéma français" (série TV), de Bertrand Tavernier, production : Little Bear, DP : Jérôme Alméras^{AFC}, Simon Beauvils, Julien Pamart, étalonnage : Raymond Terrentin
- "Versailles - Saison 3" (10 x 52' - Canal Plus), de Richard Clark, Ed Bazalgette et Pieter Van Hees, production : Capadrama, DP : Anton Mertens^{SBC}, Christophe Nuyens^{SBC}.

Les films en cours de tournage chez Eclair:

- *J'ai perdu Albert*, de Didier Van Cauwelaert, production : Angelus Productions et Climax Films, DP : Michel Amathieu^{AFC}.

Actualités patrimoine

Films traités en restauration chez Eclair

- *Le 17e parallèle*, de Joris Ivens et Marceline Loridan-Ivens, production : Argos Films, DP : Joris Ivens, étalonnage : Bruno Patin, sous la supervision de Marceline Loridan-Ivens
- *Passe-montagne*, de Jean François Stévenin production : Sagamore Cinéma, DP : Lionel Legros, étalonnage : Raymond Terrentin sous la supervision de Jean François Stévenin
- *Double messieurs*, de Jean François Stévenin, production : Sagamore Cinéma, DP : Pascal Marti^{AFC}, étalonnage : Raymond Terrentin sous la supervision de Jean François Stévenin et Pascal Marti
- *Mischka*, de Jean François Stévenin production : Sagamore Cinéma, DP : Pierre Aim^{AFC}, étalonnage : Raymond Terrentin sous la supervision de Jean François Stévenin. ■

K5600 Lighting associé AFC



► A IBC 2017, K5600 a dévoilé les Joker². Depuis 25 ans, les Joker² sont le standard de l'industrie pour des sources de lumière polyvalentes, puissantes et contrôlables avec des milliers d'appareils utilisés chaque jour dans le cinéma, la télévision et en photographie. Les nouveaux Joker² sont plus que relookés, ils sont entièrement redessinés, du Ballast au Beamer. En 400, 800 et 1600 Watt, ils concentrent tout ce que nous avons appris depuis 25 ans prenant en compte les remarques des utilisateurs du monde entier. Avec ses lignes élégantes, ses bords arrondis et un nombre de pièces diminué, le Joker² émet plus de lumens que n'importe quelle source de lumière concurrente de même puissance et ceci avec une meilleure qualité de lumière.

Les nouveaux Joker² présentent les modifications suivantes :



- La bague filetée qui fixe le globe de sécurité clair ou sablé permet un accès rapide et facile, sans outils,

pour un relamping rapide notamment utile avec les lampes 3 200 K que nous proposons maintenant, en plus des lampes 5 600 K.



HMI à une source tungstène 2 kW en moins d'une minute.

- Les Joker² intègrent un amorçeur enfichable qui permet de passer d'une source



lyre, un point d'accroche pour fixer les lentilles.

- Le pied de lyre à trois axes permet de pointer plus facilement la source surtout lorsqu'il y a une grande boîte à lumière.



- Les ballasts de nouvelle génération intègrent un système sans fil sous protocole CRMX (Lumen Radio®) pour le

contrôle marche / arrêt et le dimming en DMX depuis une console ou les appareils Apple OS.

www.k5600.eu ■

Nikon associé AFC

► Nikon Film Festival : une édition anniversaire !

À l'occasion des 100 ans de Nikon, le festival vous propose cette année d'illustrer la thématique du cadeau en moins de 2 minutes 20 secondes.

Parmi les nombreuses nouveautés cette année : l'ouverture des participations et des votes sera effectuée au même moment, une nouvelle formule sera mise en place pour le Prix du Public (terminé

le vote quotidien pour un film) et de nouveaux prix en compétition...

Tenez-vous prêts !

Rendez-vous à partir du 5 octobre pour envoyer vos films et découvrir les prix, les dotations, le jury ainsi que toutes les nouveautés de cette 8^e édition !

Voir la vidéo officielle : <https://www.youtube.com/watch?v=ckxHSSrmM2Y>
<http://www.festivalnikon.fr> ■



Panavision, Panalux, Panagrip associés AFC

► Rencontres cinématographiques de Dijon

Les prochaines 27^{es} Rencontres cinématographiques de Dijon auront lieu du 12 au 14 octobre. Panavision-Panalux est partenaire.

Nos équipes seront présentes tout du long :

- Olivier Affre - 06 70 20 10 13
- Olivier Chiavassa - 06 20 41 15 34
- Oualida Bolloc'h - 06 71 92 05 40
- Serge Hoarau - 06 73 05 81 54
- Valérie Lacoste - 06 07 33 26 29.

Sorties en salles

● *Au revoir là-haut*, d'Albert Dupontel, image Vincent Mathias ^{AFC}, Arri Alexa Mini, série Canon K-35 et Zeiss Distagon T1.3, caméra Panavision Alga et consommables Panastore Paris

● *Le Sens de la fête*, d'Olivier Nakache et Eric Toledano, image David Chizallet ^{AFC}, Arri Alexa XT Raw 4:3, série Panavision Primo Standard, caméra Panavision Alga, machinerie Panagrip

● *Menina*, de Cristina Pinheiro, image Tristan Tortuyaux, Alexa Plus, série Panavision Primo Standard, caméra, machinerie, lumière et camions Panavision Marseille, consommables Panastore Paris

● *Tous les rêves du monde*, de Laurence Ferreira Barbosa, image Renaud Personnaz, Sony F55, zooms Canon 15,5-47 mm, 30-105 mm et 30-300 mm, caméra Panavision Alga et consommables Panastore Paris. ■

Papa Sierra associé AFC

► Aerial Collection : une banque d'images aériennes du monde vu du ciel pour tous vos montages

En plus des rushes provenant des films de Yann Arthus-Bertrand, venez découvrir nos images d'actualité ou nos images par thématiques.

Notre offre :

- Plus de 3 000 heures d'images aériennes uniques au monde.
- Le monde vu du ciel en HD ou 4K.
- Séquences longues de plusieurs minutes pour plus de choix.

Tarifs sur mesure :

- Tarif en fonction du type de diffusion et uniquement des secondes utilisées.
- Système de tarification dégressif à la seconde. Vous ne payez que les secondes effectivement utilisées dans votre montage final.

● Plus vous utilisez nos images, plus le prix descend.

À la demande :

● Nous pouvons explorer gratuitement nos archives pour vos recherches spécifiques.

● Nous vous accompagnons juridiquement dans la création de licence d'utilisation.

Recherchez / Visionnez :

● Outils de recherche et de sélection performants.

● Outils de travail collaboratif (création de sélection et de mémos de Time Code facile à partager en équipe).

● Rushes téléchargeables pour essais de montage.

Montez :

● Téléchargez les rushes au format MP4 facilement intégrable dans tous types de logiciel de montage.



● Nous vous proposons nos services de montage et d'étalonnage si besoin.

Commandez :

● Envoyez nous vos sélections et vos time codes très facilement pour obtenir les rushes en HD ou 4K.

● Historique en ligne des Commandes, Factures et Contrats de licence d'utilisation.

<http://www.aerialcollection.com/fr/> ■

TSF associé AFC

► TSF renforce son équipe de Management

Dans un communiqué daté du lundi 18 septembre 2017, le Groupe TSF annonce le renforcement de son équipe de direction afin de « faire face aux nouvelles opérations de croissance internes ou externes qui se profilent pour 2018, comme à toutes celles qui les ont précédées depuis 35 ans », précise pour conclure Thierry de Segonzac.

Laurent Dondey rejoint l'équipe dirigeante de TSF en qualité de Directeur Général Adjoint en charge des "Opérations Groupe". Après 10 années à la Direction Générale de la Géode et un parcours qui l'avait mené notamment chez Gaumont et Canal+, Laurent Dondey coordonnera l'action des Directeurs de Divisions et Directeurs d'Agences de TSF en province et à l'étranger.

Avec une activité en croissance de 15 % et un chiffre d'affaires qui franchit le seuil de 30 M€, Thierry de Segonzac – Président Fondateur de TSF – renforce ainsi son Comité Exécutif afin que les développements obtenus par Frédéric André – DGa Affaires commerciales – et son équipe formée de Laurent Kleindienst, Frédéric Valay, Eric Moreau et Philippe Lapeyre soit assurés d'être réalisés avec le niveau de qualité et de fiabilité qui font la réputation du Groupe.

Dany Bruyère – DGa Technologies –, dont l'expertise est reconnue par la profession, veille au maintien du meilleur niveau technique de chacun des métiers exercés par le Groupe (Divisions Caméra, Lumière, Grip, Véhicules, Studio) et apporte les réponses appropriées aux questions spécifiques des réalisateurs et chefs opérateurs.

Récemment nommé Président de la Mission "Énergies nouvelles", il portera l'ambition que TSF entend développer sur ce sujet stratégique.

Enfin, Pascal Buron, DRH et Responsable des Fonctions support (informatique, process achats, etc.), est nommé Directeur Général Adjoint, Membre du Comité Exécutif de TSF.

Thierry de Segonzac se réjouit que le Comité exécutif de TSF poursuive sa consolidation avec des hommes d'expérience qui partagent un même état d'esprit, capables de faire face aux nouvelles opérations de croissance internes ou externes qui se profilent pour 2018, comme à toutes celles qui les ont précédées depuis 35 ans.

Les films en salles en septembre 2017 tournés avec les moyens techniques de TSF

- *Sales gosses*, de Frédéric Quiring, éclairé par Crystal Fournier^{AFC}
Arri Alexa XT et Cooke S4
- *120 Battements par minute*, de Robin Campillo éclairé par Jeanne Lapoirie^{AFC}
Arri Alexa Mini et Zeiss Ultra Primes
- *Petit Paysan*, d'Hubert Charuel, éclairé par Sébastien Goepfert
Arri Alexa Mini et Cooke S4
- *Otez moi d'un doute*, de Carine Tardieu, éclairé par Pierre Cottureau
Arri Alexa Mini et Zeiss Ultra Primes
- *Le Redoutable*, de Michel Hazanavicius, éclairé par Guillaume Schiffman^{AFC}
Arricam Lite 3 perfos et Série Schneider
- *Gauguin*, d'Edouard Deluc, éclairé par Pierre Cottureau
Arri Alexa Mini et Zeiss Master Primes
- *Le Petit Spirou*, de Nicolas Bary, éclairé par Vincent Gallot
Arri Alexa XT - Alexa Mini - Scorpio Lens anamorphiques et zooms Angénieux Optimo anamorphiques
- *Espèces menacées*, de Gilles Bourdos, éclairé par Mark Lee
Sony F 65 et Zeiss Master Primes
- *Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc*, de Bruno Dumont, éclairé par Guillaume Deffontaines^{AFC}
Arri Alexa Mini et Leica Summilux
- *Dunkerque*, de Christopher Nolan, éclairé par Hoyte Van Hoytema (Lumière CLP, machinerie et camions techniques). ■

Vitec Videocom associé AFC

► Sachtler et Vinten présentent Flowtech sur le stand Vitec Group à l'IBC A l'occasion d'IBC 2017, du 15 au 19 septembre à Amsterdam, Sachtler et Vinten ont dévoilé, sur le stand du groupe Vitec, le trépied Flowtech 75, dont la nouvelle technologie inédite simplifiera et fluidifiera le travail des opérateurs de prise de vues grâce à une mise en place aisée et instantanée, un réglage en hauteur polyvalent et une rigidité en torsion exceptionnelle.

L'outil est doté de freins à blocage rapide et de leviers de réglage ergonomiques qui permettent de l'installer et de commencer à l'utiliser en un temps record.

Le concept Flowtech comprend un trépied en fibre de carbone à deux niveaux muni d'un écarteur central aisément amovible et de patins en caoutchouc, l'ensemble pouvant supporter une charge totale de 20 kg. Les freins à blocage rapide exclusifs situés sur la partie

supérieure du trépied permettent de déployer simultanément les pieds en position maximale et de les équilibrer automatiquement au sol. Ainsi, l'opérateur n'a plus à se contorsionner ni à régler plusieurs freins sur chaque pied. Ultra-léger et facile à transporter, le trépied flowtech 75 est spécialement étudié pour être porté confortablement sur l'épaule, les pieds étant maintenus en position stable grâce à des dispositifs de verrouillage magnétiques.

Vitec Videocom associé AFC

Le Flowtech 75 peut être déployé dès 26 cm et jusqu'à 1,53 m sans écarteur amovible ou entre 63 cm et 1,57 m avec cet accessoire. Le mécanisme de verrouillage exclusif à charnières permet de réaliser des prises de vue à une hauteur extrêmement basse, au ras du sol, sans avoir recours à un deuxième jeu de "mini-pieds" lors de chaque session. L'exceptionnelle rigidité en torsion du Flowtech empêche toute oscillation du trépied durant les mouvements panoramiques de la caméra, un facteur absolument crucial dans toutes les productions cinématographiques. Pour obtenir de telles performances, le trépied Flowtech a été torturé dans les conditions d'utilisation les plus défavorables, de la boue au sable en passant

par les températures extrêmes. Au terme de plus de 30 000 cycles d'essai en laboratoire, au cours desquels le trépied a été déployé à d'innombrables reprises et soumis à un essai d'endurance de 1,5 million d'ouvertures/fermetures, Sachtler et Vinten ont confirmé que les performances du Flowtech étaient supérieures aux normes les plus strictes préconisées par les deux marques. Le Flowtech 75 est compatible avec la plupart des têtes fluides de 75 mm courantes et s'adapte parfaitement aux modèles issus des gammes de produits de Sachtler ou Vinten. Le trépied est un compagnon idéal pour les caméras de cinéma numérique telles que la Sony PXW-FS7, la Blackmagic URSA Mini ou l'appareil Canon Mark II. ■



XD motion associé AFC

► Dans l'actualité du mois de septembre, la participation de XD motion à l'IBC à Amsterdam, un tournage de publicité et une vidéo de promotion.



Salon de l'IBC 2017 à Amsterdam

À l'occasion du salon de l'IBC, nous avons présenté la tête gyro-stabilisée C 520 dans laquelle était monté le nouvel objectif Angénieux Optimo Anamorphique 44-440 mm.



Films long métrages/Pub

Mini Russian Arm pour publicité Kia

Tournage avec le Mini Russian Arm équipé d'une RED Helium montée sur la Mini Flight Head pour la nouvelle Kia Stonic en plein cœur de Paris.



Particularité de ce tournage, nous avons utilisé la technologie Fool Control qui permet au chef opérateur de contrôler tous les paramètres de la caméra à distance, via une tablette iPad. ■

Zeiss associé AFC

► Les objectifs Ciné Full-Frame de Zeiss présentés à l'IBC



La société d'optique a anticipé la popularité des grands capteurs. Les optiques compactes Zeiss CP.3 XD avec métadonnées /i élargissent les possibilités créatives.

« Les grands capteurs sont sur la brèche », explique Christophe Casenave, responsable produit chez Zeiss. « Sony vient d'annoncer sa nouvelle caméra cinéma numérique Venice, la première de son genre à disposer d'un capteur full-frame. Arri, Red et Panavision ont tous récemment lancé des caméras avec des capteurs considérablement plus grands que le standard de 35 mm. » Zeiss a prédit cette tendance en 2009 et a continué à faire avancer ce segment depuis. « Les grands capteurs offrent aux cinéastes une foule d'avantages », poursuit-il. « Ils disposent d'une gamme dynamique plus large et offrent un look organique. » C'est

pourquoi Zeiss a également opté pour des optiques adaptées aux caméras full-frame dans sa dernière gamme, le Zeiss CP.3 XD avec technologie de métadonnées, lancé en avril 2017.

Des focales fixes compactes et légères

La série Zeiss CP.3 XD comprend dix optiques principales de 15 mm à 135 mm. Les lentilles ont les caractéristiques typiques des Zeiss et sont comparables aux Master Primes et aux Ultra Primes. L'ouverture maximale des sept focales entre 25 mm et 135 mm est T:2.1, les optiques de 15, 18 et 21 mm ont une ouverture de T:2.9. Avec un diamètre frontal de 95 mm et un poids compris entre 800 g et 1 100 g, les objectifs full-frame sont très légers et compacts. Ils sont particulièrement adaptés au tournage à la main, sur gimbal, Steadicam ou drones.

La mise au point manuelle est très douce et peut être motorisée. La rotation de la mise au point est de 300°. Les optiques sont équipées d'une monture interchangeable et peuvent être utilisées sur presque toutes les caméras. Il existe également une version disponible sans métadonnées : la série Zeiss CP.3.

Zeiss CP.3 XD : des métadonnées pour des aperçus en temps réel sur le plateau

« La technologie Zeiss eXtended Data est la première technologie de métadonnées qui enregistre la distorsion et les caractéristiques de shading de l'objectif pour chaque image », explique Christophe Casenave. « De plus, tout les métadonnées /i - marque déposée de Cooke Optics Limited - telles que la distance de mise au point, la valeur d'ouverture, la profondeur de champ et la distance focale sont enregistrées, au bénéfice de l'équipe de tournage et de la postproduction. L'outil LiveGrade Pro de Pomfort permet de modifier la distorsion et le "shading" sur le plateau en temps réel, ce qui signifie que le directeur de la photo et l'opérateur vision peuvent décider du look final à l'avance.

Plug-in gratuit pour DaVinci Resolve

Zeiss a créé un plug-in qui permet d'utiliser les données Zeiss eXtended Data avec le DaVinci Resolve de Blackmagic Design. À partir du 4 octobre 2017, le plug-in pourra être téléchargé gratuitement en version bêta sur le site Internet de Zeiss. <https://www.zeiss.com/camera-lenses/int/cinematography/products/compact-prime-cp3-lenses.html#downloads> ■

ça et là

La SRF renouvelle son CA et son bureau pour 2017-2018

Lors de son assemblée générale, tenue le 9 septembre 2017, la Société des réalisateurs de films a procédé à l'élection de son nouveau conseil d'administration et de son bureau pour 2017-2018. Céline Sciamma, Yann Gonzalez et Rebecca Zlotowski sont les coprésidents de la SRF pour ce nouvel exercice.

► Composition du nouveau bureau

- Yann Gonzalez, Céline Sciamma, Rebecca Zlotowski, coprésidents
- Pierre Salvadori, secrétaire
- Hélène Klotz, trésorière
- Jonathan Millet, délégué au court métrage
- Thomas Jenkoe, délégué au documentaire.

Les autres membres du CA

Marie Amachoukeli, Jacques Audiard, Bertrand Bonello, Malik Chibane, Catherine Corsini, Alice Diop, François Farelacci, Pascale Ferran, Joana Hadjithomas, Alexandre Lança, Héloïse Pelloquet, Katell Quillévéré, Lola Quivoron, Cédric Klapisch, Christophe Ruggia. Catherine Corsini assurera la coprésidence du BLOC (Bureau de Liaison des Organisations du Cinéma) et Jonathan Millet, celle du ROC (Regroupement des Organisations du Court métrage). La SRF fêtera en 2018 les 50 ans de l'association, la 50^e édition de la Quinzaine des réalisateurs et le 15^e anniversaire du Festival du cinéma de Brive. ■

point de vue

Un journal de bord du tournage de *120 battements par minute*, de Robin Campillo

Par Romain Baudéan, assistant opérateur



► Romain Baudéan, sorti de l'ENS Louis-Lumière en 2010, compte aujourd'hui plusieurs cordes à son arc : réalisateur, chef opérateur, premier assistant, photographe.

Alors qu'il assistait à la caméra Jeanne Lapoirie AFC, sur le tournage de *120 battements par minute*, de Robin Campillo, il a tenu un journal de bord, publié sur son site Internet.

A lire un extrait évoquant les trois premiers jours à l'adresse <http://www.afcinema.com/Un-journal-de-bord-du-tournage-de-120-battements-par-minute-de-Robin-Campillo.html> ■

revue de presse



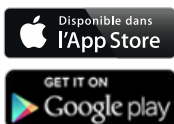
Ces merveilleux collectionneurs fous dans leurs drôles de cabines
Ou la vie résumée de six mordus de pellicule embobinée

► La période estivale est généralement propice à la publication d'articles de presse qui, en se succédant, permettent au lecteur à la fois de s'instruire et de se divertir, ou vice-versa. *Le Monde*, dans ses feuillets intitulés "L'été en séries", a tracé cet été, sous la plume de Samuel Blumenfeld, six portraits de collectionneurs de films : Nicolas Winding

Refn, Serge Bromberg, Joe Dante, Jack Stevenson, Kevin Brownlow et Quentin Tarantino.

Lire la suite de l'article à l'adresse

<http://www.afcinema.com/Ces-merveilleux-collectionneurs-fous-dans-leurs-droles-de-cabines.html> ■



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

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

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



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

Des directeurs
de la
photographie
parlent de cinéma,
leur métier

www.cahierslumieres.fr

côté lecture

***Le cinéma est un sport de combat !*, de Charlie Van Damme ^{AFC}**

Hémisphères éditions

Dans cet essai, Charlie Van Damme questionne la place de l'image et les structures de production cinématographiques dans leurs implications culturelles et artistiques, mais aussi éthiques, civilisationnelles, économiques, politiques. Il y exprime ce credo : le cinéma doit participer activement, aux côtés des autres arts et de la philosophie, à rapprocher les humains de par le monde.

► « Cet ouvrage », explique l'auteur, « je l'ai écrit par nécessité, en citoyen, à partir de ma trajectoire de cinéaste et d'enseignant. Car je sens la montée d'une lame de fond obscurantiste, une "démolition culturelle" qui prétend ériger des murs entre "nous" et "les autres". Et je sais la dette que j'ai envers tous ces "autres" qui m'ont ouvert à la vie, ces "proches" de tous les continents : penseurs, romanciers, musiciens, réalisateurs, peintres, photographes... Des cultures repliées sur elles-mêmes ne conduiraient qu'à leur crépuscule et à un monde éclaté en factions antagonistes. »

Loin d'un travail universitaire, cet essai est ancré dans la pratique de l'image et de la réalisation. Une incitation à ne pas baisser les bras.

www.hemisphereseditions.fr ■



***Le Point de vue du lapin*, de Yann Dedet**

Editions P.O.L



Passe-montagne est un des trois films qu'a réalisés l'acteur Jean-François Stévenin, avec *Double messieurs* et *Mischka*.

► Il date de 1978 et il a acquis, au cours des années, le statut de film mémorable. Cela tient, bien sûr, à la beauté du film lui-même qui raconte la naissance en plein Jura profond d'une amitié tout à fait inattendue entre deux hommes que tout

semblait opposer. Mais cela est aussi dû aux conditions invraisemblables d'un tournage d'hiver mouvementé, aux aléas d'une production hasardeuse, à la jeunesse et à l'invention permanente du réalisateur et des amis avec lesquels il s'est lancé dans l'aventure. Parmi eux Yann Dedet, ombre du réalisateur, qui près de quarante plus tard, parce qu'elle est pour lui un moment fondateur de

sa vie, a voulu restituer l'atmosphère et les péripéties de cette équipée unique, aventureuse.

Il nous raconte donc, au moyen d'une langue pleine de verve, les préparatifs du tournage, l'attente interminable des financements, les paysans du Jura qui vont figurer ou jouer dans le film, les problèmes de production, le tournage proprement dit, complètement chaotique, les soirées, les beuveries, les amours.

Le récit de Yann Dedet est enrichi, sous forme de dialogue, par de passionnants souvenirs et réflexions de Jean-François Stévenin lui-même.

Yann Dedet est monteur. Il a à son actif plus de cent films, de *La Nuit américaine*, de Truffaut, à *Polisse*, de Maïwen, en passant par *Van Gogh*, de Pialat. ■

Coprésidents

Richard ANDRY
Laurent CHALET
Vincent MATHIAS

Président d'honneur

• Pierre LHOMME

Membres actifs

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

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

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

Philippe PIFFETEAU
Matthieu POIROT-DELPECH
Gilles PORTE
Arnaud POTIER
Pascal POU CET
Julien POUPARD
David QUESEMAND
• Edmond RICHARD
Pascal RIDAO
Jean-François ROBIN
Antoine ROCH
Philippe ROS
Denis ROUDEN
Philippe ROUSSELOT
Guillaume SCHIFFMAN
Jean-Marc SELVA
Wilfrid SEMPÉ
Eduardo SERRA
Frédéric SERVE
Gérard SIMON
Andreas SINANOS
Glynn SPEECKAERT
Marie SPENCER
Gérard STERIN
Tom STERN
André SZANKOWSKI
Laurent TANGY
Manuel TERAN
David UNGARO
Kika Noëlie UNGARO
Charlie VAN DAMME
Philippe VAN LEEUW
Jean-Louis VIALARD
Myriam VINOUCOUR
Romain WINDING
• Membres fondateurs

Associés et partenaires : ACC&LED • ACS France • AIRSTAR Distribution • AJA Video Systems • AMAZING Digital Studios • ARRI CAMERA • BE4POST • BRONCOLOR-KOBOLD • CANON • CARTONI • CINÉ LUMIÈRES de PARIS • CINESYL • CININTER • CODEX • DIMATEC • DMG TECHNOLOGIES • DOLBY • ÉCLAIR • ÉCLALUX • EMIT • EXALUX • FIREFLY Cinéma • FUJIFILM • HD SYSTEMS • HIVENTY • K 5600 LIGHTING • KEY LITE • KGS DEVELOPMENT • KODAK • LCA • LEE FILTERS • LEICA • LOUMASYSTEMS • LUMEX • MALUNA LIGHTING • MICROFILMS • MIKROS IMAGE • NEXTSHOT • NIKON • PANAGRIP • PANALUX • PANASONIC France • PANAVISION ALGA • PAPA SIERRA • PHOTOCINERENT • PROPULSION • RED DIGITAL CINEMA • ROSCOLAB • RUBY LIGHT • RVZ CAMÉRA • RVZ LUMIÈRE • SCHNEIDER • SOFT LIGHTS • SONY France • TECHNICOLOR • THALES ANGENIEUX • THE DRAWING AGENCY • TRANSPACAM • TRANSPAGRIP • TRANSPALUX • TRANSVI DEO • TSF CAMÉRA • TSF GRIP • TSF LUMIÈRE • VANTAGE Paris • VITEC VIDEOCOM • XD MOTION • ZEISS •

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