

octobre 2018

# La lettre n° 290

Tournage d'En liberté!, de Pierre Salvadori,  
photographié par Julien Poupard AFC

## ► entretiens AFC

- Benoît Debie** <sup>SBC</sup> > p. 18  
**Manuel Alberto Claro** <sup>DFF</sup> > p. 22  
**Łukasz Zal** <sup>PSC</sup> > p. 26  
**Laurent Tangy** <sup>AFC</sup> > p. 35  
**Julien Poupard** <sup>AFC</sup> > p. 36

**FILMS AFC SUR LES ÉCRANS** > p. 2 **ACTUALITÉS AFC** > p. 4  
**IBC 2018** > p. 5 à 7 **FESTIVALS** > p. 8, 9, 29 **IN MEMORIAM** > p. 10 à 16  
**CÔTÉ PROFESSION** > p. 17, 21 **ÇÀ ET LÀ** > p. 24, 25, 29  
**LECTURE** > p. 31 **PRESSE** > p. 34 **NOS ASSOCIÉS** > p. 38 à 47

**AFC**

Association Française  
des directeurs  
de la photographie  
Cinématographique

## SUR LES ÉCRANS :

### ● *Frères Ennemis*

de David Oelhoffen, photographié par Guillaume Deffontaines <sup>AFC</sup>  
Avec Matthias Schoenaerts, Reda Kateb, Adel Bencherif

Sortie le 3 octobre 2018

1<sup>ère</sup> assistant caméra : Anna-Katia Vincent

Chef électricien : Eric Gies

Chef machiniste : Laurent Passera

Etalonneur : Richard Deusy

Matériel caméra : Panavision (Arri Alexa Mini Raw, montage M, série Leica M 0.8 – 21, 24, 28, 35, 50 Noctilux, 75, 90 mm)

Matériel électrique, machinerie : Panalux, Panagrip

Laboratoire : M141



### ● *Galveston*

de Mélanie Laurent, photographié par Arnaud Potier <sup>AFC</sup>  
Avec Ben Foster, Elle Fanning,

Beau Bridges

Sortie le 10 octobre 2018



### ● *Voyez comme on danse*

de Michel Blanc, photographié par

Pierric Gantelmi d'Ille <sup>AFC</sup>

Avec Karin Viard, Carole Bouquet, Charlotte Rampling

Sortie le 10 octobre 2018

Opérateur Steadicam : Damien Tessandier <sup>AFCs</sup>

1<sup>er</sup> assistant caméra : Romain Perset - 2<sup>e</sup> assistante caméra : Lola Dubettier

Chef électricien : Christian Vicq - Chef machiniste : Gérard Rival

Matériel Caméra : Panavision (caméra Arri Alexa Mini, série Primo)

Matériel électrique et machinerie : Tranpalux et Transpagrip

Laboratoire : Le Labo Paris



### ● *Le Jeu*

de Fred Cavayé, photographié par Denis Rouden <sup>AFC</sup>

Avec Bérénice Bejo, Suzanne Clément, Stéphane De Groodt

Sortie le 17 octobre 2018

[ ▶ p. 30 ]



### ● *Le Procès contre Mandela et les autres*

de Nicolas Champeaux et Gilles Porte, photographié par Gilles Porte <sup>AFC</sup>

Sortie le 17 octobre 2018

[ ▶ p. 32 ]

### ● *Le Grand bain*

de Gilles Lellouche, photographié par Laurent Tangy <sup>AFC</sup>

Avec Mathieu Amalric, Virginie Efira, Guillaume Canet, Leïla Bekhti,  
Marina Foïs, Benoît Poelvoorde

Sortie le 24 octobre 2018

[ ▶ p. 31 ]



### ● *En liberté !*

de Pierre Salvadori, photographié par Julien Poupard <sup>AFC</sup>

Avec Adèle Haenel, Pio Marmai, Vincent Elbaz, Damien Bonnard,  
Audrey Tautou

Sortie le 31 octobre 2018

[ ▶ p. 36 ]



***L'abbé ne pouvait certainement pas distinguer K... dans les ténèbres qui régnaient en bas de la chaire alors que K... le voyait nettement dans la lumière de la petite lampe.***

Franz Kafka, *Le Procès*

► Jeudi 20 septembre, au terme des "Assises de l'égalité entre les femmes et les hommes dans le cinéma", il a été décidé qu'à partir de 2019, les films dont les équipes seront exemplaires en matière de parité auront droit à 15 % d'aide supplémentaire sur le soutien du CNC mobilisé pour la production [1].

Que chacun de nous, au sein de l'AFC, se réjouisse de cette incitation financière et cesse de brandir la problématique du "quota" dès lors qu'il est appliqué à une sphère créative.

Un an après l'affaire Weinstein, acceptons l'idée que si la question du pouvoir ne doit pas se résoudre dans la violence, celle de la violence peut, en revanche, se régler par un plus juste partage du pouvoir.

Que cet édito d'automne aligne quelques chiffres :

Aujourd'hui, en France – premier producteur de films en Europe –, trois films sur quatre sont réalisés par des hommes et moins d'un film sur six serait éligible au nouveau bonus établi par le CNC.

Côté budget, les productions des hommes sont environ deux fois plus importantes que celles des femmes [2].

Dans une étude réalisée auprès de 887 scénaristes, 27 % représentent des femmes. Plus le budget augmente, plus la part des femmes diminue. 20 % de femmes écrivent des films à petit budget (moins de 1 million d'euros) contre 7 % pour des films de plus de 15 millions d'euros.

Depuis que la Cinémathèque existe, aucune exposition n'a été consacrée à une cinéaste.

En soixante-et-onze ans de Festival de Cannes, une seule demi-Palme d'or a été décernée à Jane Campion en 1993, partagée avec Chen Kaige.

Après quarante-huit cérémonies des César, une seule réalisatrice a remporté le César du meilleur réalisateur, et trois, le César du meilleur film.

**« L'égalité, ça se compte. La justice, ça s'applique ! »**

Que les mots de Jacques Audiard, en compétition lors de la dernière Mostra de Venise au milieu de vingt-et-un films – dont un seul seulement était réalisé par une femme –, résonnent en ouverture de cette Lettre !

Et puisque ces mots sont ceux d'une association de directeurs et directrices de la photographie, commençons par regarder ce qui se passe devant notre porte : A La Fémis, au département Image, au cours des sept dernières années (six étudiants par an), vingt-trois filles ont intégré l'école avec dix-neuf garçons. A l'École nationale supérieure Louis-Lumière, spécialité image, au cours des sept dernières années, quarante-trois filles intègrent l'école avec cent dix-sept garçons, soit 27 % sur toute cette période.

**Et à l'AFC, il y a à ce jour quatorze femmes sur cent trente-neuf membres.**

Et puisque Frédérique Bredin, présidente du CNC, déclare à l'issue de ces Assises sur la parité que « le rôle du cinéma est de susciter une prise de conscience et doit faire évoluer les mentalités », comment ne pas avoir une pensée pour ces actrices noires et métisses qui dénoncent les discriminations et stéréotypes dont elles sont victimes au sein de notre industrie où « l'imaginaire des productions françaises est encore empreint de clichés hérités d'un autre temps ». [3]

Et si l'on s'attaquait à la diversité maintenant ! ■

**Gilles Porte, président de l'AFC**

[1] Un barème de huit points sera mis en place pour rendre compte de la présence de femmes aux postes-clés (réalisation, direction de production, direction de la photo...)

[2] 5,36 millions d'euros pour les films de réalisateurs, 2,84 millions pour les réalisatrices en moyenne

[3] « Noire n'est pas mon métier » (Aïssa Maïga)

# actualités AFC

## Présentation de Color, nouveau membre associé de l'AFC

Par Rémy Chevrin <sup>AFC</sup> et Jean-Louis Vialard <sup>AFC</sup>

La société Color, laboratoire de postproduction image, a récemment été admise au sein de l'AFC. Comme le veut la tradition, les directeurs de la photographie Rémy Chevrin <sup>AFC</sup>, et Jean-Louis Vialard <sup>AFC</sup>, ses parrains, présentent ici ce nouveau membre associé.

### Passion, expertise et dynamisme,

par Rémy Chevrin <sup>AFC</sup>

► C'est pour sa grande joie que l'AFC voit sa famille s'agrandir ce mois-ci avec l'arrivée de la société Color, laboratoire cinématographique de postproduction image. J'ai connu son dirigeant, Varujan Gumusel, il y a quelques années lorsque les laboratoires argentiques tournaient à plein régime et j'avais à l'époque apprécié son expertise et sa passion pour l'image au sein des productions de long métrage traitées par LTC. Avec Color, c'est une nouvelle page qui s'écrit autour du traitement de l'image "premium", proposant une chaîne de très haute qualité à travers un workflow précis et une base d'étalonnage Baselight/Dalle Dolby et grand écran. Au cœur de Paris, rue du Mail, publicités de luxe mais aussi courts métrages se côtoient au milieu des divers projets de longs métrages qu'accueille l'équipe dynamique de Color. Nous leur souhaitons la bienvenue et espérons très vite de beaux projets en collaboration avec l'AFC. ■

### Expérience et expertise

par Jean-Louis Vialard <sup>AFC</sup>

► Filiale du groupe Digital District, Color est un laboratoire cinématographique exclusivement spécialisé dans la postproduction image (pas de montage ou de son ici). Les deux salles dédiées au long métrage sont équipées d'un grand écran et d'un système d'étalonnage Baselight de dernière génération. Cette petite structure, idéalement située dans le centre de Paris, délivre véritablement un service premium longtemps attendu à Paris : ambiance cosy et confort, on se croirait dans un labo anglais :-)) J'ai eu le plaisir d'étalonner deux longs métrages chez Color et j'ai grandement apprécié la disponibilité et le sérieux des équipes. La gestion du workflow est particulièrement rigoureuse, les mises à jour des Baselight permanentes et le calibrage des projecteurs s'effectue toutes les semaines : pas de mauvaises surprises sur le DCP au final. L'expérience de son dirigeant, Varujan Gumusel – ex LTC –, et l'expertise des équipes ont été fort précieuses sur la gestion du dernier long métrage que j'ai étalonné chez eux, avec des images tournées en Arri Alexa à raccorder avec les rushes 35 mm développés sans blanchiment et scannés à Taiwan ! Bienvenue à Color en tant que nouveau membre associé de l'AFC ! ■



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

# IBC 2018

Par Vincent Jeannot <sup>AFC</sup> et Jean-Claude Aumont <sup>AFC</sup>

En visitant l'IBC à Amsterdam, nous réalisons encore une fois que notre Micro Salon porte bien son nom, l'IBC est immense, gigantesque, digne du parc des expositions de la Porte de Versailles à Paris. Les chiffres sont éloquentes : 57 000 visiteurs, 1 700 exposants sur 15 halls, 170 pays représentés.

► La plupart de nos associés AFC étaient regroupés dans le hall 12 avec comme grandes tendances cette année 2018 :



IBC vu de l'extérieur

- En cinéma numérique, les capteurs plein format ou full frame se généralisent et les fabricants d'optiques suivent la tendance en proposant tous des objectifs couvrant ces nouveaux capteurs, la monture LPL devient petit à petit un standard.

- Pour les caméras Broadcast, la HD est reléguée à Internet, maintenant l'UHD est partout (souvent improprement appelé 4K par le marketing), utilisant le codec HEVC (High Efficiency Video Coding) ou H.265, et le HDR continue sa progression surtout sur les moniteurs.

- Pour l'éclairage, "les LED nous en font voir de toutes les couleurs", finies les simples bi-color lumière du jour et artific, voici le temps des Rouges, Vertes, Bleues, agrémentées d'Amber, Super Amber, Lime et autres couleurs élargissant le spectre des couleurs de 1 700 K à 11 000 K et permettant de simuler la plupart des gélamines colorées.

- La machinerie n'est pas en reste de nouveautés, miniaturisation pour les têtes stabilisées et encodage pour les VFX sur les grues.

Parmi toutes les nouveautés de nos associés, nous avons particulièrement remarqué :

## AJA associé AFC

- ◆ AJA lance une multitude de convertisseurs divers et nous propose un analyseur d'image qui permet de visualiser le signal HDR et sa position dans l'espace colorimétrique choisi, incluant un Waveform, un Histogram et un Vectorscope.

<https://www.aja.com/news/top-stories/742>



Le stand Aja

## Angénieux associé AFC

- ◆ Le nouveau zoom Angénieux Optimo Ultra 12x avec bloc arrière interchangeable pour couvrir soit le Super 35, soit le Full Frame.



Sur le stand Angénieux

Angénieux pense aux loueurs en proposant un zoom avec une couverture variable en changeant le bloc arrière et les bagues de diaph et de focales suivant la taille de capteur utilisée.

<https://www.afcinema.com/A-Full-Frame-and-Anamorphic-IBC-for-Angenieux.html>

## Arri associé AFC



L'unité de contrôle Arri OCU-1

- ◆ Une molette OCU-1 qui permet à l'opérateur de prendre la main sur le point, le diaph et le zoom et de la redonner ensuite à l'assistant, bien pratique quand l'objectif est motorisé.

<http://www.imageworks.fr/lunite-arri-operator-control-unit-ocu-1-fait-ses-debuts-a-libc>

- ◆ Un nouveau viseur pour l'Alexa LF. [https://www.arri.com/camera/alexal/learn/sup\\_30\\_for\\_alexal\\_cameras/](https://www.arri.com/camera/alexal/learn/sup_30_for_alexal_cameras/)

- ◆ Un pare-soleil LMB 6x6 pour filtres 6,6"x6,6" si léger qu'il peut être monté directement sur l'objectif en Clip On.

<http://www.imageworks.fr/nouveau-para-soleil-leger-arri-lmb-6x6>

## Canon associé AFC

- ◆ La caméra C700FF avec capteur Full Frame.

<https://www.canon.fr/video-cameras/eos-c700-ff>

- ◆ Le 20 mm T1,5, venant compléter la série Ciné Prime EF.

<https://www.canon.fr/lenses/cn-e20mm-t15-l-f>

- ◆ La XF 705, Caméscope capteur 1 pouce HDR 4K UHD.

<https://www.canon.fr/pro/video-cameras/xf705>

## Cartoni associé AFC

- ◆ Le projo Cob de Yegrin "un drôle de design".

<http://yegrin.co.kr/eng/AR-300X>

- ◆ Optiques Atlas anamorphiques.

<https://atlaslensco.com/orionseries>

# IBC 2018

**DMG Lumière** associé AFC



Thomas Servelle et Nils de Montgrand

◆ Chez DMG, les créateurs du SL1 Switch, c'est le MIX ! Des projecteurs avec six différentes couleurs de LED : rouge, citron vert, vert, bleue, ambre et blanche capables de reproduire toute la gamme Rosco quelle que soit la température couleur choisie. Et une application pour piloter le MIX à distance, créer, choisir et partager une couleur.

<https://www.rosco.com/spectrum/index.php/2018/04/mix-be-a-part-of-the-color-evolution>

**Dolby Laboratories** associé AFC



Le stand Dolby

◆ Le Dolby Atmos pour le son et Dolby Vision en démonstration à l'IBC. <https://www.dolby.com/us/en/brands/dolby-atmos.html> <https://www.dolby.com/us/en/brands/dolby-vision.html>

**Exalux** associé AFC

◆ Le Pillow, d'Olivier Neveu, distribué par Exalux. <http://exalux.eu/products/pillow>  
◆ Panneau LEDZEP avec Zepelin ballon, conçu également par Olivier Neveu. <http://exalux.eu/products/ledzep>  
◆ Le Control One, qui réunit en un seul appareil une tablette tactile pour la gestion d'un univers DMX et un émetteur lumen radio. <http://exalux.eu/products/control-one>



Contrôle des Kelvin sur le stand Exalux

**FilmLight** associé AFC



Le stand FilmLight

◆ FilmLight nous ouvre de nouvelles perspectives de précision et de rapidité sur le travail de l'image avec de nouveaux outils sur Baselight. Son stand, très élégant, permettait d'accueillir six postes d'étalonnage.

<https://www.filmlight.ltd.uk/products/products.php>

**Fujifilm** associé AFC



Le stand Fujifilm

◆ Anamorphose développée par PS Technik.  
◆ Et surtout additif optique permettant d'élargir la couverture des optiques du Super 35 en Full Frame.  
◆ Le boîtier XT3. <https://www.fujifilm.eu/fr/produits/appareils-photo-numeriques/model/x-t3>

**K5600 Lighting** associé AFC

◆ Chez K5600, nous ne sommes pas rassurés quand Marc Galerne nous emmène dans sa backroom truffée de prototypes à base de LEDs pas montrables avant le Micro Salon. Nous en sortons plus souriants, l'esprit et la qualité K5600 sont au rendez-vous.



Denys Bruyère et Marc Galerne

**LCA** associé AFC



Philippe Ros et Nick Shapley sur le stand LCA

◆ Les Hudson Spider Redback à 6 ou 8 branches à contrôle DMX avec toute une gamme d'accessoires. <https://www.lcafr.com/produit/hudson-spider-redback>

**Leitz Cine Wetzlar** associé AFC



Gerhard Baier et Vincent Jeannot

◆ Grosse surprise chez Leitz (anciennement CW Sonderoptic - Leica). Série Leitz Prime couvrant la "VistaVision" et le Full Frame, couverture de 47 mm de diamètre en monture PL ou LPL. Douze objectifs du 18 mm au 180 mm, T1,8, ainsi que deux zooms T 2,8, 25-75 mm et 55-125 mm. Nous espérons avoir des images pour le Micro Salon. <https://www.leitz-cine.com/leitz-is-expanding-into-new-territory-with-a-new-family-of-next-generation-optics>

**Microfilms** associé AFC

◆ Petite tête stabilisée M3 très légère pouvant prendre une Arri Alexa Mini. <http://www.microfilms.fr/machinerie-tv/product/tete-gyro-stabilisee>  
◆ Encodage sur Junior et grue Tescam permettant les effets spéciaux en donnant informations très précises pour réalité virtuelle en temps réel. <http://www.microfilms.fr/machinerie-tv/product/junior> <http://www.microfilms.fr/machinerie-tv/product/tescam>

**MovieTech** associé AFC

◆ Une nouvelle tête télécommandée Moca 25 pouvant accepter 25 kg de charge, commandée par manivelles ou "panBar", des colonnettes variables à manivelle, possibilité de mettre le volant d'un Magnum au milieu dans l'axe optique.

**MovieTech** associé AFC



La Magnum Dolly sur le stand MovieTech

<https://www.movietech.de/en/products/remote-heads/remote-head-moca25>

**Nikon** associé AFC

◆ La série Z : appareils sans miroir ou hybrides Z7 et Z6, capables de filmer en 4K avec une nouvelle monture Z ultra-large et bien sûr les objectifs Nikkor Z.  
[https://www.nikon.fr/fr\\_FR/products/category\\_pages/digital\\_cameras/mirrorless/overview.page](https://www.nikon.fr/fr_FR/products/category_pages/digital_cameras/mirrorless/overview.page)

**Panasonic** associé AFC



Jean-Claude Aumont et Luc Bara

◆ Une bibliothèque de LUTs en ligne pour la VariCam LT et l'EVA-1.  
<https://info.panasonic.com/varicam-LUT-library.html>  
 ◆ Le ProRes Raw pour l'EVA-1 et la possibilité de commander la caméra à distance par câble Ethernet.  
 ◆ Une micro caméra qui permet de faire des plans macro en 4K UHD.  
<https://business.panasonic.fr/camera-professionnelle/imv/micro-cameras/GP-UH532>

**Schneider Kreuznach** associé AFC



Le stand Schneider-Kreuznach

◆ Filtres True Net et objectifs Cine-Tilt.  
<https://schneiderkreuznach.com/en/cine-optics/cinematography/filters/emotional-filters/true-net>  
<https://schneiderkreuznach.com/en/cine-optics/products/cinematography/xenon-ff-prime-cine-tilt-set>

**Sigma** associé AFC



Le stand Sigma

◆ Trois nouvelles optiques, un 28 mm, un 40 mm et un 105 mm, tous T1,5, qui couvrent le plein format, livrables en diverses montures dont la nouvelle LPL.  
<https://www.sigma-global.com/en/news/2018/09/12/1790>

**Sony** associé AFC



La caméra Sony Venice

◆ Caméra Venice avec bloc capteur, filtres et monture détachable du corps de la caméra et déportable de trois à six mètres maxi avec une liaison amplificatrice. Possibilité de brancher un écran de contrôle pour cadrer près du capteur.  
 ◆ Système Wireless Terradek développé avec Sony se mettant entre le corps et la batterie de la Venice.  
<https://cinescopophilia.com/the-teradek-bolt-for-sony-venice>  
 ◆ Un nouveau moniteur 4K HDR le BVM-HX310.  
[https://pro.sony.fr\\_BE/products/broadcast/promonitors/bvm-hx310](https://pro.sony.fr_BE/products/broadcast/promonitors/bvm-hx310)

**Transvideo** associé AFC

◆ Le Starlite M permettant d'enregistrer toutes les infos statiques et dynamiques des objectifs quelle que soit la caméra utilisée.

<https://www.transvideo.eu/content/starlite-ehd-m-metadata-missing-link-ibc-2018>

◆ Le Starlite Canon à l'image du Starlite Arri pour contrôler tous les menus Canon.

**XD Motion** associé AFC

◆ Un drone captif sans problème d'autonomie, capable de voler pendant des heures.

<https://www.xd-motion.fr/tethered-drone-4k>



Drone captif sur le stand XD motion

◆ Mini Cablecam pour passer à travers une simple fenêtre, par exemple.

<https://www.xd-motion.fr/cablecams-multi-dimensions/x-fly-mini-cablecam>

**Zeiss** associé AFC



Peter Dorai et Jean-Claude Aumont

◆ La série d'objectifs plein format Supreme Prime .

<https://www.zeiss.fr/camera-lenses/cinematographie/products/supreme-prime-lenses.html>

◆ Un étonnant petit zoom 21/100 T2.9, très léger.

<https://www.zeiss.fr/camera-lenses/cinematographie/products/lightweight-zoom-lwz-3.html> ■

Photos Jean-Claude Aumont AFC et Vincent Jeannot AFC



Jacques Delacoux, sur le stand Transvideo

# festivals

## Au palmarès du 75<sup>e</sup> Festival de Venise

Sur les vingt-et-un films en compétition, le jury de la 75<sup>e</sup> Mostra de Venise, présidé par Guillermo del Toro, a décidé de décerner le Lion d'or du Meilleur film à *Roma*, réalisé et photographié par Alfonso Cuarón. Deux Lions d'argent ont été attribués, le Grand prix du jury à *The Favourite*, de Yorgos Lanthimos, photographié par Robbie Ryan <sup>BSC, ISC</sup>, et le Prix du meilleur réalisateur à Jacques Audiard pour le film *Les Frères Sisters*, photographié par Benoît Debie <sup>SBC</sup>.



► Signalons que la Coupe Volpi du Meilleur acteur a été décernée à Willem Dafoe pour son rôle dans *At Eternity's Gate*, film réalisé par Julian Schnabel et photographié par Benoît Delhomme <sup>AFC</sup>. Film qui a également reçu le prix Green Drop de la Croix verte Italie et celui de la Fondation Mimmo Rotella. *Un tramway à Jérusalem*, d'Amos Gitai, photographié par Eric Gautier <sup>AFC</sup>, a quant à lui reçu le prix UNIMED (Union des universités méditerranéennes). Le Prix de la Mise en scène des Journées des auteurs est revenu à *C'est ça l'amour*, de Claire Burger, photographié par Julien Poupard <sup>AFC</sup>, pour, entre autres, « l'extraordinaire maîtrise technique dont la réalisatrice a fait preuve pour contrôler tous les éléments de l'œuvre ». ■

| <http://www.labiennale.org/en/news/official-awards-75th-venice-film-festival>

---

## Festival de Toronto 2018

Le Festival International de Toronto (TIFF), dont la 43<sup>e</sup> édition s'est tenue du 6 au 16 septembre 2018, est connu pour être non compétitif mais, depuis quatre ans, la section Platform récompense un cinéma artistiquement audacieux.

Parmi les douze films de cette sélection, dont deux ont été photographiés par des membre de l'AFC, c'est à *Cities of Last Things*, de Ho Wi-ding, photographié par Jean-Louis Vialard <sup>AFC</sup>, que le jury international a décerné le Prix Platform.



► Commentaire du jury international : « C'est un drame profondément bouleversant, d'un réalisateur qui montre une grande habileté à mêler les différents genres, avec des critiques sociales et politiques, tout en racontant une histoire qui reste intimement humaine. Pour nous, ce film a un esprit qui est toujours magnifiquement proche de la réalité. »

Faisait également partie de la sélection *Donnybrook*, de Tim Sutton, photographié par David Ungaro <sup>AFC</sup>. ■

| <https://www.tiff.net/the-review/tiff-18-award-winners/>



## 33<sup>e</sup> Festival du Film Francophone de Namur

La 33<sup>e</sup> édition du Festival du Film Francophone de Namur se tient du 28 septembre au 5 octobre 2018. Avec près de 150 films, le FIFF Namur présente une programmation éclectique et engagée, venue de tous les horizons de la Francophonie (en français, flamand, roumain, québécois...). Onze des films sélectionnés ont été photographiés par des membres de l'AFC.



### ► Parmi les films sélectionnés

#### Compétition officielle

- *En liberté !*, de Pierre Salvadori, photographié par Julien Poupard <sup>AFC</sup>
- *Un amour impossible*, de Catherine Corsini, photographié par Jeanne Lapoirie <sup>AFC</sup>.

#### Coup de cœur

- *Des hommes et des dieux*, de Xavier Beauvois, photographié par Caroline Champetier <sup>AFC</sup>
- *Au bout des doigts*, de Ludovic Bernard, photographié par Thomas Hardmeier <sup>AFC</sup>.

#### Compétition Première œuvre de fiction

- *Les Chatouilles*, d'Andréa Bescond et Éric Métayer, photographié par Pierre Aim <sup>AFC</sup>
- *Seule à mon mariage*, de Marta Bergman, photographié par Jonathan Ricquebourg <sup>AFC</sup>.

#### Focus Cinéma belge francophone

- *Insyriated*, de Philippe Van Leeuw <sup>AFC</sup>, photographié par Virginie Surdej <sup>SBC</sup>
- *Tueurs*, de François Troukens et Jean-François Hensgens, photographié par Jean-François Hensgens <sup>AFC, SBC</sup>.

#### Avant-premières

- *Le Jeu*, de Fred Cavayé, photographié par Denis Rouden <sup>AFC</sup>
- *Voyez comme on danse*, de Michel Blanc, photographié par Pierric Gantelmi d'Ille <sup>AFC</sup>.

#### Séances spéciales

- *Le Sens de la fête*, d'Olivier Nakache et Éric Toledano, photographié par David Chizallet <sup>AFC</sup>. ■

► <https://www.fiff.be/>

## 56<sup>e</sup> New York Film Festival

Le New York Film Festival, dont la 56<sup>e</sup> édition a lieu au Lincoln Center du 28 septembre au 14 octobre 2018, propose une sélection de films venus du monde entier. Dans les sections "Main Slate" et "Retrospective", on en compte sept qui ont été photographiés par des membres de l'AFC.



### ► Parmi les films sélectionnés

#### Main Slate

- *At Eternity's Gate*, de Julian Schnabel, photographié par Benoît Delhomme <sup>AFC</sup>
- *La Ballade de Buster Scruggs*, de Joel et Ethan Coen, photographié par Bruno Belbonnel <sup>AFC, ASC</sup>
- *Les Éternels*, de Jia Zhangke, photographié par Eric Gautier <sup>AFC</sup>
- *Heureux comme Lazzaro*, d'Alice Rohrwacher, photographié par Hélène Louvart <sup>AFC</sup>
- *Plaire, aimer et courir vite*, de Christophe Honoré, photographié par Rémy Chevrin <sup>AFC</sup>
- *Un grand voyage vers la nuit*, de Bi Gan, photographié par Yao Hung-i, Dong Jinsong et David Chizallet <sup>AFC</sup>.

#### Retrospective

- *Sauve qui peut (la vie)*, de Jean-Luc Godard, photographié par Renato Berta <sup>AFC</sup>, William Lubtchansky <sup>AFC</sup> et Jean-Bernard Menoud. ■

► A noter que Dolby, membre associé de l'AFC, est partenaire du NYFF.

Des détails à l'adresse :

► <https://www.afcinema.com/56e-New-York-Film-Festival.html>

## in memoriam

### Edmond Richard, un chef opérateur avec qui j'ai beaucoup aimé travailler

Par Bruno Patin

J'ai été attristé quand j'ai appris la disparition d'Edmond Richard. Si je l'avais su à temps, je serais allé à ses obsèques. C'est le chef opérateur avec qui j'ai le plus travaillé.

► Ce fut mon premier grand challenge quand Olivier Chiavassa m'a confié, en 1992, deux films d'Henri Verneuil, *Mayrig* et *588 rue de Paradis*. Edmond venait tous les jours au labo à 7 heures du matin étalonner avec moi les rushes sur analyseur, j'ouvrais la salle de projection pour qu'il puisse dormir en attendant le tirage, qui était prêt vers 9 heures. On regardait les rushes, ils étaient souvent bons car je pouvais enregistrer en mémoire des images de décors; il partait au studio faire ses pré-lights à 10 heures, tournait de midi à sept heures et demi, et je présentais tous les soirs après le tournage mon travail à Verneuil, et ce pendant tout la période où ils étaient en studio.

Puis il y a eu les films de Jean-Pierre Mocky, j'ai travaillé dix ans avec eux deux, de 1995 à 2005, mémorable ! Je me souviens, sur le tournage près de Saint-Malo de *Robin des mers*, Jean-Pierre Mocky lance à la cantonade : « C'est dommage qu'on n'ait pas un nain pour sonner de l'olifant ! » - une sorte de cor de chasse. Et là, Edmond lui dit : « Pourquoi tu ne prendrais pas notre petit étalonneur ? ».

Et Jean-Pierre Mocky me regarde et dit : « T'as raison, qu'on l'habille tout de suite ! ». Et c'est devenu une habitude, j'ai fait de la figuration sur ses films suivants. Les étalonnages se faisaient le matin, les cinq bobines étaient étalonnées de 7 heures à midi, j'emmenais Edmond manger à Enghien pendant que mes stagiaires suivaient. Je pouvais ainsi présenter une copie o "étalonnée au point près", selon Edmond, dès 14 heures ! J'adorais quand il me disait : « Tu fais ma joie ! ».

J'adorais quand il me parlait de sa vie : sa rencontre avec Orson Welles dans une église en Yougoslavie où il a été engagé sur le champ sur le film *Le Procès*.

Autre anecdote drôle : un jour, il m'appelle et me dit qu'il allait tourner, une fois n'est pas coutume, un court métrage et m'invite sur le décors en me disant qu'il fallait que je m'en imprègne. Le lieu du tournage était une piscine avec un bassin de 25 mètres sans eau mais avec cinquante filles nues ! Et là, je lui dis : « Eh bien, Edmond, vous êtes toujours sur les bons coups ! », déclenchant les rires sur le plateau.



Edmond Richard en 2001 - Photo Sylvie Biscioni

La dernière fois que j'ai rencontré Edmond, ce fut à la Cinémathèque lors de la présentation de la restauration de *La Traversée de Paris*, un film important pour moi car c'était mon premier film en étalonnage numérique restauré. Et il me dit : « Regarde, c'est tout beau, c'est une copie neuve ! », et je lui ai répondu : « Non Edmond, c'est un élément numérique. » Ce fut notre dernier échange.

Voilà quelques moments choisis, ce fut un chef opérateur avec qui j'ai beaucoup aimé travailler, et je crois que c'était réciproque. ■

Bruno Patin est étalonneur chez Eclair.

### Edmond Richard, le mariage entre l'artistique et la technique pour le spectacle cinématographique

Par Jean-Louis Fournier

Des nombreuses rencontres que nous, fabricants de pellicules, avons eu avec Edmond Richard, je voudrais mettre en lumière son engagement pour que les industries techniques simplifient l'utilisation de la sensitométrie pour les directeurs de la photo. Il est à l'origine du groupe de travail de la CST, constitué par les départements labos (Bruno Despas) et Image (Jean-Louis Dupoux), auquel il a activement participé et pour lequel il a rédigé une préface lors de la publication des résultats.

► Son idée centrale, reprise par ce groupe de travail, était d'homogénéiser la pratique des labos pour qu'ils fournissent des résultats sensitos avec une présentation identique et simple. Pour faire la liaison entre la courbe sensito et la prise de vues, une charte elle aussi très simple, un noir, un gris, un blanc, permettait de comparer l'exposition technique (sensito) et pratique (prise de vues) et de déterminer précisément l'indice d'exposition réel de la négative, sa latitude d'exposition (on dirait aujourd'hui sa dynamique en diaphs), etc.

Il a même poussé son désir de pouvoir tout contrôler scientifiquement jusqu'à demander à Kodak d'installer un sensitographe type VI rue Villiot, pour que les directeurs de la photo-

graphie puissent faire, eux-mêmes, leurs expositions. Ce sensitographe a été installé dans les sous-sols de Kodak, calibré par notre service métrologie de Chalon, mais à part les 2-3 sensitos que j'ai exposés pour bien vérifier son fonctionnement, il n'a jamais servi. Edmond, parfois tu poussais le bouchon un peu loin...

C'est peut-être pour ça qu'on t'aimait bien.

Jean-Louis Fournier a été directeur technique et marketing des produits de la division cinéma et télévision de Kodak. Il est enseignant et auteur de *La sensitométrie - Les sciences de l'image appliquées à la prise de vues cinématographique*. ■

## Edmond Richard, un grand technicien, un homme simple

Par Philippe Turret

Jeune étalonneur chez Eclair à la fin des années 1970, la silhouette d'Edmond, à la fine moustache et l'inamovible casquette, m'est vite devenue familière.

► Je ne me rappelle pas précisément la première fois que je l'ai vu mais j'imagine avoir demandé à Olivier Chiavassa s'il s'agissait bien d'un client (en gros s'il fallait faire gaffe à ce que l'on dit ou fait !). Car Edmond ne ressemblait pas aux quelques professionnels que j'avais pu croiser jusque là ni à l'idée que je me faisais des gens du cinéma. Alors quand j'ai appris qu'il avait fait la photo d'un de mes Orson Welles préférés et qu'il était le chef op' de Buñuel, je n'en revenais pas de le côtoyer si simplement au labo. J'ai vite compris qu'on ne le traitait pas comme ses collègues, encore moins en client : en fait Edmond était chez lui chez Eclair (pas étonnant puisqu'il a commencé chez Debrise puis a travaillé avec Coutant), il connaissait tout et pratiquement tout le monde, il avait ses entrées partout, développement négatif, sensito, 1<sup>er</sup> positif, montage négatif, tirage... et bien sûr l'étalonnage. On pouvait le retrouver dans les couloirs sombres du tirage, faiblement éclairés de rouge, en train de "suivre" lui-même ses bobines d'essais ou de discuter avec une "tireuse" ou une "essuyeuse".

Comme il aimait bien parler, de son travail et de celui de ses collègues, il pouvait débarquer à tout moment, s'installer avec nous dans une salle de projection pendant que nous visionnions un premier tirage de rushes sans que cela pose un quelconque problème. Si la porte en s'ouvrant nous déconcentrait de notre travail, on se calmait tout de suite en reconnaissant Edmond et on se disait : « Tiens, voilà Martin Pêcheur ! ». C'était le surnom amical qu'on lui donnait au labo.

### Pour Edmond Richard

Par Pierre-William Glenn AFC

Je l'avais rencontré, en visite sur le tournage de *Fantasia chez les ploucs*, de Gérard Pirès en 1971. Le personnage était particulièrement original : un coffre plein de médecines bizarres, une réputation de médecin accoucheur, une dégain de Lord anglais et une rigidité technique inébranlable (il avait décidé de tourner tout le film à 8 de diaphragme et il s'y tenait. Avec une pellicule de 100 ASA les acteurs avaient très chaud dans les intérieurs...).

► Edmond était plus technicien qu'artiste, il tenait à son statut d'ingénieur et de chimiste et... emmerdait beaucoup Claude Léon (qui s'en plaignait avec humour auprès de moi) avec sa prétention de régler les bains de développement du labo LTC. Sa solution de tournage sur 2 perfos (le Super Split) était aussi ingénieuse que non-rationnelle pour les contre-types nécessaires pour le retour sur 4 perfos (expérience finalement onéreuse pour mon tournage fauché du *Cheval de fer*).

Edmond Richard a été une figure éminente de la commission Prise de vues de la CST à partir de 1964 jusqu'à la fin des années 1990, et je me rappelle, quand l'AFC s'est rapprochée de la CST, une originale et jolie prise de bec avec les exploitants à propos de l'influence de la luminosité des lumières de secours dans les salles de cinéma lors d'une réunion au CNC sur la qualité des projections.

De fait, je n'ai réellement connu Edmond que lorsque nous avons jeté les bases de l'AFC en 1989. A la recherche d'un Président d'honneur pour l'association nous cherchions une per-

sonnalité forte, atypique et sympathique et je l'ai sollicité. Il aimait voir les images des autres et partager nos interrogations sur la meilleure manière de les étalonner. Mais c'est sur son propre travail qu'il portait parfois un jugement sévère, nous demandant de rattraper telle ou telle erreur qu'il aurait faite (par exemple sous la pression Mockyeste !). Précurseur du numérique (des "patates") il nous expliquait volontiers sa "poursuite" sur les yeux de Louis de Funès destinée à les rendre plus bleus.

Pendant mes dix années d'étalonnage photochimique, je ne me souviens avoir vraiment travaillé avec lui que sur deux films : *Les Misérables*, de Robert Hossein (pour les rushes seulement), et *A mort l'arbitre*, un des meilleurs Mocky, à l'étalonnage, dont j'ai le souvenir d'une projection de rushes épique à Joinville alors qu'ils tournaient de nuit dans les tout récents "carmenberts" de Marne-la-Vallée.

Edmond était un grand technicien (sa formation y est bien sûr pour beaucoup), un homme simple et souvent très drôle. Mais pour le cinéphile que je suis, sa riche filmographie pourrait se limiter à quatre collaborations, avec des personnalités extraordinairement fortes, qui resteront dans l'histoire du cinéma : français avec de Funès et Mocky, mondial avec Welles et Buñuel. Rien que ça ! ■

Philippe Turret a été étalonneur chez Eclair pendant de nombreuses années.

sonnalité forte, atypique et sympathique et je l'ai sollicité. Il aimait tourner *Mayrig*, d'Henri Verneuil, avant le *Don Quichotte*, d'Orson Welles, et il a décliné l'offre. Pour notre bonheur puisque j'ai pu obtenir l'accord d'Henri Alekan et de Raoul Coutard pour parrainer l'AFC.

Je me rappelle encore d'une réunion sur le "Zone Système", de Ricardo Aranovich, chez Jean-Michel Humeau où, avec un certain dédain, il avait traité Ricardo d'"artiste", comme si ce mot était inapproprié à un technicien.

J'ai rencontré Edmond une dernière fois, il y a une quinzaine d'années, dans la rue à Maubert Mutualité où, à un âge avancé, avec une Betacam sur l'épaule et sans assistant, il filmait une sortie de banque pour Jean-Pierre Mocky. Il m'a souri tristement, comme pour s'excuser, toujours aussi élégant et aristocrate. Son clin d'œil voulait sûrement me faire penser qu'avec Welles, Verneuil, Clément, Buñuel et Hossein, il avait eu de meilleurs moments. Je lui ai rendu son clin d'œil.

Salut Edmond ! ■

## in memoriam

### Edmond Richard et les prémices de la vidéo HD

Par Bernard Tichit

Bernard Tichit a été ingénieur en chef chez Thomson et a dirigé pendant près de dix ans le laboratoire des caméras. Il a croisé, en juillet 1986, le chemin d'Edmond Richard lorsqu'ils participèrent ensemble à l'une des toutes premières expériences de tournage de ce qui allait devenir la vidéo à haute définition. Il témoigne de façon historique, technique et personnelle.

#### ► Un peu d'histoire technique

Il faut replacer ces prémices dans le contexte de l'évolution vers une plus grande qualité de l'image vidéo : la première prise de conscience fût d'abandonner le SECAM (employé en diffusion) pour produire en PAL, ce qui permettait des enregistrements de meilleure qualité et des effets spéciaux "potables". Mais l'étape essentielle fût d'abandonner les formats composites (SECAM, PAL) en production pour travailler en composantes analogiques (Y, Pr, Pb).

La première étape significative fût l'arrivée du format BETACAM, puis BETACAM-SP dès 1983 avec le succès que l'on connaît, ainsi un avantage économique supplémentaire était d'éviter les doubles parcs de machines composites que nous avions connus avec les U-Matic, BVUs, et les formats 1 pouce "B" et "C". Dès lors que l'on pouvait enregistrer en composantes, on avait une qualité proche du 4:2:2 numérique qui demeurerait l'objectif qui sera atteint en 1986 avec le D1 (Sony et Bosch).

Entretemps les caméras avaient beaucoup gagné en qualité, encore à tubes jusque vers 1988, elles avaient gagné des superpositions automatiques qui permettaient des images presque parfaites, quoique limitées par le standard : 576 lignes x 720 pixels horizontaux... Seulement 420 K pixels ! Aujourd'hui on ne pourrait même pas proposer le plus petit téléphone avec une si basse résolution....

En 1988, les CCDs venaient juste d'arriver, adieu les électroniques infernales de superposition automatique qui corrigeaient les dérives des tubes... Enfin des images stables parfaitement superposées...

L'emploi des composantes analogiques d'abord, puis numériques 4:2:2 à partir de 1988, apporta enfin une qualité proche de l'image source en primaires RVB (que l'on continuait à employer pour le contrôle de qualité sur les moniteurs). L'étape suivante fût de passer au format d'aspect 16/9 qui théoriquement demandait de passer de 720 pixels horizontaux à 960 (pour conserver des pixels carrés). Mais on passa au 16/9 en restant à 720 pixels horizontaux.

Plusieurs petites étapes permirent de gagner encore en qualité (tout en restant en 576 x 720), en particulier le passage de l'entrelacé au progressif qui était particulièrement aisé à mettre en œuvre pour la reproduction des films (25 images complètes/s au lieu de 50 demi-images). Ces progrès ont été nommés ED-TV (Extended Definition TV) et en Europe un projet PAL-Plus auquel j'ai participé aurait pu permettre, en Allemagne et en Angleterre, une amélioration assez substantielle du PAL diffusé dans ces pays....

Nous étions encore loin de la haute définition en Europe, les Japonais faisaient des démonstrations HD impressionnantes mais leurs caméras étaient encore à tubes, leurs enregistreurs analogiques et le standard de diffusion MUSE n'était absolument pas convaincant. Mais l'essentiel, c'est que la vidéo arrivait à un niveau de qualité tel que l'on pouvait fièrement montrer les progrès aux gens de cinéma.

#### Edmond Richard

Revenons à Edmond. A cette époque, je fréquentais la CST et Edmond nous donnait régulièrement des leçons de bon sens pour l'éclairage... Lorsque nous lui avons présenté les nouvelles caméras parfaitement superposées avec une résolution analogique de l'ordre de 1 000 lignes, visualisées en RVB avec les nouveaux moniteurs Trinitron Sony qui eux aussi étaient parfaitement superposés, capables d'une luminosité crête de 800 nits et avec une image aux contours juste bien réglé pour ne pas ressembler à de la vidéo..., Edmond s'est écrié : « C'est du 35 ! Je veux essayer d'en voir les possibilités... ».



Caméra TTV 1624 avec adaptateur Triax et viseur 5 pouces

C'est bien volontiers que nous avons prêté une caméra, un enregistreur et un superbe moniteur 20 pouces Sony (tout neuf qui dépassait en performances tout ce que l'on connaissait). C'est vrai que l'image en gros plans était vraiment flatteuse mais ce n'était pas du 35. C'était enregistré en composantes et visualisé en RVB et c'était le mieux que l'on savait faire - on était encore en 4/3. Mais il valait mieux du 4/3 pour l'uniformité de la résolution caméra et moniteur...

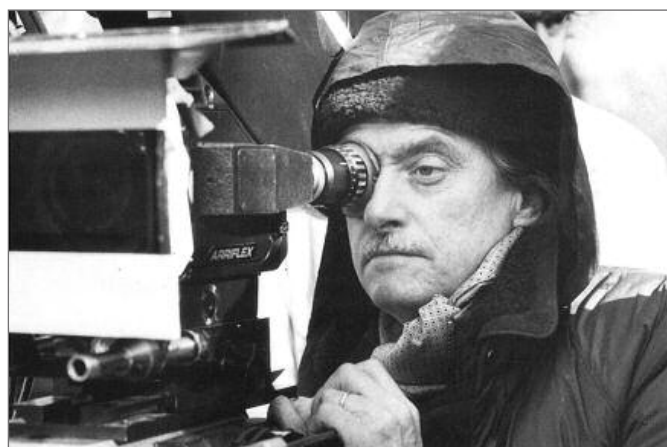
Je n'avais pas assisté au tournage évidemment, juste installé le matériel, regardé quelques rushes et remballé à la fin... ■

## Tchin-tchin, Edmond !

Par Jean-Noël Ferragut <sup>AFC</sup>

Mes premières rencontres avec Edmond Richard datent, au début des années 1990, de mon arrivée à l'AFC et, peu après, de mon adhésion à la CST en tant que membre du Département Image. Ce dernier s'était appelé Commission Prise de vues et Edmond l'avait présidée pendant six ans, tout comme il avait "vice-présidé" cette vénérable association peu de temps avant. Courant des années 2000, je l'ai revu pour les dernières fois à Vincennes, là où il habitait et où il était, d'une certaine manière, l'invité d'honneur des Rencontres Internationales du Cinéma de Patrimoine. Quelques souvenirs me reviennent en mémoire.

► Lors d'une des réunions image de la CST, Edmond nous avait montré, non sans une certaine fierté, une espèce d'ovni cinématographique qui nous avait marqués, le Sensitoflex. Un curieux appareil de forme oblongue qu'il avait mis au point avec André Coutant dans les années 1950 et qui avait servi à mesurer la lumière réfléchie de façon ponctuelle - grâce à un système optique de quelques degrés d'angle de champ - et qu'il apparentait à un brillancemètre, outil de mesure qui allait devenir le spotmètre tel qu'on le connaît aujourd'hui. Un autre soir, alors qu'il était question de télécinéma et de chaînes qui en refusaient un bon nombre à cause de scènes trop denses car initialement sous-exposées, Edmond nous livrait un de ses trucs, imparable disait-il : « Dans vos scènes sous-exposées, dès que vous le pouvez, mettez au moins un point lumineux dans l'image, une flamme, une ampoule, de façon à rapprocher le signal vidéo du fameux 1 volt, ce qui devrait clouer le bec aux chargés de visionnage de nos chaînes préférées ! ». Et nous, jeunes chefs op' toujours



Edmond Richard, sur le tournage des Misérables, de Robert Hossein  
Photo archives CST

prompts à remplir notre carnet de recettes, de boire la bonne astuce comme du petit lait... En vieux singe à qui l'on n'apprend pas à faire des grimaces, Edmond avait en effet plus d'un tour dans son sac !

A propos de sac, avant la fin de chaque réunion, à la CST comme à l'AFC, il sortait du sien, à notre grande surprise, une banane et, après l'avoir mangée, se levait en disant : « Les amis, j'ai pris mes vitamines du soir et vais devoir vous quitter car je ne voudrais pas rater mon dernier RER ». Aux soirées des Rencontres de Vincennes, dans le milieu des années 2000, Edmond était là, allant et venant bon pied bon œil, devisant avec les Alain Resnais, Jacques Perrin, Sandrine Bonnaire, Jean Rochefort, Claude Rich, Anouk Aimée, Agnès Varda, Claude Lelouch, Jean-Pierre Mocky, Roman Polanski, Marina Vlady et bien d'autres - que le festival honorait, comme lui, d'un Prix Henri Langlois -, une flûte de champagne à la main.

En souvenir, tchin-tchin, Edmond ! ■

### Mandats d'Edmond Richard à la CST

1976 - 1980 : suppléant du vice-président du Secteur technique

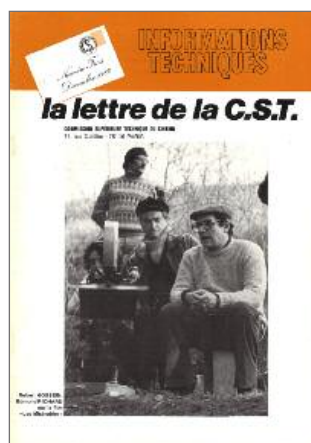
1980 : vice-président du Secteur technique

1981 : vice-président de la Commission technique de la production et de la création

1982 - 1985 : vice-président du Secteur technique et président de la Commission Prise de vues

1986 - 1987 : suppléant du vice-président du Secteur technique et président de la Commission Prise de vues

1993 - 1994 : vice-président chargé des Problèmes techniques et des Relations avec le comité de programme



Couverture de la lettre de la CST numéro 3, décembre 1982 - Edmond Richard, au centre, et Robert Hossein sur le tournage des Misérables, en 1982

## in memoriam

"Ami Richard, je vous ai donné une chance..."

Où Edmond Richard parle de son travail avec Orson Welles

Faisant suite à la disparition, en juin dernier, du directeur de la photographie Edmond Richard <sup>AFC</sup>, nous reproduisons ici des extraits d'un article publié en 1985 dans les *Cahiers du cinéma* n° 377 dans lequel il évoque sa rencontre avec Orson Welles et parle de son travail sur *Le Procès* et *Falstaff*.

### ► A la poursuite d'Orson Welles

Des murs de lumière, par Edmond Richard <sup>AFC</sup>

*Edmond Richard fut le collaborateur d'Orson Welles, en tant que directeur de la photographie, sur le tournage du Procès, ainsi que pour Falstaff. Il était pressenti pour faire la photo du Roi Lear, projet avorté que devait tourner Welles cette année [1985] en France.*

### Le décor sans fond

J'étais conseiller technique pour la couleur en Yougoslavie, dans le cadre des accords de co-production, lorsque, en 1961, Michel Salkind, un vieux producteur russe (il avait été ami de Chaliapine), pour qui j'avais déjà travaillé, me dit : « J'aimerais que tu rencontres Orson », Orson Welles, qui essayait de monter *Le Procès*, faisait ses premiers repérages en Yougoslavie. Je me souviens de cette conférence, un soir dans une grande salle de l'hôtel de l'Esplanade à Zagreb (il y avait le producteur, le directeur de production, le décorateur), où j'ai écouté Welles parler. Il a parlé près de deux heures : du film, de sa conception de Kafka, et surtout de décors démesurés. Je venais de tourner un film sur Paganini dans le hall de la foire-exposition de Zagreb. Timidement, j'ai levé la main, et je lui ai parlé de ce hall immense et des pavillons de l'exposition. Rendez-vous a été pris, et nous nous sommes tous retrouvés le lendemain matin à six heures devant ces murs gigantesques où s'ouvrait une toute petite porte (c'était déjà très kafkaïen !). Je me faufila en douce, une petite bouteille de Schlipowitz au gardien, et nous voilà à l'intérieur : une lumière de toute beauté, le soleil se levait, une atmosphère limpide ; c'était cette fameuse "heure mythique" du matin et du soir. Et déjà, Welles vivait son film, dictait ses indications, tout le monde notait... Puis il me dit : « Mais je n'ai pas mon grand hall » (le fameux hall des machines à écrire). Je lui dis : « Pavillon américain ». Nous sommes arrivés sur cette esplanade immense et nue, et nous avons vu ce bâtiment en forme de grande boîte à chaussure, de cinquante mètres de haut (c'était démentiel). Le soleil était derrière. Nous avons fait le tour pour nous apercevoir que cette boîte n'avait pas de fond ! L'arrière du décor, comme en coupe, était ouvert à tous les vents, avec un labyrinthe inextricable d'escaliers et de petites cellules. Et Welles a dit : « Voilà le contre-champ ». Nous avons donc mis bout à bout deux pavillons : celui des machines à écrire et celui avec ces jalousies et le podium où l'oncle de Joseph K était à son bureau. J'ai tapé sur une clavette et, d'un seul coup, toutes les jalousies se sont ouvertes : le soleil en contre-jour, la poussière descendante, les rayons obliques... Il a sauté dessus ; les choses se sont arrêtées là et il a dit : « Messieurs, nous avons nos décors. Nous rentrons à l'hôtel ». En rentrant à l'hôtel, il a commencé à constituer l'équipe et il a annoncé : « Mon chef opérateur, vous l'avez devant vous, ce sera monsieur Richard ». Je suis devenu blanc, je ne savais plus où me mettre : c'était mon premier long métrage comme chef opérateur. En rentrant en France, il a changé de décorateur et pris Jean Mandaroux. Il a fait une cassure avec le corporatisme, les gens en place ; il voulait des gens nouveaux, des mordus. Il avait à l'époque



Le Procès

deux Caméflex et voulait tourner le film avec ses deux caméras. L'appartement de Joseph K était construit au studio de Boulogne, et il me dit : « Ami Richard, je vous ai donné une chance. Je tournerai cet appartement en un plan : on partira de là, on passera dans la chambre, on traversera, on ressortira sur le balcon, ce sera un examen pour vous. Si vous vous sortez de ce plan, vous faites le film. Sinon, je vous vire ». J'ai été voir Roger Hubert, le grand opérateur avec qui j'avais travaillé, et qui, en grand seigneur, m'a prêté son matériel et son équipe : Adolphe Charlet au cadre et Max Dulac comme premier assistant. Tout s'est passé à merveille ; j'ai travaillé avec Welles jusqu'en 1967.

### Sculpter la lumière

Le décor était plafonné (on touchait le plafond en levant le bras) et l'éclairage se faisait par réflexion : j'avais fait monter des panneaux blancs à 90 degrés avec des arcs sur toute la longueur des fenêtres pour avoir comme un ciel opale, ce côté glauque, sans ombres portées, qu'il voulait dans ce décor. Car chaque pièce devait avoir son ambiance. Les gens disent : « Welles faisait la lumière ».

Évidemment, il ne plaçait pas les projecteurs, et il n'y avait pas de découpage traditionnel, plan par plan, mais nous avions ses dessins. Il dessinait énormément, une préparation étonnante : il esquissait, à grands traits. Et lors que vous regardiez ses dessins, c'était de la descriptive élémentaire : s'il mettait Perkins à tel endroit, une ombre de telle façon, un personnage en profondeur et que je tirais un trait, je voyais où était le décor et je savais qu'il fallait mettre la tour avec les projecteurs à quinze mètres. Il avait un sacré coup de patte, une manière extraordinaire de synthétiser, à grands coups de Parker qu'il ramenait d'Amérique : il n'aimait pas dessiner avec quelque chose de fin, il dessinait avec quelque chose d'épais, qui permettait de modeler le trait, de sculpter l'ombre et la lumière, comme au fusain. Il me donnait donc les grandes lignes, et j'avais un énorme dossier de dessins, pour *Le Procès* comme pour *Falstaff*, en général une esquisse par plan. Sur *Falstaff*, on l'a rarement vu pendant la bataille : il était sur ses tables de montage et nous envoyait, à Adolphe Charlet et à moi, ses dessins qu'on cochant et qu'on lui rapportait au fur et à mesure.

Au moment des répétitions, les grandes esquisses étaient des esquisses de jeu, de lumière et de situations topographiques. On éclairait deux fois chez Orson. Il ne pouvait pas cadrer si je n'avais pas éclairé. Il fallait que les grandes lignes de lumière soient données, et d'une logique totale. Il y a des effets spectaculaires, mais les sources de lumière, chez Welles, sont logiques, même lorsqu'elles sont exagérément amplifiées. C'est d'ailleurs un avantage du décor naturel : il y a une situation de lumière préexistante. Mais chez Orson, quel que soit le lieu, réel ou en studio, la gare d'Orsay ou Zagreb, ce lieu devenait un décor et il fallait qu'il en soit un. Il faisait un décor d'un coin de mur. C'était logique, mais jamais naturel. Puis, après avoir déterminé les déplacements et les positions des acteurs et de la caméra, il me laissait le temps de parfaire la lumière. Mais tout était minutieusement préparé, il avait son décor dans la tête, et au moment de tourner, il prenait non pas un simple viseur, mais le corps même du Caméflex pour faire son parcours et le jalonner. A chaque position, fil à plomb et marque au sol.



Orson Welles

Parfois, il indiquait : « Position importante : acteur », donc lumière à soigner. Et on se retrouvait parfois dans des situations infernales, avec une dizaine de positions qu'il fallait lier dans un seul mouvement, en mono-objectif. Car, avec Welles, pas de zoom. Ce qui impliquait très souvent l'usage de la grue, pour ces très longs plans qu'il "inter-cuttait" au montage. Une fois les répétitions et la mise en place terminées, il délégua beaucoup, il avait une confiance merveilleuse. Mais il ne fallait pas le décevoir : on ne dormait pas toutes les nuits ! Il y a toujours un plus ou un moins qu'on n'a pas contrôlé. Mais il avait une telle patience avec ses acteurs, il répétait si bien avec eux avant le tournage qu'il avait rarement besoin de faire beaucoup de prises. Le souci des acteurs, pour lui, primait sur tout, et s'il y a quelque chose que j'ai appris de Welles, c'est ce respect des acteurs : ce sont eux qui sont en première ligne.

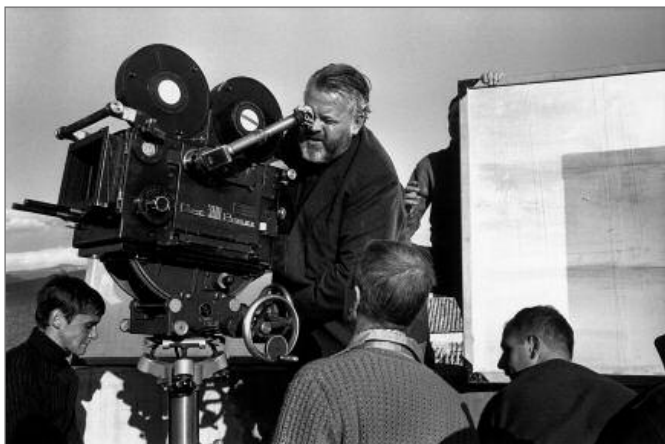
Au montage, il faisait un premier bout-à-bout et montait souvent à grande vitesse : il faisait défiler la pellicule deux fois plus vite pour mieux sentir le rythme du film et cochant au fur et à mesure les faiblesses ou les ponctuations manquantes, que je partais tourner. Pendant *Le Procès*, le montage était installé dans la gare d'Orsay, où il dormait. Il descendait en pleine nuit, coup de fil : « Viens, il me manque un plan ». Il y en a ainsi un de Perkins, lorsqu'il sort pour rejoindre Fernand Ledoux, qui a été tourné sans lumière, à quatre images/seconde, en le faisant bouger au ralenti. [...]

### La bataille de Falstaff

Puis a commencé l'aventure de *Falstaff*. Je suis arrivé en Espagne - il m'avait demandé la même équipe - et nous avons beaucoup travaillé avant le tournage. Nous avons construit une maquette de la chambre. Il voulait retrouver l'esprit de la gravure sur bois (toutes les planches étaient brûlées au chalumeau). J'avais donc beaucoup de lumière (et même des soleils artificiels : dix arcs sur un grand miroir pour l'abside de la cathédrale !), car il fallait une profondeur de champ énorme, et le film a entièrement été tourné avec un filtre rouge pour augmenter les contrastes, marquer ces nuages torturés, supprimer les nuances et avoir de vrais noirs, de vrais blancs. La bataille a été tournée en plein été dans la Casa dei Campo au cœur de Madrid - il faisait 60 degrés dans les armures - avec des dizaines de machines à brouillards. Par économie, nous avons

## in memoriam

"Ami Richard, je vous ai donné une chance..."



Orson Welles

"floppé" les images : un trucage par lequel ce qui vient de gauche à droite, en inversant le plan, vient de droite à gauche. Ainsi c'étaient souvent les mêmes soldats qui attaquaient et qui étaient attaqués, une armée en attaquait une autre qui n'existait pas, ou qui était la même ! Comme il n'y avait pas assez de moyens, on reprenait la même charge. Il y avait des acrobaties invraisemblables : on faisait rentrer d'un côté les soldats qui étaient sortis par l'autre en leur faisant faire le tour et changer de casque en cours de route ! Nous avions trois Caméflex qui passaient de 18 à 32 images/seconde, et on changeait de vitesse en même temps que les chevaux nous arrivaient dessus. Les sabots volaient. Le cheval se cabrait devant vous et, avec un 14 mm à la main, il faut être contre le corps du cheval pour avoir une dynamique : quand il arrive sur vous, vous l'accompagnez, vous faites une montée en doublant la vitesse, et clac ! Orson donnait son coup de ciseau au montage. Les acteurs et figurants, sous les armures, vrais ou en plastiques, tombaient comme des mouches, certains s'évanouissaient. C'était démentiel, réellement pris sur le vif. Welles nous lançait là-dessus, et il fallait voler.

Mais c'était structuré : Orson ne s'embarquait jamais sans son thème. Comme en musique : on fait les harmoniques après. Il y avait donc moins d'improvisation qu'on ne le dit souvent. Bien sûr, il y a une fièvre qui s'installe. Elle monte, elle monte, et il y a ce moment, prêt ou pas, où il ne faut plus bouger, où il sent la chose et dit : « Moteur ! » Et il ne faut pas s'amuser à changer la lumière entre les prises puisqu'il en prendra un bout dans la première, un bout dans la seconde, un bout dans la troisième... C'est là qu'il pouvait avoir des colères monumentales, aussitôt oubliées : lorsqu'il sentait qu'il fallait dire : « Moteur ! » et que quelque chose n'était pas prêt. Pendant ce film, au moment du « Moteur ! », il se passait toujours quelque chose de magique.

### **Le Roi Lear**

Pour ce film, comme pour *Le Procès*, il tenait au noir et blanc. Et pour *Le Roi Lear*, son rêve était de le faire « en couleurs sans couleurs ». Il m'en avait déjà beaucoup parlé à l'époque de *Falstaff*. Il disait : « On fera les décors en studio. On peindra les ombres ». Ce devait être très stylisé. Et nous en avons reparlé il y a deux mois à Paris. Je lui ai montré un exemple de couleur sans couleur : l'attaque des barricades telle que je l'ai reconstituée dans *Les Misérables*. Dans le positif, il y avait à la fois la couleur et l'argent non éliminé, donc à la fois une émulsion couleur et une émulsion noir et blanc. Il a dit : « C'est ça que je veux ». Il disait : « Tu verras, on fera des choses inimaginables ». Il m'a dit aussi : « Etudie des murs de lumière ». Dans l'obscurité, si vous allumez la lumière mais qu'elle n'est pas arrêtée par des particules qui la réfléchissent, elle n'existe pas. Dans *Le Procès* et dans *Falstaff*, pour ces grands rayons qui tombaient en diagonale, j'utilisais de la poudre d'aluminium de façon à ce que lorsque la lumière la touche, elle se charge, comme un condensateur, et se sustente elle-même : c'est un mur de lumière. *Falstaff*, c'est le dernier monument tourné en noir et blanc. Et c'est le dernier monument de Welles. Comme une prémonition. Rappelez-vous la fin, ce cercueil démesuré ; lorsqu'il est répudié par le roi, nous avons les larmes aux yeux sur le plateau. Il a vécu son personnage, il l'a vraiment vécu, et on peut dire que nous avons vécu avec *Falstaff*. Il était très lourd et très agile, habile de ses mains (il fallait le voir manger). Mais il s'était foulé le pied. La fin était dramatique. C'était très difficile pour lui. Et c'est Béatrice, sa fille, qui est derrière le cercueil, et le cercueil s'en va, et avec la grue, on monte, on monte, on monte, et on passe au-dessus de ce grand porche... Nous ne nous sommes plus vus pendant huit ans, et nous nous sommes revus il y a deux mois. Il se souvenait que mes parents tenaient un relais de chasse en Sologne et il répétait, comme autrefois : « Edmond est né dans les casseroles ! ». On ne peut pas se prévaloir d'être l'ami d'Orson Welles. Il vous aime ou il ne vous aime pas. Et la plus grande récompense qu'il puisse vous faire est de ne pas vous oublier. ■

**Propos recueillis par Marc Chevré**

<https://www.afcinema.com/Ami-Richard-je-vous-ai-donne-une-chance.html>

Lire également, à la BiFi ou ailleurs, *Sept années en noir et blanc*, un entretien avec Edmond Richard par Jean-Pierre Berthomé et François Thomas, paru dans *Positif* n° 378 de juillet-août 1992.



## côté profession

### "Problématiser la pratique", un cycle de conférences à l'ENS Louis-Lumière

L'École nationale supérieure Louis-Lumière propose, de septembre à novembre 2018, un cycle de conférences où praticiens de la création visuelle et sonore et chercheurs s'interrogent sur la problématique de la pratique au moment de transmettre les savoirs. Au programme...

► L'École nationale supérieure Louis-Lumière accueille de septembre à novembre 2018 un certain nombre de praticiens qui sont aussi des théoriciens : quoi de plus normal pour un établissement qui mêle depuis toujours dans sa pédagogie comme dans sa politique de recherches ces deux pôles de la transmission ?

La création sous toutes ses formes (films de grande distribution, musique à l'image, photographie, réalité virtuelle, cinéma expérimental, documentaire...)

sera réinterrogée par des praticiens prestigieux et des chercheurs de renom, au prisme de cette question centrale pour l'avenir de notre école : à l'heure du tout-numérique, quelle problématisation de la pratique pour la transmission des savoirs ?

#### Conférences à venir

● "La réalité virtuelle associée au cinéma : un nouvel art ?", animée par Philippe Fuchs

Lundi 8 octobre 2018, de 17h à 20h

● "Dissociation et Dissolution, des pistes pour le futur du cinéma", animée par Christian Guillon

Lundi 15 octobre 2018, de 17h à 20h

● "Le métier de directeur de la photographie aujourd'hui", animée par Caroline Champetier <sup>AFC</sup>

Lundi 5 novembre 2018, de 17h à 20h

● "Introduction à la musique « savante » : développements de l'esprit symphonique et émergence du bruit", animée par Martin Laliberté

Lundi 12 novembre 2018, de 17h à 20h

● "Cinéma et réalité virtuelle", animée par Jan Kounen

Lundi 19 novembre 2018, de 17h à 20h. ■

Ecole nationale supérieure Louis-Lumière

La Cité du cinéma - 20, rue Ampère - La Plaine Saint-Denis - Seine-Saint-Denis (93)

Le nombre de places étant limité et l'accès à la Cité du Cinéma réglementé, pour assister à ces conférences il est indispensable de s'inscrire par courriel à : [direction@ens-louis-lumiere.fr](mailto:direction@ens-louis-lumiere.fr).

## Les Cinec Awards 2018 décernés

Le CINEC récompense tous les deux ans (22-24 septembre 2018) les produits et développements innovants dans la technologie du cinéma. Cette année, trois membres associés de l'AFC sont à compter parmi les lauréats d'un Cinec Award.

#### ► Parmi les lauréats

##### ● Technologie Caméra :

Ernst Leitz Wetzlar, Platon 65 mm Cinema Camera System

##### ● Equipement Eclairage :

DMG Lumière by Rosco, MIX - LED Light Panel

##### ● Optiques :

Angénieux Optimo Ultra 12X.

#### Etaient également en lice

##### Catégorie Caméra

● Arri – Arnold & Richter Cine Technik : Arri Alexa LF

● Transvideo : Starlite-HD-m.

##### Catégorie Optiques

● Arri – Arnold & Richter Cine Technik : Arri Signature Prime Lenses

● Vantage Film : Hawk Lens System "Cover Every Angle".

##### Catégorie Equipement Eclairage

● Arri - Arnold & Richter Cine Technik : SkyPanel S360 avec Microprogramme 4.

##### Catégorie Support / Machinerie

● Arri - Arnold & Richter Cine Technik : Arri Stabilized Remote Head SRH-3

● Arri - Arnold & Richter Cine Technik : Lightweight Matte Box LMB 4x5

● Arri - Arnold & Richter Cine Technik : Operator Control Unit OCU-1.

■ <https://www.cinec.de/en/cinecaward/>



# Climax

de Gaspar Noé, photographié par Benoît Debie <sup>SBC</sup>

Avec Sofia Boutella, Romain Guillermic, Souheila Yacoub

En salles depuis le 19 septembre 2018



Benoît Debie et Gaspar Noé sur le tournage de Climax - Photo Rectangle Productions

Tourné en deux semaines "comme un film de potes", ce *Climax* est fidèle aux thèmes et au style de Gaspar Noé (sexe, drogue et descente aux enfers). Mélangeant improvisation et travail extrêmement répété sur le plateau (comme la longue chorégraphie qui ouvre le film), Benoît Debie <sup>SBC</sup> nous explique comment il a abordé ce tournage plein d'énergie et de choses un peu dingues... (FR)

## Synopsis

Un groupe de danseurs urbains se retrouvent dans un lieu de répétition isolé en bordure d'une forêt. Ils répètent une dernière fois avant de s'envoler pour les États-Unis. À l'issue de la répétition ils se lancent dans une fête pour décompresser mais très vite il devient clair que quelqu'un a versé une substance illicite dans la sangria qu'ils buvaient et tout dérape. Quand certains s'entraînent dans une transe dansante sans fin, d'autres plongent dans la démence et l'horreur.

## ► Quelle est la genèse de Climax ?

**Benoît Debie :** Gaspar voulait tourner très vite ce film en novembre 2017. Il venait d'avoir le feu vert pour un film pas cher et souhaitait le terminer pour Cannes. Finalement l'emploi du temps a pris un peu de retard et nous nous sommes mis à tourner début février. Chaque jour, il écrivait son histoire et dirigeait ses danseurs, en travaillant dans ce lieu unique qui s'apparentait pour nous à un studio, avec, comme à son habitude, une volonté de tourner dans tous les axes, sans jamais être freiné par la technique.

J'ai donc tout éclairer à partir de lumière intégrée dans le décor, en faisant un long prélight de près de deux semaines, en parallèle avec la finition du décor.

En termes de référence, on voulait que le film démarre sur quelque chose d'extrêmement quelconque. Une image un peu à la *Christiane F.*, droguée, prostituée, qui partirait ensuite dans quelque chose de très stylisé au fur et à mesure que la transe et la démence s'emparent des personnages. Le film s'est tourné en toute simplicité, en deux semaines presque comme un court métrage entre copains. J'ai trouvé Gaspar très détendu, sans réelle pression (comme ça avait pu être le cas sur *Enter the Void*), une sorte de lâcher prise qui, je pense, est très bien avec la danse et l'ambiance du projet.

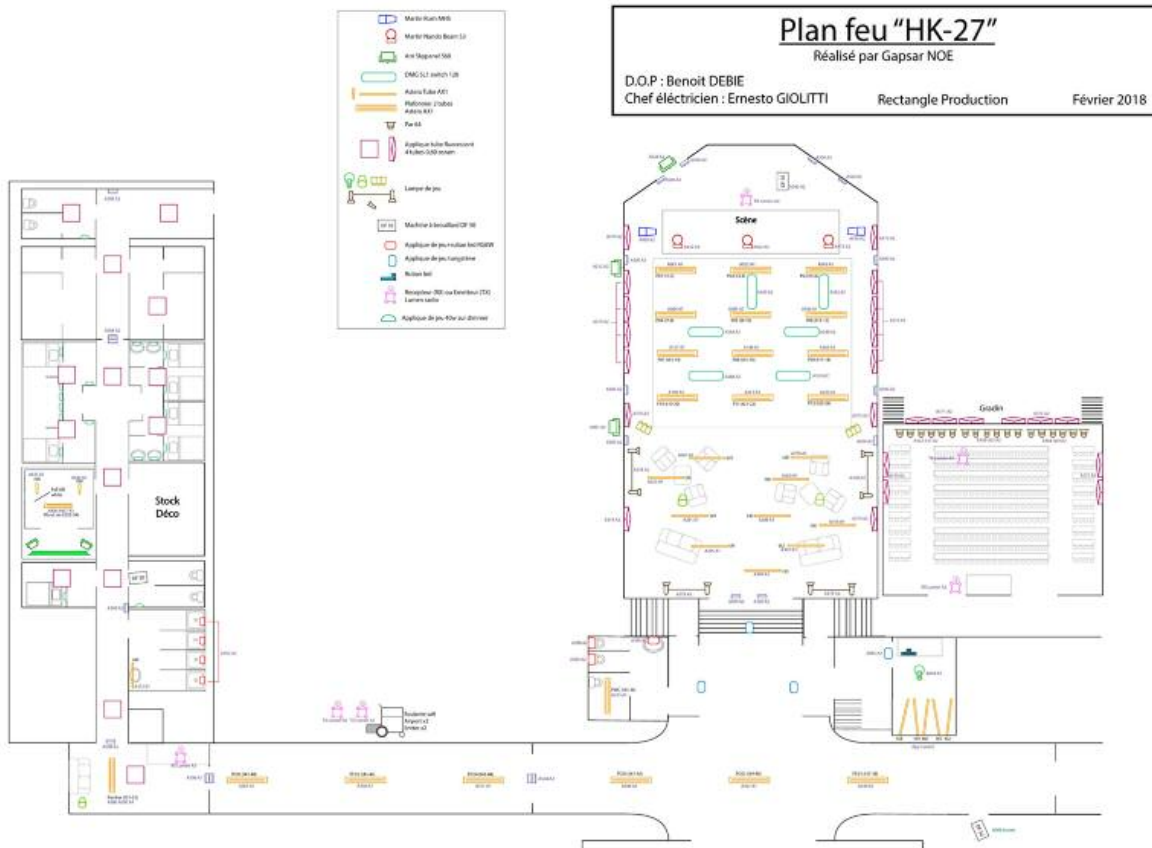
## Parlez-nous du long plan séquence d'ouverture...

**BD :** Cette séquence nous a demandé deux jours de travail, avec une journée entièrement dédiée à la chorégraphie et à la mise en place des danseurs. La chorégraphe Nina McNeely (ayant travaillé avec Bjork ou Rihanna...) est venue spécialement de Londres pour mettre au point le numéro, tandis qu'on cherchait avec une Supertechno 30 pieds les axes de caméra au fur et à mesure des répétitions. Finalement, on a tourné avec la musique et un mouvement extrêmement calé, très aux antipodes de ce qui allait suivre pour le reste du film !

Bien que je sois un amoureux de la pellicule avec laquelle j'essaie de tourner le plus souvent possible, ce projet très modeste et tourné dans l'urgence ne nous permettait pas vraiment ce choix. Vu la prépondérance des plans séquences, j'ai choisi l'Alexa Mini, équipée d'un seul 12 mm Zeiss GO pour tout le film. Un objectif assez vieux qui m'a permis de redonner de la matière à l'image numérique et avec lequel on a pu tourner en 4/3 natif, pour ensuite recadrer l'image en 2,39 au montage.

## Pourquoi cette méthode de cadrage ?

**BD :** On a cadré toujours plus large au tournage de manière à pouvoir ensuite affiner les choses en postprod. La dernière partie du film ayant recours à une caméra de plus en plus folle, avec notamment les rotations autour de l'axe optique, notre "dépoli 2,39" était ajusté de manière à pouvoir pivoter sur 360° à l'intérieur de l'image 1,37. Et c'est ensuite Rodolphe, chez Mc Guff, qui s'est chargé de conformer tous les effets de recadrage décidés par Gaspar lors du montage.



Plan lumière de Climax

### Où avez-vous tourné ?

**BD :** Dans un vieux bâtiment à Vitry-sur-Seine, qui fait partie d'un centre pour la jeunesse encore en activité. À l'origine les murs étaient blancs, et ça faisait vraiment penser à une ancienne école ou un orphelinat désaffecté... Très vite avec Jean Rabasse <sup>ADC</sup>, qui a signé le décor, on a décidé de donner des couleurs aux différentes pièces. Tel endroit devenant plutôt vert ou bleu selon les scènes qui allaient s'y dérouler. En termes de lumière, je n'ai pas cherché trop à aller contre ses décisions, en éclairant simplement avec la même couleur utilisée sur les murs... Et comme Gaspar tourne quasiment sans projecteurs sur le plateau, j'ai choisi des tubes à LEDs que je venais d'expérimenter sur le dernier film de Harmony Korine en Floride. Ces Astera ressemblent vraiment à des tubes fluorescents classiques, exactement comme les anciens Kino Flo et peuvent donc passer parfaitement dans l'image comme des luminaires et non pas des projecteurs. L'énorme avantage comparé aux tubes fluorescents, c'est qu'on peut contrôler en direct la couleur et la luminosité (LEDs RVB + Blanc), ce qui nous a amenés à tourner dans un décor presque entièrement éclairé numériquement.

### Où les avez-vous loués ?

**BD :** Ces tubes, de fabrication allemandes, n'étaient pas encore présents sur le marché français de la location, et c'est Next Shot qui a pris la décision d'en acheter une soixantaine spécialement pour le film, qui sont depuis dans son parc de location. Ernesto Giolitti, le gaffer, a passé pas mal de temps en pré-light pour résoudre tous les problèmes de mise en réseau des lumières, ce qui nous a permis sur le plateau de tester en directe ou telle ambiance en contrôlant directement l'image sur iPad. Gaspar était emballé par le dispositif, car ça convient par-

faitement à sa méthode de mise en scène, où on est souvent dans l'expérimentation. Installé la plupart du temps à la caméra, il pouvait être au plus près des comédiens, voire les diriger pendant les prises, tandis que je le suivais avec un iPad et que je faisais évoluer la lumière en direct.

### Pas de problème techniques avec ce nouveau matériel ?

**BD :** J'avais à l'origine quelques appréhensions sur les phénomènes de "flicker", notamment sur le film de Harmony Korine tourné en pellicule. Mais il s'est avéré que même extrêmement dimmés, ces tubes sont très stables en fréquence et ne provoquent aucune perturbation dans l'image. C'est vraiment une qualité de conception et de fabrication pro.

### De quoi êtes-vous le plus fier sur ce film ?

**BD :** J'aime beaucoup la séquence rouge dans la dernière partie du film, bien sûr. Autrement il y a ce plan qui me revient à l'esprit, avec Sofia Boutella devant ce mur-forêt en papier peint. Je me souviens avoir éclairé en rouge rosé, et elle se fond dans le décor de manière très étrange avec énormément de profondeur de couleur. Un éclairage un peu irréel, un plan de conte de fée, au milieu de l'enfer.

L'énorme avantage de pouvoir travailler sur le plateau en direct avec un dispositif qui réagit au doigt et à l'œil, ça va exactement dans le sens de ce que l'on a expérimenté depuis le début avec Gaspar, à savoir fabriquer l'image presque à 100 % au tournage. Ainsi il n'y a quasiment pas d'étalonnage sur ses films, juste quelques petites retouches de niveau pour aligner tel ou tel plan, car c'est sur le plateau qu'on décide quelle couleur ou quelle densité aura l'image en salles.

# Climax

**Ernesto Giolitti, Gaffer :**

**Parlez-nous de ces fameux tubes Astera que Benoît a décidé d'utiliser sur Climax.**

**Ernesto Giolitti :** Ces tubes ressemblent à s'y méprendre à des tubes fluorescents Kino Flo. Toute l'électronique et l'alimentation par batterie y sont intégrées, le contrôle s'effectuant par WiFi via une console utilisant le protocole DMX. Leur qualité lumière est plutôt bonne, proche des références utilisées sur les plateaux (Arri SkyPanel, Rosco DMG...) mais on peut surtout les utiliser à l'écran comme des luminaires, et non pas comme des projecteurs de cinéma. C'est une source qui était idéale pour le film de Gaspar, puisqu'on pouvait en direct avoir un accès à la lumière, tourner sur 360° et bien sûr lui offrir cette envie de couleurs qui était un des enjeux pour l'image sur ce film.

**Comment avez-vous préparé le plateau ?**

**EG :** On a passé presque deux semaines en prélight, en même temps que l'équipe déco terminait la préparation du lieu. C'est rare qu'on puisse travailler en même temps que la déco sur un film, et je dois dire que c'était vraiment super de pouvoir collaborer en cours de construction de façon à affiner peu à peu les choses sur une installation vraiment complexe. À la fin, on s'est retrouvé quand même avec pas loin de 1 000 canaux différents à gérer, avec à la fois ces fameux tubes Astera, mais aussi des appliques fluo classiques qui existaient à la base dans le lieu, et qu'on a réutilisées dans certaines zones ou pour certaines séquences. Là-dessus, c'est aussi rajouté toutes les petites lampes intégrées naturellement la déco (sorties de secours, petites ampoules de jeu...) qu'il fallait également pouvoir contrôler en direct. Cette mise en réseau et la gestion informatique du système ont occupé à temps plein un des électros sur le tournage, pour être sûr que tout fonctionne au moment on lançait le moteur. Il faut savoir que sur un film de Gaspar, tout va très vite, et, comme dans une course auto, rien ne s'arrête au cours de la journée. Il faut être en permanence prêt à la technique et répondre à toutes les demandes et expérimentations. Finalement, si quelques petits soucis de jeunesse ont été à déplorer au départ, les choses se sont peu à peu améliorées au fur et à mesure que les fabricants des projecteurs fournissaient des mises à jour du programme et des firmwares...

**Comment contrôliez-vous la lumière en direct ?**

**EG :** Tout était géré par l'intermédiaire de deux iPad sur le plateau, reliés en WiFi aux projecteurs. La liaison n'était d'ailleurs pas toujours possible à cause du lieu construit en béton, et on a dû jouer d'astuces pour compenser à certains endroits avec des sous-réseaux filaires relayés ensuite en WiFi... A la fin, on a trouvé notre configuration idéale, à savoir un premier iPad qui contrôlait les sources Astera LED, et le deuxième sur lequel étaient rassemblées toutes les autres (fluos, déco...). La difficulté était d'arriver à nous synchroniser avec Benoît quand on faisait varier en direct la lumière sur les deux postes.

**Une nouvelle méthode de travail ?**

**EG :** L'énorme avantage d'un dispositif comme celui-là, en comparaison avec une vraie console lumière héritée du spectacle comme il y en a de plus en plus sur les plateaux, c'est qu'on a un contrôle beaucoup plus direct et instinctif de la lumière du chef opérateur et ici du réalisateur. On n'est pas obligé de passer par un autre intermédiaire comme un pupitreur, dont les habitudes de travail sont parfois éloignées de ce que peut amener un tournage comme ceux de Gaspar. En gros, on est très loin du « Je répète, et je lance ensuite les programmes selon une séquence très précise » mais plus près du « Je répète, et tout peut être modifié à la dernière minute ! ». ■

**Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC**



**Climax**

**Réalisation, scénario et montage : Gaspar Noé**

**Chorégraphies : Nina Mc Neely**

**Images : Benoît Debie <sup>SBC</sup>**

**Décors : Jean Rabasse <sup>ADC</sup>**

**Son : Ken Yasumoto**

## côté profession

### Premières Assises sur la parité, l'égalité et la diversité dans le cinéma

Organisées par le Collectif 50/50 – avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image animée et du ministère de la Culture –, les premières Assises sur la parité, l'égalité et la diversité dans le cinéma se sont tenues les 18, 19 et 20 septembre 2018. À l'issue de ces trois matinées d'ateliers et table ronde, Françoise Nyssen, ministre de la Culture, a annoncé un plan en faveur de l'égalité hommes-femmes.

#### ► D'après Anne Diatkine, dans un article paru dans *Libération* du vendredi 21 septembre 2018...

« Il est temps de mettre en place une révolution. » C'est sur ces paroles énergiques promulguées pendant le Festival de Cannes que la ministre de la Culture, Françoise Nyssen, s'était engagée à prendre des mesures pour asseoir l'égalité et la diversité dans le cinéma français. C'est en clôture des joyeuses Assises sur la parité, l'égalité et la diversité dans le cinéma français [...] que la ministre vient de dévoiler jeudi son plan d'action. Des six mesures, la plus frappante est sans conteste celle qui expérimente pendant l'année 2019 l'octroi d'un bonus de quinze pour cent aux productions dont les huit postes principaux respecteront la parité (via le fonds de soutien cinéma). L'idée est d'encourager par une aide financière les décideurs à former des équipes plus équitablement mixtes, sans que les femmes ne soient dévolues à des fonctions traditionnellement genrées (scriptes, maquilleuses, cuisine) ou subordonnées. En clair, un réalisateur (masculin) pourra très bien bénéficier de ce coup de pouce financier, si, dans son équipe, il choisit cinq femmes à des postes considérés comme stratégiques (direction de la photo, son, montage, déco, montage). Une femme cheffe contre un peu d'argent supplémentaire ? Le principe a été chaleureusement applaudi lors du discours de la ministre. En dépit du malentendu qu'il peut susciter : n'y-a-t-il pas un risque que les principales intéressées se sentent choisies d'avantage pour l'apport pécuniaire qu'elles génèrent plutôt pour leurs talents et leur compétences ?

[...] Rappelons qu'il y a vingt ans Caroline Champetier, Dominique Le Rigoleur ou Agnès Godard, toutes trois cheffes opératrices, faisaient encore figure d'exception. En 2010, Caroline Champetier nous confiait : « On a longtemps considéré la caméra comme un objet phallique. Or une caméra, ça capte, ça reçoit. Même si de plus en plus de femmes deviennent chefs op', elles restent minoritaires et on ne leur confie pas de gros budgets. On me dit : "C'est parce que tu choisis de travailler pour des films que tu respectes et qui ne bénéficient pas de beaucoup de moyens." C'est faux ! Je serais ravie d'être moins contrainte à faire des exploits. En France, nous sommes peu à diriger des équipes conséquentes. »

Les cinq autres mesures peuvent sembler couler de source. L'une consiste à « genrer les études du CNC pour mieux informer sur la place des femmes ». Cela n'a l'air de rien et c'est un changement radical. Sans données chiffrées fines systématiques, comme le note la cinéaste Rebecca Zlotowski, membre du collectif 50/50, « on en était réduite à évaluer au doigt mouillé la place des femmes. On pouvait estimer que certes ça

allait beaucoup mieux puisqu'on était de plus en plus nombreuses ». Cette augmentation de la cohorte des réalisatrices, souvent diplômées de La Fémis, et la retombée médiatique de leur premier film, masquent cependant une réalité injustifiable. Un rapport du CNC met en effet en lumière qu'entre 2009 et 2014, l'écart moyen de salaire entre un réalisateur et une réalisatrice était de... 42 % ! Les cheffes opératrices ne sont pas tellement mieux loties, quoique l'écart est moindre que pour les réalisatrices. [...]

| Lire l'article dans son entier sur le site de *Libération*.

| [https://next.liberation.fr/cinema/2018/09/20/francoise-nyssen-annonce-mesures-et-bonus-pour-la-parite-dans-le-cinema\\_1679945](https://next.liberation.fr/cinema/2018/09/20/francoise-nyssen-annonce-mesures-et-bonus-pour-la-parite-dans-le-cinema_1679945)

#### Sont intervenu(e)s au cours de ces assises

##### Atelier Stéréotypes de genre et liberté de création

- Modératrice : Rebecca Zlotowski (réalisatrice et scénariste)
- Marie Amachoukeli (réalisatrice et scénariste)
- Jacques Audiard (réalisateur et scénariste)
- Iris Brey (universitaire et journaliste)
- Géraldine Van Hille (cheffe du département Missions cohésion sociale du CSA)
- Elodie Cassagnol et Soizic Limage (Agence Datcha).

##### Atelier Vivier et éducation à l'image

- Modératrice : Tania de Montaigne (écrivaine et journaliste)
- Saïd Berkane (délégué général adjoint de la Fondation Culture et Diversité)
- Nathalie Berriat (directrice des Gobelins)
- Nathalie Coste Cerdan (directrice de La Fémis)
- Carole Desbarats (vice-présidente des Enfants du Cinéma et rédactrice de la revue *Esprit*)
- Vincent Lowy (directeur de l'ENS Louis-Lumière).

##### Table ronde Accélérer le changement

- Modératrice : Céline Sciamma (réalisatrice et scénariste)
- Caroline Bonmarchand (productrice - Avenue B Productions)
- Mickaël Marin (directeur du Festival International du Film d'Animation d'Annecy)
- Angeline Massoni (directrice de production)
- Carole Scotta (productrice, distributrice et exploitante - Haut et Court)
- Elisabeth Tanner (agente - Time Art)
- Franck Weber (directeur du Développement Gaumont). ■

| Communiqué de presse du Collectif 50/50

| [http://www.5050x2020.fr/docs/50502020\\_ASSISES-CP.pdf](http://www.5050x2020.fr/docs/50502020_ASSISES-CP.pdf)

# The House That Jack Built

de Lars von Trier, photographié par Manuel Alberto Claro <sup>DF</sup>

Avec Matt Dillon, Bruno Ganz, Uma Thurman

Sortie le 17 octobre 2018

## Portrait d'un tueur en série

Au milieu d'une sélection assez neuve et rajeunie, 2018 marque aussi le retour d'un des grands cinéastes cannois, déclaré persona non grata du Festival depuis 2011 pour ses propos sur Hitler lors de la conférence de presse de *Melancholia*. Certes, Lars Von Trier n'est pas un authentique néo-nazi mais il semble avoir pêché par une tentative d'humour scandinave très mal négociée. *The House That Jack Built* offre le portrait d'un tueur en série interprété par Mat Dillon, aux côtés de Bruno Ganz et Uma Thurman. Manuel Alberto Claro <sup>DF</sup> signe les images de ce troisième film de suite avec le cinéaste de Copenhague. (FR)



Uma Thurman et Mat Dillon - Photos Zentropa, Christian Geisnaes

## Synopsis

États-Unis, années 1970.

Nous suivons le très brillant Jack à travers cinq incidents et découvrons les meurtres qui vont marquer son parcours de tueur en série. L'histoire est vécue du point de vue de Jack. Il considère chaque meurtre comme une œuvre d'art en soi. [...]

## ► Présentez-nous ce nouveau film...

**Manuel Alberto Claro :** Pour moi, *The House That Jack Built* s'inscrit dans la même ligne cinématographique que *Nymphomaniac*. C'est le portrait intime d'un tueur en série que l'on suit dans différents tableaux de sa vie, à travers ses meurtres. Un peu comme dans le film précédent avec Charlotte Gainsbourg, où une conversation entre le protagoniste et son confident rythme le son de la narration. Le tout dans une direction artistique de film d'époque puisque l'histoire se situe entre le milieu des années 1970 et la fin des années 1980.

## Une image d'époque ?

**MAC :** Lars voulait une image assez organique, un peu sale dans un certain sens, et on a donc travaillé pas mal à l'étalonnage, notamment en rajoutant du grain. Néanmoins, il ne m'a pas donné de référence spécifique en matière de film, plutôt des clichés d'accidents ou de crimes comme ceux du photographe mexicain Enrique Metidines, les portraits "white trash" de Mary Ellen Mark, ou les vues de William Eggleston. L'autre paramètre, c'est que l'histoire est censée se passer aux USA sur la côte nord-ouest (dans la région de Seattle), et que nous avons tourné, comme d'habitude avec Lars, en Scandinavie, en partie en Suède

et, bien sûr, au Danemark, au début du printemps 2017. Parmi les décors surprenants, on a trouvé une forêt, avec des arbres déracinés, qui évoque un champ de bataille, et puis on a déguisé un quartier de Copenhague pour se retrouver dans le Seattle des années 1980. A vrai dire, c'est même plutôt parfois le Bronx des années 1970, tellement c'est le chaos à l'écran !

## Le film est donc resté presque un an en postproduction ?

**MAC :** Lars aime bien prendre son temps pour monter. Et le film regorge d'effets spéciaux, à la fois de plateau (avec de nombreux maquillages et prothèses pour les meurtres), mais aussi numériques, ce qui a pris un certain temps en postproduction. Parmi les séquences les plus compliquées pour moi, il y a cette excursion en enfer que vous découvrirez dans le film.

C'est une partie du film qui est entièrement en images de synthèse, et je me suis soudain retrouvé, j'imagine, comme sur le plateau du *Seigneur des anneaux* ! Un travail énorme de direction artistique basée sur les dessins de William Blake (illustrant *L'Enfer* de Dante), ou un tableau d'Eugène Delacroix pour lequel il y a un clin d'œil évident. Une séquence "Delacroix" capturée d'ailleurs en très haute vitesse avec une caméra Phantom, comme il en a parfois l'habitude depuis *Antichrist*.



Manuel Alberto Claro - Photo Zentropa, Christian Geisnaes

### **Vous confiez, sur *Melancholia*, avoir du mal avec la Phantom...**

**MAC :** Personnellement, je trouve encore ça un peu numérique. Mais je dois avouer que cette caméra a fait beaucoup de progrès en couleur depuis le temps, et c'est désormais beaucoup plus facile de raccorder les images avec celles issues de l'Alexa. D'un point de vue pratique, il faut toujours autant de lumière pour tourner à ces cadences, et j'ai dû sortir pour l'occasion des optiques Zeiss grandes ouvertures plutôt que le zoom Angénieux compact Optimo 28-76 mm qui nous a servi pour la quasi intégralité du film.

### **Pourquoi tout tourner au zoom ?**

**MAC :** Il y a la vitesse d'exécution et surtout cet effort que toute l'équipe image doit fournir pour, d'une certaine manière, faire disparaître la machine cinéma sur le plateau. Tout va en général assez vite sur un tournage avec Lars, et la liberté qu'offre le zoom en matière de recadrage en direct lui est devenue, je pense, indissociable de cette forme de narration un peu documentaire qu'il affectionne depuis longtemps. En contrepoint, il y a aussi, à chaque segment de narration, des plans beaucoup plus "studio", à la dolly ou à la grue, qui cassent le rythme et jouent ce qu'on appelait sur le tournage nos moments "Tarkowski". Et on peut vraiment presque tout faire avec la combinaison Alexa, Alexa Mini et ce petit zoom Angénieux. C'est vraiment devenu notre outil de prédilection.

### **Comment trouvez-vous Lars depuis ces trois films et ces presque dix ans de collaboration ?**

**MAC :** Lars ne cesse de m'étonner par sa créativité. Ses films sont devenus un peu expérimentaux mais, quand on les regarde bien, ils vont plus vers le sujet que la pure expression filmée. Et même si la provocation reste toujours le moteur principal, j'ai l'impression qu'il explore plus le genre choisi à chaque nouveau film. En tout cas, je suis très fier de pouvoir collaborer avec lui sur cette période de son cinéma.

### **English version**

<https://www.afcinema.com/Cinematographer-Manuel-Alberto-Claro-DFF-discusses-Lars-Von-Trier-s-The-House-That-Jack-Built.html>

### **Un mot sur la lumière ?**

**MAC :** Niveau lumière, vous remarquerez que c'est toujours très naturaliste sur un film de Lars Von Trier. Le travail de l'opérateur repose énormément sur la collaboration avec la décoration, en intégrant la majorité des sources dans le décor. Ensuite, il nous reste à gérer les grosses sources placées très loin pour les quelques nuits... Mais c'est à peu près tout en matière de projecteurs. Sur ce film, je crois que je suis allé encore plus loin que d'habitude en matière d'obscurité, notamment sur les séquences de voitures. Et c'est là, à mon sens, que l'on juge de tous les progrès faits par les caméras numériques et les LED. Un souvenir de tournage qui sort peut-être du pur naturalisme, c'est la séquence de la rivière de lave, éclairée par une simple batterie de blondes sur variateurs qui permettait très simplement de jouer l'effet fusion sur les comédiens... En ce qui concerne des choses inhabituelles, il y a aussi une séquence d'action très audacieuse, en partie sous-marine, qu'on a tournée à la GoPro 4, en mode 3,2 K. C'est un des grands moments du film, même si l'on remarque que l'image n'est pas exactement la même que le reste.

### **Vous songez parfois au HDR ?**

**MAC :** Oui ça tombe bien, j'ai pu faire, fin avril, quelques tests en confiant quelques scènes du film au laboratoire Éclair pour obtenir une copie en HDR (norme EclairColor). J'ai trouvé ces essais vraiment très réussis et j'aurais beaucoup aimé pouvoir diffuser le film dans cette version à Cannes. Malheureusement, c'est encore trop tôt d'après ce qu'on m'a dit, niveau équipement, là-bas. En tout cas, ce qui me plaît avec le HDR, c'est que le gain en contraste qu'on obtient en numérique ne devient absolument pas faux. Or, c'est malheureusement presque tout le temps le cas quand on souhaite faire une image qui "pète" en SDR à partir d'une prise de vues numérique. Ça permet, pour moi, de m'éloigner un peu du diktat de l'image douce en contraste, et d'offrir une nouvelle palette d'expressions pour les films. ■

*Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC*

### **The House That Jack Built**

**Décors :** Simone Grau

**Son :** Andreas Hildebrandt

**Première assistante opératrice :** Julia Baumann

**Chef électricien :** Klaus Grube Venn

**Chef machiniste :** Maike Maier

**Caméra :** Arri Alexa Mini

**Optiques :** zoom Angénieux Optimo Compact 28-76 mm, Arri LWZ 15,5-45 mm, série Zeiss GO

**Étalonnage, postproduction :** Sandra Klass chez Zentropa

Les entretiens, recueillis par Brigitte Barbier et François Reumont, ont été publiés au cours de la 71<sup>e</sup> édition du Festival de Cannes.

L'AFC tient à remercier vivement le CNC, la CST et ses membres associés — Arri, Be4Post, Eclair, Kodak, LCA, Lee Filters, Leitz Cine Wetzlar, Next Shot, Panavision, RVZ, Sigma, Sony, TSF Groupe, Vantage et Zeiss — pour leur soutien grâce auquel ces parutions ont pu voir le jour.

## ça et là

### "Perception du mouvement et nouvelles technologies"

Rencontre avec **Alain Berthoz**, Professeur Honoraire au Collège de France, avec **Thierry Lefebvre** et **Laurent Mannoni**



Et si la technique du cinéma était née il y a plus de cent trente ans dans les laboratoires du Collège de France ? Le fameux Étienne-Jules Marey, physiologiste et biomécanicien, y enregistre les premiers films dès 1889 et ses successeurs – François-Franck notamment – ont continué une recherche d'avant-garde sur le mouvement. Rencontre illustrée d'images et de films.

► Alain Berthoz, ingénieur, neurophysiologiste, professeur au Collège de France, membre de l'Académie des sciences et de l'Académie des Technologies, auteur de plusieurs ouvrages de référence (notamment *Le Sens du mouvement*, 2001 ; *La Décision*, 2003 ; *La Simplexité*, 2009), a dirigé au Collège, en collaboration avec le CNRS, un laboratoire de recherche fondamentale sur la perception et l'action, et a consacré sa vie à l'étude du mouvement et du cerveau. Les expériences menées poursuivent la ligne mareysienne puis se propulsent vers des chemins inédits, riches en découvertes : neurologie, philosophie, psychologie cognitive, réalité virtuelle, double, avatar, robot... Quelles sont les expériences actuelles menées dans les laboratoires de physiologie modernes autour du mouvement ? Comment percevons-nous le mouvement et, a fortiori, le cinéma ?

Thierry Lefebvre est maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'université Paris

Diderot. Dernières publications : *Un studio de télévision à l'école. Le collège expérimental audiovisuel de Marly-le-Roi* (avec Cécile Raynal, Éditions Glyphe, 2017) et *Une société savante et son bulletin à la veille de la Première Guerre mondiale* (Glyphe, 2018).

Laurent Mannoni est directeur scientifique du patrimoine de la Cinémathèque française, directeur du Conservatoire des techniques cinématographiques et commissaire d'exposition. Il est l'auteur de nombreuses contributions sur les débuts du cinéma. En 2006, il a publié une *Histoire de la Cinémathèque française* (Gallimard). ■

**Vendredi 5 octobre à 14h30**  
**Cinémathèque française - 51, rue de Bercy - Paris 12<sup>e</sup>**

**Prochaine séance**  
"Cinecittà, histoire d'un studio mythique", conférence de Donata Pesenti Campagnoni  
Vendredi 9 novembre à 14h30.

### Cycle Jean Renoir / Stanley Kubrick

Conférences animées par **Eric Taane**

► Nous vous rappelons que l'association culturelle Le Visible & L'Invisible organise, d'octobre 2018 à mai 2019, un cycle de huit conférences consacrées à Jean Renoir, le patron épatant, et Stanley Kubrick, le demiurge secret.

Ce cycle est animé par Eric Taane, agrégé de l'Université, professeur d'anglais en Khâgne, cinéphile actif et animateur de ciné-clubs. ■

Les détails à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Cycle-Jean-Renoir-Stanley-Kubrick.html>





## Présentation des travaux de fin d'études de La Fémis, promotion Ennio Morricone

A l'initiative de Raoul Peck, président de La Fémis, et Nathalie Coste Cerdan, directrice générale, Costa-Gravas, président de la Cinémathèque française, et Frédéric Bonnaud, directeur général, les travaux de fin d'études des diplômés 2018 de La Fémis sont présentés à la Cinémathèque française les mercredi 3 et jeudi 4 octobre.



► Lire ci-après le détail des travaux des étudiants du département Image, chacun d'eux ayant travaillé sur des TFE de nombreux autres étudiants.

### Mercredi 3 octobre

#### A partir de 14h

● *Paula sans lui*, de Maéva Bérol, TFE image (Filmer et capter l'intime, créer une intimité entre le personnage et le spectateur)

#### A partir de 20h (sur invitation)

● *Bloom*, d'Emmanuel Fraisse, TFE image (L'animal à la caméra)

### Jeudi 4 octobre

#### A partir de 10h

● *Cœur à prendre*, de Clément Fourment, TFE image (Point de vue et point de fuite - La construction optique de l'espace cinématographique)

#### A partir de 12h

● *Les Mouvements de l'eau*, de François Ray et Luce Jalbert, TFE commun image et décor (Donner vie à un décor de cinéma - L'expressivité de l'image à travers le décor)

#### A partir de 14h

● *J'avais un camarade*, d'Aurore Toulon, TFE image (Filmer la marche - Esthétique de la marche au cinéma)

● *Sasha*, de Till Leprêtre, TFE image (L'aube et le crépuscule, comment des instants lumineux fugaces se transforment ils en événements dramatiques).

### Reprise des films à La Fémis

● Mardi 16 octobre à 19h : Département image. ■

Programme complet de la Cinémathèque et calendrier des reprises sur le site Internet de La Fémis

[http://www.femis.fr/IMG/pdf/tfe2018-cfprog\\_def-1.pdf](http://www.femis.fr/IMG/pdf/tfe2018-cfprog_def-1.pdf)

Entrée libre dans la limite des places disponibles pour les séances en journée à la Cinémathèque

## *L'Ornithologue*, de João Pedro Rodrigues, projeté au Ciné-club de l'École Louis-Lumière

► Pour leur prochaine séance, mardi 23 octobre 2018, le Ciné-club et les étudiants de l'ENS Louis-Lumière recevront l'étalonneur Yov Moor et projeteront *L'Ornithologue*, le film João Pedro Rodrigues, photographié par Ruis Poças AIP, dont il a travaillé les images. La projection sera suivie d'une rencontre avec Yov Moor, l'occasion pour le public d'échanger avec lui à propos de son travail avec Ruis Poças sur *L'Ornithologue* et sur bien d'autres films auxquels il a participé. ■

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

Mardi 23 octobre 2018 à 20h précises

Cinéma Grand Action

5, rue des Ecoles - Paris 5<sup>e</sup>

(Entrée au tarif en vigueur dans le cinéma)



# Cold War

de Pawel Pawlikowski, photographié par Łukasz Żal <sup>PSC</sup>

Avec Joanna Kulig, Tomasz Kot, Borys Szyc

Sortie le 24 octobre 2018



Łukasz Żal - Photo Łukasz Bąk

Après le très remarqué *Ida* (Oscar du Meilleur film étranger), en 2013, le cinéaste polonais Pawel Pawlikowski revient sur le devant de la scène avec *Cold War*, une histoire d'amour sur fond de musique et de tension entre l'Est et l'Ouest. C'est son compatriote Łukasz Żal <sup>PSC</sup>, Grenouille d'or à Camerimage en 2013 pour *Ida*, qui signe les images, de nouveau en noir-et-blanc et au format 1,37. Le film est en Compétition officielle pour la Palme d'or 2018. (FR)

**Cinq ans se sont écoulés depuis la sortie de *Ida*. Comment s'est fabriqué ce nouveau film ?**

**Łukasz Żal :** *Cold War* a bénéficié d'une longue période de pré-production d'environ six mois, entre mai 2016 et janvier 2017, pour cinquante-six jours de tournage. En tout presque un an, ce qui est inhabituel pour un film... Mais c'est comme ça que Pawel aime avancer sur un projet. Nous sommes allés voir des répétitions de Joanna Kulig et de la compagnie de danse folklorique Mazowsze, nous avons tourné des essais, avons cherché des cadres, des manières de capturer les mouvements et la danse. C'était un travail excitant. Ensemble, nous avons cherché des solutions visuelles pour chaque scène, ce qui fonctionnait et ne fonctionnait pas, et pourquoi.

De plus, nous avions des réunions hebdomadaires avec nos formidables décorateurs, Katarzyna Sobanska et Marcel Slawinski, et les chefs des autres départements, au cours desquelles on dépouille, on fait le point sur les repérages, on avance peu à peu sur la signification et l'enjeu cinématographique de chaque scène... L'écriture évolue et Pawel, à travers ces discussions, affine son projet. On a aussi écouté de la musique, regardé des vidéos de concerts – sur ce film, c'était du Thelonious Monk et du Miles Davis – on a revu des films de la Nouvelle Vague et certains Tarkovski. Le projet étant fortement ancré dans une époque et dans des lieux (Paris, Berlin...), on a dû aussi revoir des images documentaires et des images d'archives pour s'en inspirer.

Par exemple, le choix du noir-et-blanc s'est fait au cours de cette période de prépa. On avait d'abord envisagé la couleur, mais nous n'avons pas trouvé la bonne palette et nous ne vou-

lions pas que ça ressemble à de l'Orwo. La Pologne n'est pas l'Amérique du Nord, magnifiquement montrée dans *Carol*, de Todd Haynes, (image Ed Lachman <sup>ASC</sup>) et ses couleurs vibrantes, le pays à cette période se fond en nuances de gris.

**Y a-t-il des passerelles avec *Ida* ?**

**ŁŻ :** Certainement. Déjà, il y a le choix du format 4:3 et le noir-et-blanc. Et le travail de caméra en plans fixes qu'affectionne tout particulièrement Pawel, qui peut s'apparenter parfois à des sortes de tableaux. Pour autant, le film change beaucoup de style au fur et à mesure de la narration. Le début est plus marqué par une référence au documentaire, pour s'en détacher par la suite et aller vers quelque chose de plus stylisé qui peut rappeler *Ida*. Dans la troisième partie, la caméra bouge plus car elle suit les personnages, qui eux-mêmes bougent et s'enflamment sentimentalement au fur et à mesure que les émotions deviennent plus fortes. A la différence d'*Ida*, ou au plus dans une certaine mesure, le contraste joue un rôle fondamental dans *Cold War*. Il est présent à chaque étape, depuis la construction du plan et du cadre, jusqu'à la façon dont les scènes s'articulent, en passant par les niveaux d'émotion entre les personnages et leur dynamique.

Avec Pawel, on a un peu l'impression que chaque plan est comme un petit film autonome à son échelle. C'est quelqu'un qui essaie de faire passer le plus de choses possibles à chaque photogramme, comme dans cette séquence à Berlin où une tonne de trucs se passent dans la profondeur, toutes voulues et dosées pour maximiser la valeur de chaque plan.

English version

<https://www.afcinema.com/Cinematographer-Lukasz-Zal-PSC-discusses-his-work-on-Pawel-Pawlikowski-s-Cold-War.html>

## Synopsis

*Pendant la guerre froide, entre la Pologne stalinienne et le Paris bohème des années 1950, un musicien épris de liberté et une jeune chanteuse passionnée vivent un amour impossible dans une époque impossible.*

### **La profondeur. Vous aimez jouer avec ?**

**ŁŻ :** Oui, effectivement. Quand on a commencé le tournage et que j'ai annoncé à Radek Kokot, notre pointeur, qu'on allait tourner entre 8 et 11, il était très étonné ! Mais je n'ai pas toujours conservé cette profondeur tout au long du film. Par exemple les parties à Paris sont tournées plutôt aux alentours de 2 pour diminuer volontairement la présence de la ville dans les images. Les focales aussi sont plus longues au fur et à mesure que l'histoire se déroule, changeant la perspective en resserrant le champ visuel. A la fin du film, nous sommes revenus à une grande profondeur de champ et au grand angle.

Outre ce jeu sur la profondeur, on voulait éviter un peu le cliché du Paris de Cartier-Bresson ou de Doisneau. Notre Paris est monumental, luxueux et parfois hostile. A l'exception de la séquence sur le bateau-mouche, qui fait écho à celle de la rivière et du champ. J'aime beaucoup la scène du club avec la danse de Zula sur *Rock Around The Clock*. C'est un très beau travail de caméra portée de mon cadreur, Ernest Wilczynski.

### **Revenons sur cette séquence primordiale dans le film...**

**ŁŻ :** Cette séquence dans les champs près de la rivière est effectivement une des plus importantes du film. D'abord narrativement, c'est le moment où l'on voit qu'ils tombent vraiment amoureux l'un de l'autre. Ils se retrouvent dans cet écrin de nature, qui à la fois les protège et leur offre une sorte d'équivalent de paradis, à la différence des lieux qui s'enchaînent dans la première partie du film. C'est pour cette raison qu'on a trouvé ce champ vallonné avec ces hautes herbes, et cette petite rivière qui serpente au milieu. C'est aussi la première fois où ils s'engueulent – signe en quelque sorte de la suite de leur relation – et une scène qui peut être prise comme un résumé parfait de leur histoire. C'est d'ailleurs ce lieu qu'on retrouve dans l'épilogue. Enfin, c'est la première scène où la caméra se met à bouger, avec ce long travellings le long de la rivière alors que Zula se laisse porter par l'eau vive... Sa force et son énergie remplissent le cadre et ne vont plus lâcher la caméra désormais...

### **On remarque aussi souvent des cadrages audacieux, avec beaucoup d'air au-dessus des personnages tout au long du film...**

**ŁŻ :** C'est une manière de donner autant d'importance au décor et au lieu dans lequel l'action se passe, sans pour autant avoir à cadrer l'intégralité du personnage. Ce n'était pas une chose qu'on faisait à chaque fois, mais ça venait en fonction des lieux et au fur et à mesure que se construisait cette recherche du cadre idéal avec Pawel... En tout cas, je trouve que le format 4:3 se prête extrêmement bien à ce genre de compositions, exactement comme une peinture ou une affiche.

### **Quelles optiques vous ont permis d'arriver à ce résultat ?**

**ŁŻ :** En matière d'objectifs, on a hésité entre les Cooke S5 et leur douceur très séduisante, et les Zeiss Ultra Primes (déjà utilisés sur *Ida*), un peu plus contraste, mais dans l'ensemble très fi-

dèles au niveau du rendu. Ce sont ces derniers qui ont été repris car ils donnent une image très neutre, sans aucun flare ni déformation, mais sans le fort contraste que peuvent sortir par exemple les Master Primes. J'insiste sur le fait que ce ne sont peut-être pas les objectifs qui vont donner un caractère ou une image naturellement séduisante à premier abord en lumière naturelle. Il faut les travailler ensuite pour obtenir ce que l'on souhaite. Mais leur extrême cohérence de focale à focale et leurs très hautes performances permettent de faire à peu près tout, il me semble.

### **Pourquoi ne pas avoir tourné en film ?**

**ŁŻ :** Au départ, nous avons évidemment envie de tourner en pellicule, mais nous avons dû chercher des alternatives pour des raisons de contraintes budgétaires. Ce choix aurait pu limiter nos possibilités créatives, particulièrement si l'on considère nos méthodes de travail. Il est devenu clair, à un certain moment, que nous devions tourner en Alexa. Nous avons voulu voir comment nous approcher de l'idéal qu'était le 35 mm et avons décidé de comparer des essais en 35 mm et en Alexa XT, réalisés avec les mêmes optiques, sur le même décor et dans la même lumière. Le chef décorateur a monté un décor dans un appartement parisien et nous avons organisé des répétitions avec les comédiens pour des essais de costumes et de maquillage, avec différentes nuances de noirs, de blancs et de gris pour les décors.

Après développement et scan de la pellicule Kodak 5222, on est allé dans la suite d'étalonnage avec Michal Herman, l'étalonneur, pour chercher l'esthétique qui nous plaise. Nous avons alors cherché un équivalent avec les images de l'Alexa, jusqu'à ne plus voir de différence.

S'en est suivi la mise au point d'une LUT pour raccorder parfaitement les images numériques à la référence du film argentique, en contraste et en matière. La grande différence entre les deux médias réside essentiellement dans la profondeur des noirs, bien plus détaillés en numérique qu'ils ne peuvent l'être quand on tourne en 5222. En intégrant ce travail sur la caméra, nous avons pu optimiser la construction des trois décors qui sont utilisés dans le film, et gérer au mieux la palette de couleurs utilisées. Par exemple, la salle de bains, avec beaucoup de nuances entre les gris clairs et les blancs, ou même le choix des costumes, pour voir comment chaque couleur passait ensuite à travers la chaîne numérique. Finalement, sur le tournage, deux LUTs ont été utilisées, l'une pour les jours, l'autre pour les nuits, ce qui a abouti à des rushes et une sortie de montage déjà très fidèles à l'image voulue au départ. En rouvrant les noirs avec des masques selon les besoins, ou en jouant sur du micro contraste, la passe d'étalonnage final a abouti à une image que je trouve très riche, qui ressemble à s'y méprendre à de la pellicule, mais avec plus de force de détails, dans les noirs notamment.

# Cold War

**Avez-vous néanmoins décidé de tourner avec la même sensibilité nominale qu'en film ?**

**ŁŻ :** Non pas du tout. On a utilisé la caméra à 800 ISO, parfois même à 1600, notamment sur les scènes de nuit, quand on ne pouvait pas tourner avec des optiques fixes et qu'on devait utiliser un zoom (pour des mouvements complexes de caméra par exemple). Pawel est un amoureux du plan-séquence, et dans ce cas de figure, les zooms Angénieux sont des outils bien pratiques. Que ce soit le 24-290 mm Optimo que je préfère utiliser à 3,5, ou le 28-76 mm Lightweight qu'on prenait souvent à 2,8. Dans ce genre de situation, seule la rapidité compte, surtout comme quand on tourne au crépuscule, tel que sur ce long plan séquence à la dolly entre Berlin-Est et Berlin-Ouest.

**Parlez-nous un peu plus de ce plan.**

**ŁŻ :** Sans doute le plan le plus compliqué et le plus cher du film ! Outre la longueur de travelling, la gestion méticuleuse de la figuration et de tout ce qui se passe en arrière-plan - comme je l'évoquais précédemment - un immense écran vert de soixante mètres de long sur six mètres de haut était installé sur le plateau à Wrocław, pour ce plan. Je me souviens qu'il y avait huit électros, placés derrière des variateurs pour pouvoir ajuster à la dernière minute la lumière en fonction du crépuscule qui arrivait. Et je ne parle même pas de la postproduction, où les équipes d'effets spéciaux ont reconstruit entièrement en image de synthèse la découverte sur Berlin-Est à la place de l'écran vert, la partie Berlin-Ouest étant traitée à partir de rotoscopies des comédiens. Un tour de force quand on remplace la démarche de Pawel qui tourne toujours autour de cette espèce de recherche de la vérité à l'image. Comment reconstruire littéralement un monde du passé à partir d'archives et le mélanger à ce que l'on a filmé qui est bien réel ?

**Et en lumière ?**

**ŁŻ :** Ce qui est facile et rapide en noir-et-blanc, c'est qu'on peut mélanger les sources. J'aime beaucoup les tungstènes sur variateur, et là, ça ne pose aucun souci. Pour autant je n'ai pas hésité à mélanger des Kino, des 6 kW ou des 18 kW HMI et des LEDs, comme les plaques Aladin qui sont très versatiles et qu'on peut planquer à peu près n'importe où dans un décor. Les séquences autour du groupe de musique ou des concerts ont donné lieu aussi à l'utilisation de PAR 64... Bref un vrai mix de sources selon chaque besoin. Sur la méthode, ce que j'aime faire, c'est ajuster la lumière jusqu'à la dernière minute, voire même entre les prises selon ce qui se passe avec les comédiens et la mise en scène. Pour cela, Przemek Sosnowski, mon chef électro, met chaque source sur variateur, et je reste avec Pawel au moniteur pendant les prises, en écrivant avec lui le film à la lumière. Je confie le cadre à Ernest Wilczynski, un ami fidèle, et cette position me permet de garder la distance nécessaire pour la construction de l'image. ■

*Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC*



## Cold War

Décor : Katarzyna Sobańska, Marcel Slawinski

Son : Mirosław Makowski

Montage : Jarosław Kaminski

Cadreur : Ernest Wilczynski

Premier assistant opérateur : Radosław Kokot

Cadreur Steadicam : Jarosław Wierzbicki

Chef électricien : Przemysław Sosnowski

Key Grip : Tomasz Sternicki

DIT : Łukasz Brzozowy

Caméra : Arri Alexa

Optiques : série Zeiss Ultra Primes, zooms Angénieux Optimo 24-290 mm et 28-76 mm Lightweight

Coloriste : Michał Herman

## festivals

### Au palmarès du Festival "Manaki Brothers" 2018

Le 39<sup>e</sup> ICFF "Manaki Brothers", qui projetait quelques 95 films répartis dans 14 programmes, a pris fin, samedi 29 septembre 2018, avec la soirée de clôture dans la Grande salle du Palais de la culture de Bitola (République de Macédoine). Le jury, présidé par Olympia Mytilinaïou, a décerné la Caméra 300 d'or au directeur de la photographie sud-coréen Hong Kyeong-pyo pour *Burning*, de Lee Chang-dong, et la Caméra 300 d'argent, à Eric Gautier <sup>AFC</sup>, pour *Ash is Purest White*, de Jia Zhang-ke.

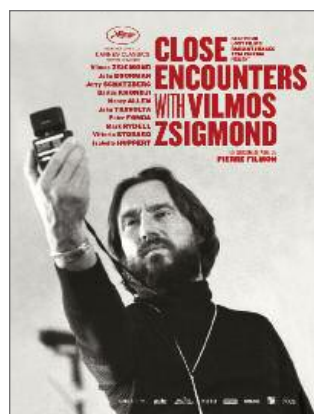
► La Caméra 300 de bronze a été attribuée au directeur de la photographie polonais Łukasz Żal <sup>PSC</sup> pour *Cold War*, de Pawel Pawlikowski. La Petite Caméra 300 d'or est allée au jeune chef opérateur australien Adric Watson pour le court métrage *All These Creatures*, de Charles Williams. ■

| <https://www.manaki.com.mk>



## ça et là

### *Close Encounters with Vilmos Zsigmond* édité en DVD



► Une édition DVD de *Close Encounters with Vilmos Zsigmond*, documentaire de Pierre Filmon qui évoque la vie et l'œuvre du directeur de la photographie au fil d'entretiens avec des cinéastes, des acteurs et quelques-uns de ses collègues opérateurs, est disponible depuis début juillet. Elle propose, en complément du film, un livret illustré, une galerie de photos et quelques scènes coupées au montage. ■

| Lire ou relire l'article où Pierre Filmon évoque sa rencontre avec les opérateurs qui l'ont aidé dans l'aventure du film.

| <https://www.afcinema.com/Pour-Vilmos-le-plus-longtemps-possible-en-vie-dans-les-memoires.html>

# Le Jeu

de Fred Cavayé, photographié par Denis Rouden AFC

Avec Bérénice Bejo, Suzanne Clément, Stéphane De Groodt

Sortie le 17 octobre 2018

*Le Jeu*, de Fred Cavayé, est au départ un remake d'un film italien très populaire dont le titre était *De parfaits inconnus*. Fred, lors de notre rencontre, m'a tout de suite invité à voir le film original qui donnait bien le ton de cette comédie grinçante renouant parfaitement avec le cinéma italien de la fin des années 1970.

► Contrairement au film italien nous avons tourné en studio et reconstruit entièrement l'appartement de ce huis-clos. Tout se passe lors d'une soirée entre amis à l'occasion d'un dîner. Ma préparation s'est donc concentrée sur le travail avec le chef décorateur Philippe Chiffre et toutes les difficultés de ce décor de nuit ouvert sur l'extérieur grâce à une très grande terrasse.

Nous voulions éviter un fond vert permanent pour un plus grand confort de jeu pour Fred et ses comédiens. L'option "translight" a été retenue mais je ne l'avais jamais pratiquée pour une découverte de nuit et en plus de sous-bois. Je n'étais pas très rassuré quand cette pièce de 50 mètres de long sur 6 de haut d'un seul tenant est arrivée sur le plateau mais le confort d'une bonne prépa m'a permis de tester et trouver le bon équilibre, sans doute aidé par la sensibilité et la dynamique de nos caméras Alexa Mini associées à une série Hawks V-Plus, qui est depuis longtemps ma favorite.

La particularité du scénario nous a permis de tourner dans la continuité absolue, ce qui est à la fois très intéressant et en même temps un peu déroutant par moment, tellement habitués à l'inverse. C'était la première fois, et sans doute la dernière...

Comme nous devons passer au minimum cinq semaines à table, nous avons dans un premier temps élaboré avec Fred des plans et des points de vue très variés pour faire face à cet impératif, mais après visionnage de quelques essais, nous avons décidé de rester dans un grand classicisme de plans avec amorces à différentes focales et bien sûr à deux caméras. Le casting exceptionnel et la justesse de la mise en scène de Fred Cavayé vont, je l'espère, permettre à ce film de rencontrer le succès qu'il mérite. ■



Photogrammes

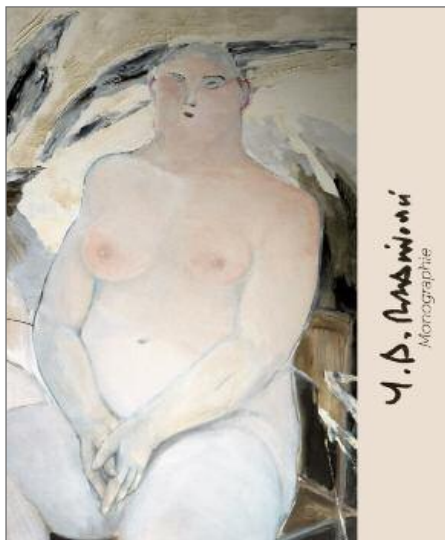


Photo de groupe des comédiens

## côté lecture

### Yves Brover Rabinovici - Monographie

Par Patrick Blossier AFC



J'ai rencontré Yves en 1977 sur un film de série B au titre évocateur : *La Frisée aux lardons*. J'étais assistant caméra, il était chef décorateur. La sympathie a été évidente et immédiate, elle dure encore.

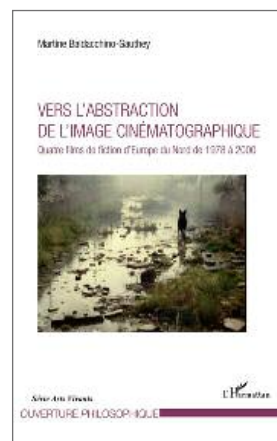
► Yves peignait des grands formats quand il habitait dans de grandes maisons, ou des petits formats quand il habitait dans de petites maisons. Il peignait sur tous les supports qu'il avait sous la main, des toiles mais aussi du carton d'emballage, du carton ondulé ou du polystyrène. Yves a toujours peint ou dessiné mais il n'a jamais cherché à montrer son travail. Yves nous a quittés le 3 janvier 2017. Avec Bénédicte, sa dernière compagne, nous avons décidé de rassembler son travail pour en faire un livre. Nous avons retrouvé une cinquantaine de toiles et une centaine de carnets qui représentent 3 000 dessins ou peintures. Le livre est prêt et j'aimerais vous faire partager le travail de mon ami. Il est disponible au bureau de l'AFC. ■

### Parution de *Vers l'abstraction de l'image cinématographique*

Un livre de Martine Baldacchino-Gauthey

En octobre 2016, nous avons publié un article faisant part de la soutenance par Martine Baldacchino-Gauthey, directrice de la photographie, de sa thèse de doctorat, intitulée *Vers l'abstraction de l'image cinématographique - Quatre films de fiction d'Europe du Nord de 1978 à 2000*. Son ouvrage répondait, parmi d'autres interrogations, à la question de savoir à quelles conditions la lumière et ses déclinaisons peuvent induire une abstraction de l'image ; il vient de paraître en librairie, aux Editions L'Harmattan.

► La lumière transcende son entité qui est de "rendre les objets visibles". Mais quelle est cette expérience artistique et quelle est cette lumière qui peut rendre visible l'invisible, quand selon Carl Theodor Dreyer : « Communiquer ses propres émotions est envisageable par l'abstraction car elle permet de transcender l'objectivité » ? Cet ouvrage analyse l'esthétique de la lumière de quatre films d'Europe du Nord regroupés autour des thématiques : *Stalker*, *Europa*, *Trois couleurs bleu* et *L'Homme sans passé*. L'auteure montre que l'abstraction de l'image est possible par une plastique lumineuse susceptible d'exprimer une virtualité, une discordance, un magnétisme. Elle révèle que de multiples temps hétérogènes travaillant la lumière sont à l'origine de cette abstraction. ■



Lire ou relire la présentation de son travail publiée en 2016 à l'adresse <https://www.afcinema.com/Vers-l-abstraction-de-l-image-cinematographique.html>

# Le Procès contre Mandela et les autres

de Nicolas Champeaux et Gilles Porte, photographié par Gilles Porte AFC

Sortie le 17 octobre 2018

Je viens d'achever le tournage de *L'Échange des princesses* quand je rencontre pour la première fois le journaliste de radio Nicolas Champeaux. Il ronge ses micros à RFI depuis qu'il a une idée en tête ! Nous sommes en novembre 2016. Nicolas m'apprend que le procès de Nelson Mandela a été entièrement enregistré entre 1963 et 1964 au cours des neuf mois et que 256 heures d'archives sonores sont en train d'être numérisées et restaurées par un ingénieur français qui a inventé une machine pour les lire. Il vient d'en écouter de larges extraits.

► Nicolas Champeaux me dit : « 256 heures... Soit deux fois le temps de lecture du roman de Marcel Proust, *À la recherche des temps perdus*. »

Nicolas a le sens de la "punch line" ! Il me révèle également qu'à l'issue de ce procès, une dizaine de compagnons de lutte de Mandela ont été condamnés à perpétuité en compagnie de celui-ci, devenu icône. Il existe encore trois survivants à ce jour : Andrew Mlangeni, noir, 92 ans, Denis Godberg, blanc, 89 ans, Ahmed Katrada, métisse d'origine indienne, 89 ans...

Lorsque je demande à Nicolas s'il est possible de les contacter, il prend son téléphone et les appelle devant moi, un par un, me rappelant qu'il n'y a pas de décalage horaire entre la France et l'Afrique du Sud...

Après avoir raccroché, Nicolas ajoute que sur les cinq avocats de la défense qui ont couvert le procès, deux sont encore vivants : Georges Bizos, avocat personnel de Nelson Mandela, qui habite Johannesburg, et Joel Joffe, qui se trouve à Londres. Tous les deux ont 90 ans...

Je dis à Nicolas : « Il faut partir. Tout de suite ! »

Nicolas me regarde étrangement et je vois bien qu'il me prend pour un fou.

Je continue : « Tu peux payer un aller retour en Afrique du Sud ? Si oui... Je m'occupe du reste... Dans le meilleur des cas, et pour bien connaître les guichets, notre financement prendra un minimum de six mois... Pas le temps d'attendre ! »

Nicolas acquiesce.

Je demande alors à Samuel Lahu s'il est libre et s'il veut refaire un tour en Afrique du Sud. Samuel a été mon assistant sur plusieurs films de long métrage et surtout mon complice avec une vitre et du papier noir lorsque j'avais fait se dessiner des enfants autour du monde<sup>1</sup>. Samuel accepte tout de suite et me propose qu'un de ses copains de promo (La Fémis, 2006), Gautier Isern – avec qui j'ai déjà travaillé – se joigne à nous pour être le chef opérateur du son. L'équipe de tournage est donc constituée et notre organisation s'affine avec Thomas Brutchi qui établit un "plan d'attaque" entre les Alpes, où il habite, et différentes provinces d'Afrique du Sud.

Le choix du matériel se fait par défaut. J'appelle un ami réalisateur, Frédéric Chaudier, avec qui je viens de faire un documentaire comme opérateur dans six pays, pour lui emprunter deux appareils photos Sony Alpha 7S2, trois optiques Sony et deux projecteurs LEDs. J'ajoute à ce dispositif une toile qui servait de background pour des enfants de moins de six ans. Nicolas et moi ajoutons deux casques Sennheiser, prêtés géné-



Gilles Porte, Winnie Mandela et Nicolas Champeaux

reusement par la marque, à notre liste de matériel et voilà comment Nicolas, Samuel, Gautier et moi partons en Afrique du Sud pour des repérages en janvier 2017, sans aucune autorisation de tournage, sans aucun début de financement mais avec des carnets ATA !

« Libres dans le cadre », ça restera une de nos devises au cours de cette aventure, même si parfois nous sommes un peu sortis du format imposé.

UFO accepte de prendre des risques en avançant les frais de ces repérages, dont nous savons tous que ce seront peut-être les seules images que nous rapporterons d'Afrique du Sud, vu l'âge de nos protagonistes.

Ce n'est pas parce que Nicolas n'a pas une formation d'image qu'il ne donne pas son avis sur un cadre, une lumière ou un mouvement de caméra. Je l'encourage à le faire en nous posant parfois autour de travaux de photographes et de peintres. L'artiste sud-africain William Kentridge est souvent convoqué au milieu de nos réflexions. Nicolas est un homme de sons mais ce serait injuste de dire qu'il ne s'est cantonné qu'à cette partie, comme il serait inexact d'écrire que je n'ai eu qu'un regard sur l'image d'un documentaire que nous avons en fait très écrit. A la veille de nos entretiens, Nicolas me relit toujours les questions que nous avons imaginées et, ensemble, nous corrigeons une virgule, rajoutons une interrogation, ayant conscience tous les deux qu'il est primordial de faire sortir parfois nos intervenants de leurs zones de confort, au cours de face à face qui durent parfois plus de six heures.

[1] <http://www.gillesporte.fr/-RUB-BLOG-.html>





Nous convenons d'une méthode de travail lors de ces rencontres filmées. Je n'interromps jamais Nicolas (sauf problème technique) afin de ne pas rompre une relation qui se tisse avec celui ou celle que nous rencontrons mais je lui écris des remarques sur des bouts de papier si j'en éprouve le besoin. Au cours d'un très long entretien (sept heures), je me souviens avoir demandé à Nicolas d'enchaîner moins rapidement<sup>2</sup>, de manière à laisser plus de temps à notre interlocuteur qui replonge 57 ans en arrière !

« N'aies pas peur des silences ! C'est ce qu'il y a de plus beau au cinéma ! »

Si la mémoire immédiate des personnes âgées est parfois très moyenne, leur mémoire lointaine, quand elle est ravivée, est souvent fantastique ! Mais pour cela il faut accepter de prendre ce temps... Une notion de temps très différente de la nôtre ou de celle d'un enfant de moins de six ans...

Il faut voir à quel point faire écouter des voix à des hommes et des femmes qui ont vécu ce procès plus d'un demi-siècle plus tôt "réveille" des consciences et ravive des émotions ! Qui-que découvriera ces visages ne pourra les oublier désormais et c'était bien là notre but ! Mettre des prénoms, des noms, des visages et des regards sur celles et ceux qu'un gouvernement raciste a tenté de faire disparaître était l'un de nos objectifs. *The State Against Nelson Mandela and the Others* est le titre anglais de notre film parce que c'est aussi le titre que le gouvernement sud-africain a donné à ce procès dans les années 1960... No comment...

Quand Nicolas et moi rentrons d'Afrique du sud, après dix jours, nous avons dix-sept heures de rushes.

Nous retrouvons Oerd<sup>3</sup>, un ami dessinateur que j'avais présenté à Nicolas avant de partir en Afrique du Sud, convaincu que c'était la bonne personne pour "dessiner sur des sons". Le procès de Nelson Mandela et de ses compagnons de lutte n'avait pas été filmé mais qui nous empêche désormais de le dessiner ?

Oerd est un immense artiste et notre film lui doit beaucoup. En dehors de son talent, il a su se fondre au milieu de notre duo en acceptant parfois de revenir sur un trait, toujours au service de sons qui n'ont cessé de constituer la colonne vertébrale de notre film. Nicolas me présente à son tour un de ses meilleurs amis, Aurélien Chauzenoux, compositeur. Notre complicité devient évidente, notre quatuor magnifique !

L'équipe artistique et technique devient complète lorsque se rajoutent à notre équation la monteuse Alexandra Strauss<sup>4</sup> et Elisabeth Pacotte, formidable monteuse son.

Mais n'oublions pas, à la veille de la sortie de ce film sur grand écran, qu'à quelques jours près, il n'y aurait pas eu de film car l'un de nos protagonistes principaux est décédé deux mois après notre première rencontre. Merci à celles et ceux qui ont permis, de UFO à Rouge International, de rendre possible cette aventure au milieu de lois de marchés et des autoroutes des tankers pas toujours enclins à faire partir en mer de frères embarcations ! Que celles et ceux qui se battent tous les jours pour tenter de partir sur des chemins de traverses sans avoir le financement pour hisser la grand-voile soient associés à ces images et à ces sons car oui, ce sera toujours une folie de lancer un film, court ou long, sans que son financement soit assuré ! Une folie dont Nicolas et moi sommes aujourd'hui si fiers de vous présenter...

« J'ai souvent commis beaucoup d'actes de folie dans ma vie. Je regrette une seule chose, celle de ne pas en avoir commis d'avantage ! »

(John Casavetes à son ami Peter Falk, la veille de son décès) ■

#### Le Procès contre Mandela et les autres

Scénario et réalisation : Nicolas Champeaux et Gilles Porte

Production : UFO et Rouge International

Animation : Oerd

Musique : Aurélien Chauzenoux

Image : Gilles Porte AFC et Samuel Lahu

Montage : Alexandra Strauss

Son : Gautier Isern, Elisabeth Pacotte, Christophe Vingtrinier

Caméra : Sony Alpha 7S2 (4K RAW), optiques : Sony 35 mm (Zeiss),

zooms Sony 24-70, 28-135, 70-200 mm

Laboratoire : Mopart

Plus d'infos le site Internet de Gilles Porte

<http://www.gillesporte.fr>

Lire ou relire l'article où Nicolas Champeaux et Gilles Porte présentent dans une vidéo la genèse et les enjeux de mise en scène <https://www.afcinema.com/Nicolas-Champeaux-et-Gilles-Porte-AFC-parlent-de-The-State-Against-Nelson-Mandela-and-the-Others.html>

[2] Cf photo de mon carnet de tournage, intitulé à l'époque *The Others*.

En face de mes mots, le mail de l'ingénieur Henri Chamoux envoyé à Nicolas Champeaux.

[3] <http://www.oerd.fr>

[4] *I'm not your Negro*, de Raoul Peck

## revue de presse

### "Coup de projecteur sur les chefs opérateurs", en flash-back

Parfois l'actualité brûlante fait passer sous silence des informations intéressantes à relayer. Tel fut le cas en mai dernier où, alors que le Festival de Cannes battait son plein, l'hebdomadaire *Télérama* publiait sur son site un article dans lequel Laurent Rigoulet donnait un coup de projecteur sur les chefs opérateurs. Mieux vaut tard que jamais, en voici un extrait.

► Comment éclairer une star ? C'était une question de technique autant que de dialogue entre elle et le chef opérateur. Aujourd'hui, c'est une autre affaire... Rencontre avec un acteur, Rupert Everett, et trois grands noms du métier, Willy Kurant, Darius Khondji et Benoît Delhomme. [Tous les trois membres de l'AFC - NDLR]

« Que sont les stars et le glamour devenus ? », s'inquiète Rupert Everett dans sa récente autobiographie, *Tapis rouge et autres peaux de banane*. Avec un penchant assumé pour la provocation et la coquetterie : « Les photographies de mode sont de plus en plus élaborées, travaillées, retouchées », écrit-il. « Alors que le cinéma montre les visages sous leur aspect le plus banal. La peau a la texture d'un sachet de thé. Les filles les plus étourdissantes ont l'air de souffrir d'emphysème... » Quand on lui demande de préciser sa pensée, le comédien anglais, intime de Madonna et demi-star lui-même, en rajoute dans la nostalgie et insiste sur la légèreté avec laquelle les acteurs sont mis en lumière dans « 80 % de la production actuelle ». « Un savoir-faire est en train de se perdre », dit-il. « Les monstres sacrés du septième art doivent la moitié de leur performance aux chefs opérateurs, qui utilisaient la lumière comme un pinceau sur leur visage. D'innombrables carrières reposent sur un bel éclairage... » Il s'appuie sur son propre exemple de jeune premier anglais rêvant, dans les années 1980, de devenir « une beauté internationale » : « Quand j'ai débuté, j'avais un physique bizarre, tout en moi était faux, comme chez beaucoup de stars des années 1920. Dans mes premiers films, j'ai tiré un immense profit de lumières superbement construites. Ensuite, je me suis souvent senti abandonné. »

**« Dans la plupart des films, français notamment, les acteurs ne sont plus caractérisés, distingués, par la manière dont ils sont éclairés. »**

Rupert Everett est intarissable sur le sujet. Et, selon lui, beaucoup de comédiens le suivraient s'ils se laissaient



aller à parler. Ses propos trouvent immédiatement un écho passionné chez les chefs opérateurs auxquels on les soumet : « Il a raison, notre métier est dévalorisé », dit Willy Kurant, qui a travaillé avec Orson Welles et Maurice Pialat, Catherine Deneuve et Jeanne Moreau. « Dans l'essentiel de la production, il y a de moins en moins de réflexion sur la technique, de temps consacré au dialogue entre les chefs opérateurs et les comédiens. Et, avec le numérique, tout passe par l'écran de contrôle ; or l'échange des regards, la proximité, la confiance sont des valeurs essentielles de la photographie. » Darius Khondji, qui œuvre actuellement à éclairer en majesté Michelle Pfeiffer pour le nouveau film de Stephen Frears, s'amuse de la question : « C'est drôle qu'un acteur dise ça aujourd'hui. J'ai effectivement l'impression d'avoir le rare privilège de travailler dans un cinéma où l'on se soucie encore de la lumière. Dans la plupart des films, français notamment, les acteurs ne sont plus caractérisés, distingués, par la manière dont ils sont éclairés. » Manque de temps, d'exigence, voire de compétence. Et Benoît Delhomme, qui s'apprête à tourner *Shanghai*, avec Gong Li, déplore l'omniprésence d'une lumière douce, assez étale, sans caractère ni contrastes : « Dans les comédies qui envahissent les écrans, le décor est aussi important que les acteurs, il faut tout voir et tout est traité sur un même plan. Les comédiens doivent en souffrir... » ■

**Lire la suite de l'article sur le site Internet de Télérama**

<https://www.telerama.fr/cinema/coup-de-projecteur-sur-les-chefs-operateurs,28744.php>

# Le Grand bain

de Gilles Lellouche, photographié par Laurent Tangy AFC

Avec Mathieu Amalric, Virginie Efira, Guillaume Canet, Leïla Bekhti, Benoît Poelvoorde

Sortie le 24 octobre 2018



Le Grand bain - Photo : © Chi-Fou-Mi Productions / Trésor Films - Crédit photo : Mika Cotellon

## Synopsis

C'est dans les couloirs de leur piscine municipale que Bertrand, Marcus, Simon, Laurent, Thierry et les autres s'entraînent sous l'autorité toute relative de Delphine, ancienne gloire des bassins. Ensemble, ils se sentent libres et utiles. Ils vont mettre toute leur énergie dans une discipline jusque-là propriété de la gent féminine : la natation synchronisée.

## ► Quel a été le parti pris de mise en lumière pour cette comédie ?

**Laurent Tangy :** Dès le début de la préparation, nous avons décidé, avec Gilles, d'envisager le film sous deux univers : "la vraie vie des personnages" personnelle et professionnelle, plutôt réaliste et crue, et leur "vie en commun", qui serait un lieu d'expression, plus coloré. L'idée générale était de confronter l'isolement de chacun dans sa vie, au lien social qu'ils arrivaient à créer dans leurs entraînements.

## Une grande partie du tournage se passe dans des piscines, est-ce que cela a conditionné tes choix techniques ?

**LT :** Oui, car nous avons tourné aussi bien sous l'eau que hors de l'eau dans de "vraies" piscines. Nous étions donc très limités quant à la taille et au poids du matériel à employer et il était impossible d'approcher les projecteurs de l'eau ainsi que la machinerie lourde. L'un des plus gros problèmes que nous avons rencontrés a été de faire des mouvements en passant d'une caméra immergée à une caméra hors de l'eau. L'équipement nécessaire pour compenser la gravité et la poussée d'Archimède, une grue Chapman, était trop lourd et trop volumineux pour nos décors. Nous avons donc dû nous contenter de mouvements plus simples à l'aide de Splash bags et de caissons. Un autre souci fut de trouver de l'éclairage sous-marin pouvant changer de couleurs pour une scène de chorégraphie que Gilles voulait tourner comme un show. Les normes de sécurité sont très strictes quand on tourne sous l'eau avec des nageurs. Pour réaliser cela nous avons trouvé des LEDs homologuées avec l'aide de l'entreprise Concept K. Pour les scènes à l'extérieur de l'eau, j'ai souvent utilisé des ballons, un outil facile à mettre au-dessus de l'eau.

C'est avec Cédric Jimenez, pour *HHH* et *La French*, ou encore Johan Renck, sur *Les Panthers*, que le directeur de la photo Laurent Tangy AFC poursuit la carrière qu'il avait entamée sur des films comme *Mike*, de Lars Blumers, ou *The Incident*, d'Alex Courtes.

Il signe l'image du deuxième long métrage du comédien Gilles Lellouche (le premier qu'il réalise seul), *Le Grand bain*, qui réunit un casting masculin emblématique du cinéma français. Ce film est présenté Hors compétition sur la Croisette. (BB)

## Comment avez-vous mis en pratique ce désir de légèreté dans la manière de filmer ?

**LT :** Il était question de tourner avec une caméra à l'épaule et finalement nous avons été moins conceptuels et nous avons mélangé les outils. Lorsque que j'ai tourné avec Gilles (le comédien) précédemment, il avait particulièrement apprécié que j'éclaire plutôt de l'extérieur, au plafond et à l'aide de praticables, pour laisser un maximum de place aux jeux des comédiens dans le décor. J'ai donc procédé de la même manière sur *Le Grand bain*.

## Quels outils as-tu utilisés ?

**LT :** Nous avons tourné avec une Alexa, en Scope, avec une série C de chez Panavision en utilisant surtout un 50 et un 75 mm. Pour la lumière, nous avons utilisé une gamme Alpha, de K5600, en HMI, des LEDs comme des SkyPanels et des Free-styles ainsi que des ballons à hélium dans les piscines. ■

Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC

## Le Grand bain

1<sup>er</sup> assistant opérateur : Jean-Christophe Allain

2<sup>e</sup> assistant opérateur : Samuel Rainaldy

Chef électricien : Guillaume Lemerle

Chef machiniste : Hans Reynard

Matériel caméra : Panavision Alga

(Arri Alexa, série C Panavision)

Machinerie : TreeSixty

Lumière : Ciné Lumière de Paris, TSF Lumière

Laboratoire : Le Labo Paris

Étalonneur : Richard Deusy

## English version

<https://www.afcinema.com/Interview-with-cinematographer-Laurent-Tangy-AFC-about-his-work-on-Gilles-Lellouche-s-film-Sink-or-Swim.html>

# En liberté !

de Pierre Salvadori, photographié par Julien Poupard AFC

Avec Adèle Haenel, Pio Marmaï, Vincent Elbaz

Sortie le 31 octobre 2018



Pio Marmaï et Adèle Haenel

Déterminée à réparer les torts commis par ce dernier, elle va croiser le chemin d'Antoine injustement incarcéré par Santi pendant huit longues années. Une rencontre inattendue et folle qui va dynamiter leurs vies à tous les deux.

► Pour *En Liberté !*, Pierre Salvadori change une bonne partie de son équipe, et il choisit de travailler avec toi. Comment s'est déroulée votre première rencontre ?

**Julien Poupard :** Pierre Salvadori est un cinéphile incroyable ! La première fois que nous nous sommes rencontrés, on a très vite parlé des réalisateurs et des films qui nous ont marqués. Après en avoir énuméré un certain nombre, on a évoqué Jonathan Demme. On a parlé du *Silence des agneaux*, qui est pour moi un chef d'œuvre, et Pierre m'a parlé des premiers films de Jonathan Demme : *Veuve mais pas trop* (*Married to the Mob*) et *Dangereuse sous tous rapports* (*Something Wild*).

Pierre souhaitait faire un film coloré avec du mouvement. Et il me proposait d'aller fouiller dans ces films pour y trouver une inspiration. Il voulait que je m'imprègne de leur couleur et que l'on transpose tout cela avec une certaine modernité.



Veuve mais pas trop (Married to the Mob)



Something Wild

Qu'entends-tu concrètement par « une certaine modernité » ?

**JP :** Le scénario d'*En liberté !* est brillant, c'est un croisement de plusieurs genres, de plusieurs styles - c'est presque un film post-moderne. On navigue entre le film d'action, la comédie, le film romantique, le film policier... C'est un hommage au cinéma, c'est autoréférentiel et, en même temps, il y a quelque chose de très ludique. Il fallait trouver une image qui raconte tout cela avec toujours un léger décalage.

Julien Poupard AFC éclaire de nombreux premiers films dont *Party Girl*, de Claire Burger, Marie Amachoukeli et Samuel Theis, *Les Ogres*, de Léa Fehner, *Divines*, de Houda Benyamina ou encore *Compte tes blessures*, de Morgan Simon. Puis il rencontre un réalisateur confirmé, Pierre Salvadori, et va signer l'image de son dernier film, *En Liberté !*, sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs. (BB)

## Synopsis

Yvonne, jeune inspectrice de police, découvre que son mari, le capitaine Santi, héros local tombé au combat, n'était pas le flic courageux et intègre qu'elle croyait mais un véritable ripou.

Concrètement, les scènes comiques étaient découpées avec précision, des plans fixes, des mouvements de dolly précis, à la recherche d'une certaine efficacité et le souci du rythme. Parallèlement, il y a des scènes qui s'apparentent à une esthétique d'opéra, comme lorsque Yvonne suit Antoine et que les deux personnages déclament faussement en s'ignorant mutuellement. Ici, on a choisi un décor assez isolé et abstrait et on a filmé le plus possible les acteurs face caméra au Steadicam pour mettre en avant les exclamations théâtrales. Enfin, pour la partie action, on était plutôt à l'épaule, avec beaucoup de mouvements et une chorégraphie réfléchie entre la caméra et Santi (Vincent Elbaz), et évidemment, une partie plus technique avec l'intervention de nombreux corps de métier (VFX, SFX, cascadeurs...). Bref, on s'est amusé à "jouer" avec les codes des différents genres - il y a un réel plaisir de jeu avec le cinéma, avec cette pluralité des genres...

Peux-tu nous parler davantage de ces scènes d'action qui ponctuent le film ?

**JP :** Dans le film, Yvonne - Adèle Haenel - raconte des histoires à son fils pour qu'il s'endorme. Elle lui parle de son père comme d'un père héroïque. On filme donc un récit fantasmé, une mise en abyme qui contraste avec l'esthétique du reste du film. C'était très excitant à faire. On a regardé pas mal de *Jason Bourne*. Il fallait s'inspirer de certaines ambiances, du découpage, tout en gardant une certaine ironie... C'était assez technique, avec des portes qui explosent, des tirs, des cascades et pas mal d'effets spéciaux numériques. Ce sont des moments où l'on pouvait oser des lumières très fortes, plus contrastées, plus désaturées, avec de la fumée, plus de caméra à l'épaule. Ce sont des plans qui surgissent d'un coup dans le film, il fallait donc que l'image soit très différente tout en dosant pour ne pas aller à l'extrême inverse.

### Comment s'est déroulée la préparation ? Vous aviez prévu le découpage ?

**JP :** Pierre m'avait surpris en préparation en me disant qu'il ne voulait surtout pas faire d'essais avec les comédiens avant le tournage. Dans le scénario, il y a quelque chose d'assez théâtral, une musique pas évidente à trouver pour les acteurs. Et, du coup, il accepte de chercher, de se tromper, de recommencer. Il accepte cette position dangereuse. Et à l'image aussi il a fallu tâtonner... Pierre me parlait beaucoup de caméra épaule en préparation, mais finalement on a vite abandonné car il aime avoir un cadre avec un champ et un hors-champ bien défini. On plaçait aussi les acteurs en fonction du cadre. Et ça va avec cette idée de théâtralité, la mise en scène doit supplanter le reste. On passait beaucoup de temps à réfléchir aux déplacements sans les acteurs.

### Dans le film, on remarque une harmonie des couleurs entre les costumes, les décors et la lumière. Comment êtes-vous parvenus à cela ?

**JP :** J'étais très heureux de travailler avec Virginie Montel, la chef costumière et directrice artistique, et Michel Barthélémy, le chef décorateur, qui sont deux personnes dont j'admire beaucoup le travail avant de commencer le film. On a fait plusieurs réunions ensemble notamment pour préciser le choix des couleurs. L'idée était d'avoir toujours deux couleurs primaires dans l'image.

Virginie a travaillé, aux costumes, une palette de "couleurs écrasées". Elle voulait de la couleur mais que celle-ci ne prenne pas trop de place. Les couleurs fortes doivent venir des décors ou de la lumière, afin d'éviter aussi un film sur-saturé.

Michel a apporté beaucoup de couleurs selon les décors, on a vraiment travaillé ensemble. Pour la chambre du fils d'Yvonne, par exemple, on voulait accentuer l'idée d'un espace où l'imaginaire prédomine. On a travaillé un décor dans des tons froids et une lumière chaude.

### En Liberté ! est une comédie mais l'image ne rentre pas dans son stéréotype...

**JP :** Oui, on ne voulait surtout pas une image sur-éclairée comme certaines comédies. Cette frontière est assez ténue entre une image contrastée, avec un parti pris, et la nécessité de voir les visages. A la lumière, je cherchais quelque chose de joyeux, une certaine légèreté, et en même temps la sensation qu'on est toujours au bord du précipice. On a donc travaillé une image assez contrastée et, à la fois, des visages lumineux. C'est pourquoi j'ai utilisé la série Leica Summilux, des optiques très sensibles, avec une fidélité dans le rendu des couleurs. J'ai choisi l'Alexa pour sa douceur dans les hautes lumières.

A l'étalonnage, on a utilisé une LUT Kodak et on a resaturé certaines couleurs afin d'avoir au moins deux couleurs fortes que l'on fait ressortir dans le plan.



© Lola Pion  
Pio Marmai, Adèle Haenel, Ronan Boudier et Julien Poupard

### Tu dis que le cinéma de Pierre Salvadori a quelque chose de presque postmoderne dans son rapport à la mise en scène. Peux-tu donner un exemple de cette mise en scène et de son lien avec l'image ?

**JP :** La scène des retrouvailles après la prison en est un parfait exemple, c'est d'ailleurs une des scènes les plus drôles du film. Cette scène résume à elle seule le cinéma de Pierre Salvadori, c'est-à-dire un certain éloge de la mise en scène dans son essence même. Pierre aime que le spectateur ait conscience de l'artificialité des procédés. L'image en est un, elle contribue à rendre apparente cette artificialité.

Antoine (Pio Marmai) retrouve Agnès (Audrey Tautou) après huit années passées en prison. Mais il rentre plus tôt que prévu. Sa femme est complètement désarçonnée. Elle lui demande de repartir au portail et de refaire son arrivée ! Puis elle lui demande une troisième fois car elle trouve ça tellement magique... La première arrivée d'Antoine est filmée à l'épaule, on est avec Agnès. La deuxième fois, on est dans la maîtrise, c'est plus dramatisé : il y a plus de temporalité, plus d'émotion, on commence par un lent travelling sur Agnès, on est dans son point de vue. La troisième fois, on découvre qu'Yvonne est cachée derrière le grillage et observe la scène de son point de vue, avec des focales plus longues.

### Une belle première expérience avec Pierre Salvadori ?

**JP :** Sincèrement, c'était un tournage très heureux. Pierre est très ouvert aux propositions et il impulse un réel plaisir de tournage. Il faut le voir derrière le combo vivre les scènes, rire aux éclats... C'était un film sur le plaisir et j'espère qu'il sera partagé... ■

Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC

#### English version

<https://www.afcinema.com/Interview-with-cinematographer-Julien-Poupard-AFC-about-Pierre-Salvadori-s-film-The-Trouble-with-You.html>

#### En liberté !

Premier assistant opérateur : Ronan Boudier

Deuxième assistante opératrice : Lola Pion

Opérateur Steadicam : Mathieu Caudroy

Renfort caméra : Noémie Gillot

Chef électricien : Nicolas Maupin

Chef machiniste : Alexandre Chapelard

Caméra, lumière, machinerie : TSF Caméra (caméra : Arri Alexa Mini, optiques : Leica Summilux), TSF Lumière, TSF Grip

Postproduction : M141

Étalonneurs : Richard Deusy et Evy Rosselet

# ACS France associé AFC

## ► Le nouveau site Internet d'ACS France est en ligne

Nous avons repensé notre site Internet pour vous permettre de vous informer plus facilement sur notre société, son offre, son actualité. De nombreuses fiches techniques sont désormais disponibles en ligne, ainsi que notre catalogue. Vous y trouverez également notre actualité, nos dernières références, les liens vers les réseaux sociaux et comment nous contacter :

[www.aerial-france.fr](http://www.aerial-france.fr)



### Les sorties d'octobre 2018 :

● *Le Grand bain*, réalisé par Gilles Lellouche et photographié par Laurent Tangy AFC, sort en salles le 24 octobre 2018. Nous remercions l'équipe du film de nous avoir fait confiance sur ce très beau projet.

Nos équipes ont assuré une prestation Cablecam® à la piscine intercommunale du Kremlin-Bicêtre au sud de Paris. Notre Cablecam® 3 axes combiné à la Shotover G1 a permis de faire évoluer une Alexa Mini (avec une optique Panavision



Cablecam® 3 axes et Shotover G1 avec une Alexa Mini sur le tournage du Grand bain

Vintage-C 50m) dans un espace tridimensionnel afin de capturer en intérieur des images très dynamiques, parfaitement stables, de natation synchronisée. Ce fut un travail de coordination méticuleux dans un environnement particulier, la caméra évoluant tantôt au ras de l'eau, tantôt en top shot au-dessus des nageurs ainsi que sur d'autres d'axes permettant ainsi de mettre en valeur toute la chorégraphie. Nous sommes très heureux d'avoir pu relever ce défi avec toute l'équipe du film.

● *Johnny English contre-attaque*, réalisé par David Kerr et photographié par Florian Hoffmeister, sort en salles le 10 octobre 2018.

Nous avons participé à l'élaboration des plans tournés à l'aide du Russian Arm (gyrostabilisé sur 2 axes) et de la Flight Head (gyrostabilisée sur 3 axes). Cette combinaison élimine ainsi toutes les secousses et vibrations que pourrait subir la caméra lorsque le véhicule est en mouvement (jusqu'à 150km/h). Merci encore à la production pour nous avoir fait confiance pour la réalisation de ces images. ■



Le Russian Arm lors du tournage de la suite de Johnny English

### Contacts :

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

### English version

<https://www.afcinema.com/ACS-France-s-latest-news-12918.html>

## Angénieux associé AFC

### Angénieux reçoit un Cinec Award 2018 pour l'Optimo Ultra 12x

► L'Optimo Ultra 12x a reçu à Munich le Cinec Award 2018 dans la catégorie Optics.

<https://www.angenieux.com/collections/optimo-spherical-lens-line/optimo-ultra-12x-s35/>

Ce zoom a représenté un réel challenge pour Angénieux, qui souhaitait offrir aux directeurs et directrices de la photographie une nouvelle génération de zoom encore plus qualitative pour les productions numériques haut de gamme et notamment grand format. L'Optimo Ultra 12x est un zoom modulaire, qui conserve le look Angénieux et offre les mêmes qualités mécaniques de toucher et de robustesse tant appréciées des utilisateurs Optimo. Particulièrement innovant, de grand rapport, ce zoom peut couvrir différents formats de capteurs caméra grâce à la technologie IRO – Interchangeable Rear Optics.

<https://blog.angenieux.com/the-iro-technology-by-angenieux>

Nous sommes très fiers de cette distinction et adressons nos sincères remerciements au jury.

Les Cinec Awards sont décernés à des produits et développements technologiques innovants et précurseurs pour l'industrie du Cinéma.

<https://www.cinec.de/en/cinecaward/>

English version

<https://www.afcinema.com/Cinec-Award-2018-for-the-Angenieux-Optimo-Ultra-12x.html>



Séverine Serrano, entourée de Jean-Yves Le Poulain (à gauche) et Jacques Bouley (à droite)

## Arri associé AFC

### ► Les nouveautés Arri

**Le nouveau showreel de la tête stabilisée Arri SRH-3**



[https://www.youtube.com/watch?v=LkvLdQ\\_Ocbw&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=LkvLdQ_Ocbw&feature=youtu.be)

**Les nouvelles manivelles télécommandées numériques DRW-1**

- Version numérique des manivelles classiques Arri
- Pilotées par la technologie Lbus
- Conception et workflow hautement modulaires

Arri présente les nouvelles manivelles télécommandées numériques DRW-1, un moyen de contrôle supplémentaire pour la tête stabilisée SRH-3.

La DRW-1 combine une technologie numérique de pointe à des composants inspirés des générations précédentes de l'Arrihead. Les manivelles de précision, polies à la main, sont les mêmes que celles utilisées sur la tête mécanique Arrihead. Ces nouvelles manivelles apportent une touche mécanique à un workflow numérique. Elles offrent aux opérateurs un contrôle maximal en produisant un flux d'informations linéaire et fluide, et elles leur permettent de se fier à leur mémoire musculaire.

Lire la suite

<http://www.imageworks.fr/nouvelles-manivelles-numeriques-arri-digital-remote-wheels-drw-1/>



### La nouvelle visée Alexa LF

La EVF-2 permet une évaluation améliorée de la mise au point et de la plage dynamique avec une meilleure image.



- Résolution Full HD et un contraste plus élevé
- Nouveau œilleton avec design Arricam
- Dernière science de la couleur
- Émulation du "Gamma EVF-1" pour tournages mixtes EVF-1/EVF-2. L'EVF-2 nécessite la mise à jour logicielle LF SUP 3.0. Une offre de reprise des LF/EVF-1 est disponible.

Plus d'informations

[https://www.arri.com/camera/alexal/learn/sup\\_30\\_for\\_alexal\\_if\\_cameras/](https://www.arri.com/camera/alexal/learn/sup_30_for_alexal_if_cameras/)

## Arri associé AFC

### La nouvelle unité de contrôle OCU-1

- Elle permet de prendre la main sur les voies des objectifs contrôlés par le WCU-4
- Petite et légère
- Elle permet de commander les objectifs EF



Un nouvel outil pour aider les opérateurs à prendre le contrôle des fonctions des objectifs est présenté par Arri à l'IBC 2018. L'Operator Control Unit OCU-1 (unité de contrôle par l'opérateur) constitue un nouvel apport au système de contrôle d'objectifs WCU-4 pour l'Alexa Mini. Elle permet aux opérateurs de prendre la main sur la mise au point, le zoom et le diaphragme et de les libérer à nouveau à l'aide d'une simple touche. « C'est un appareil simple qui fait exactement ce que son nom indique », explique Hendrik Voss, chef de produit du système de contrôle électronique PCA. « Il donne aux opérateurs de caméra le contrôle total de leurs objectifs quand ils le désirent. »

**Lire la suite**

<http://www.imageworks.fr/lunite-arri-operator-control-unit-ocu-1-fait-ses-debuts-a-libc/>

### Le nouveau parasoleil LMB 6x6

- Pour filtres 6,6" x6,6"
- Adapté à de nombreuses applications
- Réglages simples et faciles sans besoin d'outils
- Léger et fonctionnel



Le nouveau parasoleil léger LMB 6x6 constitue un nouvel apport robuste et modulable à la gamme déjà très étoffée de parasoleils Arri LMB. Il offre le même niveau de flexibilité et de possibilités créatives que le LMB 4x5, devenu un outil incontournable pour les opérateurs et

les équipes de tournage depuis son lancement, il y a à peine plus d'un an.

« Le LMB 6x6 révélera tous les défis rencontrés sur les plateaux », déclare Philip Vischer, chef de produit Arri pour les accessoires mécaniques PCA. « Il est léger et fonctionnel, et les modifications pour les différentes configurations ne requièrent aucun outil. Les changements sont vraiment rapides et faciles. »

**Lire la suite**

<http://www.imageworks.fr/nouveau-parasoleil-leger-arri-lmb-6x6/>

### Les nouveaux accessoires Alexa Mini



- Kit adaptateur pour tourner en format vertical pour l'Alexa Mini
- Le nouveau kit adaptateur Arri pour tourner en format vertical permet aux opérateurs de l'Alexa Mini d'imiter les contenus

filmés avec des téléphones portables et tablettes au format "portrait", en orientant verticalement le capteur de caméra. L'adaptateur a été conçu pour répondre aux besoins des tournages pour la mode, les médias sociaux et d'autres plateformes mobiles, ou qui sont diffusés sur les panneaux d'affichage des centres commerciaux et aéroports.

- Bloc d'alimentation perfectionné Smart APU

Le Bloc d'alimentation perfectionné Smart APU facilite les tournages au rythme effréné en gardant la caméra et les accessoires alimentés pendant les changements de batterie. Le bloc d'alimentation perfectionné et permutable à chaud est une unité compacte disponible en versions V-Mount et Gold-Mount. Il dispose d'une batterie tampon intégrée ainsi que de six sorties indépendantes. Les composants de la batterie sont exempts de lithium et n'imposent aucune restriction de transport.

**Lire la suite**

<http://www.imageworks.fr/nouveaux-accessoires-pour-les-cameras-arri/>

### Les nouveaux adaptateurs arrière de batterie pour Alexa LF

Les nouveaux adaptateurs de batterie arrière BAB-HV (V-Lock) et BAB-HG (Gold-Mount) permettent l'utilisation des batteries Bebob 14,4 V Acine (Gold-mount) et Vcine (V-Lock) avec les caméras Alexa LF. Les batteries Acine et Vcine Bebob délivrent une tension no-



minale de 14,4 V. La plage de tension d'entrée de l'Alexa LF est comprise entre 19,5 et 34 V. Le BAB-HG dispose d'un circuit intégré qui fait passer la tension de la batterie de 14,4 V à 21 V, permettant l'utilisation des batteries Acine et Vcine Bebob sur l'Alexa LF. L'adaptateur arrière de batterie s'interface avec les batteries embarquées Bebob via des broches propriétaires à charge élevée pour délivrer en toute sécurité la charge requise par l'Alexa LF. Les BAB-HV et BAB-HG nécessitent la mise à jour de l'Alexa LF SUP 3.0.

### Les nouvelles plaques de décentrement

- La CBP-2 pour l'Alexa Mini et les CBP-3 et CBP-4 pour l'Amira
- Changements de configuration rapides et faciles
- Système de décrochage rapide
- Design ergonomique et élégant.



Dans le cadre de ses efforts permanents pour aider à accélérer les changements de configuration sur le plateau, Arri élargit sa gamme de semelles Compact Bridge Plates pour les caméras Amira et Alexa Mini. La semelle compacte CBP-2 pour l'Alexa Mini peut être facilement convertie à une utilisation avec des tiges de 15 mm. Les CBP-3 (19 mm) et CBP-4 (version studio de 15 mm) sont dédiées à l'Amira. Ces nouvelles semelles viennent compléter la CBP-1 (pour l'Alexa Mini avec des tiges de 19 mm), commercialisée en octobre 2017.

**Lire la suite**

<http://www.imageworks.fr/trois-nouvelles-semelles-arri-compact-bridge-plates/>



## Arri associé AFC

► **Atelier Arri et Master Class de Tom Stern** <sup>AFC,ASC</sup> à la CinéFabrique de Lyon  
Le mardi 16 octobre Arri sera présent à Lyon dans les espaces de l'école de cinéma la CinéFabrique pour une matinée de démonstrations de matériels suivie d'une Master Class animée par directeur de la photographie Tom Stern <sup>AFC,ASC</sup>.

● **Programme :**  
**9h-13h - Atelier Arri**

La gamme des caméras : Alexa Mini, Amira et la dernière Alexa LF, les formats d'enregistrement et les workflows.

Les optiques Arri : Arri/Zeiss Master Anamorphics, Arri Signature Primes, zoom Arri/Fujinon Alura.

Les accessoires : parasoleil LMB 4X5, système de point HF WCU-4, Master Grips, système vidéo HF WVS, les filtres FSND. Par Thibaut Ribéreau-Gayon (Arri France).

**14h-18h - Master class Tom Stern** <sup>AFC,ASC</sup>

Lors de cette Master Class, Tom Stern <sup>AFC,ASC</sup> abordera la question du "grand format", qu'il a pu expérimenter lors du tournage de *Sully* en Alexa 65 et qui est d'actualité en ce moment avec l'introduction de caméras grand format comme l'Alexa LF. La question du grand format sera aussi abordée sous l'angle de la prise de vues anamorphique avec les Arri/Zeiss Master Anamorphiques. Il partagera son point de vue sur ce que ces formats peuvent apporter au récit d'un film.



Tom Stern <sup>AFC,ASC</sup> est un directeur de la photographie américain/français ayant travaillé longtemps en tant que "gaffer" avec les plus grands opérateurs américains des années 1970 (Conrad Hall,

Owen Roizman, Haskell Wexler...).

Il a ensuite démarré une nouvelle carrière de directeur de la photographie auprès de Clint Eastwood avec qui il a tourné, entre autres, *Million Dollar Baby*, *L'Échange* et *American Sniper*, remportant récompenses sur récompenses dans les festivals internationaux.

**La CinéFabrique**

5, rue Communieu - 69009 Lyon  
Bus 31 depuis le métro Gare de Vaise, arrêt La Sauvagère.

Inscription obligatoire :

<https://www.eventbrite.com/e/inscription-atelier-arri-et-master-class-de-tom-stern-asc-afc-a-la-cinefabrique-de-lyon-50680356310?aff=ARRIcom> ■

► **Arri félicite les lauréats de la Mostra de Venise 2018**



Alfonso Cuarón reçoit le Lion d'or

La cérémonie de remise des prix du 75<sup>e</sup> Festival de Venise a eu lieu le 8 septembre. Un événement observé par beaucoup car généralement un bon indicateur des succès des Oscars à venir. En 2018, seize des vingt-et-un films nommés en compétition officielle du Festival de Venise, Venezia 75, ont été filmés avec des caméras Arri, onze avec des caméras numériques Arri et cinq avec des caméras Arri 35 mm.

Le premier prix à Venise, le Lion d'or, est allé à Alfonso Cuarón pour son long métrage *Roma*. Cuarón était le réalisateur et directeur de la photographie du film et a choisi de filmer ce film avec la caméra Alexa 65 et les objectifs Prime 65, tous deux disponibles exclusivement chez Arri Rental. *Roma* sera distribué plus tard cette année par Netflix. Le Lion d'argent-Grand Prix du Jury a été décerné au réalisateur Yorgos Lanthimos pour son film *The Favorite*, un long métrage photographié par Robbie Ryan <sup>BSC,ISC</sup>, sur Arricam. Le réalisateur français Jacques Audiard a reçu le Lion d'argent - meilleur réalisateur, pour son travail sur *The Sisters Brothers*. C'était le premier film d'Audiard tourné sur Alexa SXT. Pour ce même film, Benoît Debie <sup>SBC</sup> a choisi aussi l'Alexa Mini comme deuxième caméra. Le prix du meilleur scénario a été attribué à Ethan Coen et Joel Cohen, pour leur travail sur *The Ballad of Buster Scruggs*. Ce film, produit par Netflix, a été la première incursion des Cohen Brothers dans la prise de vues numérique et avec Bruno Delbonnel <sup>AFC,ASC</sup> à l'image avec l'Arri Alexa. Un autre prix dans la compétition principale, le Prix spécial du Jury, a été décerné à Jennifer Kent, pour son film *The Nightingale*. Le directeur de la photographie Radek Ladcuk <sup>PSC</sup> a tourné le film avec l'Arri Alexa XT et l'Alexa Mini. [...]

**Lire la suite**

<https://www.afcinema.com/Arri-felicite-les-laureats-de-la-Mostra-de-Venise-2018.html> ■

## Arri Lighting associé AFC

► **Arri dévoile Stellar, sa nouvelle application de commande d'éclairage**  
14 septembre 2018, IBC (Amsterdam) – Stellar réinvente la commande de l'éclairage grâce à la gestion automatique de réglages DMX complexes et des interfaces de contrôle au graphisme exceptionnel.

Sur le plateau, Stellar est l'application parfaite pour contrôler rapidement et en toute simplicité tous vos dispositifs d'éclairage Arri. Que vous travailliez sur un long métrage aux nombreuses scènes et aux décors variés ou sur un petit projet impliquant un nombre restreint d'installations, Stellar vous assistera dans toutes vos activités. L'application tire parti de l'intelligence artificielle et de fonctionnalités de communication avancées pour se connecter aux dispositifs de la série L et aux modèles SkyPanel d'Arri avec une simplicité et une rapidité inédites. Après avoir utilisé Stellar, il sera difficile de revenir aux autres systèmes de commande de l'éclairage. [...]



**L'écosystème d'éclairage Arri**

Stellar est le chaînon manquant dans l'écosystème complet des produits de commande avancée de l'éclairage d'Arri. Dotés d'implémentations qui respectent les protocoles Art-Net, sACN, DMX et RDM, les modèles SkyPanel vous offrent déjà un large éventail d'options de contrôle. Quant à SkyLink, il vous permet de contrôler votre installation de dispositifs SkyPanel sans fil et en toute simplicité. Stellar regroupe ces composants et des commandes intuitives qui communiquent parfaitement avec les dispositifs de la série L et les modèles SkyLink et SkyPanel. Il n'a jamais été aussi simple de créer et de gérer un réseau d'éclairage complexe. [...]

**Lire la suite**

<https://www.afcinema.com/Arri-devoile-Stellar-sa-nouvelle-application-de-commande-d-eclairage.html> ■

## Arri Lighting associé AFC

### ► Telefe choisit l'éclairage LED Arri pour ses nouveaux studios à Buenos Aires

Buenos Aires, Argentine, 28 août 2018  
Telefe, le premier réseau de télévision d'Argentine, récemment acquis par le groupe international de médias Viacom, a inauguré ses nouveaux studios destinés à la production de journaux télévisés et d'émissions en direct. Au terme de ce projet exclusif, les studios sont en-

tièrement opérationnels avec tous les dispositifs d'éclairage à LED Arri. Le projet a été réalisé en collaboration avec BVS, intégrateur de technologies et représentant d'Arri en Argentine. [...]

**Lire la suite**

<https://www.afcinema.com/Telefe-choisit-l-eclairage-LED-Arri-pour-ses-nouveaux-studios-a-Buenos-Aires.html> ■



## Canon associé AFC

### ► Quatre caméras Canon EOS Cinéma sélectionnées par Netflix

Canon Europe rejoint le tout nouveau programme Post Technology Alliance de Netflix destiné aux leaders de l'industrie de l'audiovisuel qui s'engagent aux côtés de Netflix pour innover en matière de flux de production et de soutien global à la créativité.

En tant que composante du programme Post Technology Alliance, les produits techniques seront labellisés par le logo Post Technology Alliance, symbole de qualité, de service et de support. Ce logo signale qu'un produit est conforme aux caractéristiques techniques et de diffusion de Netflix.

Quatre caméras EOS Cinéma ont été sélectionnées pour le programme, et parmi elles, la première caméra Canon cinéma plein format : l'EOS C700 FF, les trois autres modèles étant les EOS C700, EOS C300 Mark II et EOS C500. Ces caméras ont été choisies par des réalisateurs à l'origine de nombreux programmes Netflix et en particulier le documentaire *Icarus*, lauréat d'un Oscar, le long métrage *Our Souls at Night* et la série nommée aux Emmy Awards "Grace and Frankie". Parmi d'autres productions originales de Netflix tournées en Canon, on peut mentionner "Afflicted, Abstract : The Art of Design", "Chelsea", "Hot Girls Wanted", "Strong Island", "The Confession Tapes", "The Mars Generation", et "The Ritua".

« Le programme Post Technology Alliance de Netflix correspond parfaitement à l'engagement de Canon de proposer en permanence des produits à la pointe de la performance, complétés par un service optimal et un soutien global à la communauté des réalisateurs », a déclaré Kieran Magee, Directeur de Professional Imaging à Canon Europe. « Avec l'objectif commun de soutenir les réalisateurs, et l'ambition de répondre aux attentes et à l'évolution des besoins de la production et de la postproduction, nous sommes très heureux de travailler aux côtés de Netflix pour valoriser efficacement le visual storytelling. »

« Pour Netflix, associer nos partenaires de la création est incroyablement important et la Post Technology Alliance va être à l'origine d'une expérience de travail plus fluide, de la production à la postproduction », a déclaré Chris Fetner, Directeur de post partnerships & integrations chez Netflix. « Les produits portant le logo s'engagent pour une meilleure inter-opérabilité et des cycles d'innovation plus rapides, ce qui va permettre aux artistes de concentrer leur énergie sur ce qui est le plus important : la création et le "storytelling". » ■

**Pour davantage d'informations sur les caméras EOS cinéma sélectionnées, visiter [www.canon.fr](http://www.canon.fr)**



## Cartoni France associé AFC

► Cartoni France co-organise avec Planning Caméra le Stabilizer Event 2018, samedi 13 octobre de 10h à 17h, au Little Grand Studio, à Aubervilliers.

Seront présentés l'ensemble des fabricants et distributeurs des systèmes de stabilisation les marques : Steadicam, DJI, Arri, EMIT, Access Motion et bien d'autres...

Entrée gratuite (sur inscription) uniquement réservé aux professionnels.

Little Grand Studio  
2, rue de l'Ecluse des Vertus  
Aubervilliers - Seine-Saint-Denis (93)

Inscription et renseignements en écrivant à [stabilizerevent@planningcamera.fr](mailto:stabilizerevent@planningcamera.fr) ■



## DMG Lumière associé AFC

► DMG Lumière by Rosco reçoit le CINEC Award 2018, catégorie lumière



Nils de Montgrand (vice-président DMG Lumière by Rosco) et Matthias Bohnenpoll (commercial Rosco Allemagne)

La technologie MIX a reçu à Munich le Cinec Award 2018 dans la catégorie Lumière. Quelques informations générales sur cette technologie, sur le boîtier de commande et l'application myMIX.

Cette technologie à LED, développée à Lyon par l'équipe DMG Lumière by Rosco, comprend six couleurs différentes : rouge, vert, lime, ambre, bleu et blanc. L'espace de couleur MIX est donc supérieur aux lampes (RGBA ou RGBWW) déjà existantes, permettant une meilleure capacité à égaler (ou "matcher") d'autres sources sur les tournages, mais également de créer de "vraies e-gélatines" Rosco, vérifiées par les experts en couleur de chez Rosco. MIX est disponible sur les tailles connues de DMG : le SL1 (110x20x2 cm) et le Mini (55x20x2 cm).

Le boîtier de commande contient par défaut les technologies de communication suivantes :

- WiFi (protocole Artnet),
- DMX filaire et sans fil (lumen radio Timo FX)
- Bluetooth, ce dernier permettant de se connecter depuis un Smartphone avec l'application myMIX (appli gratuite, dispo sur Android et IOS).

Les avantages de l'application myMIX :

- Pas de mise en place d'univers ou de profils DMX,
- Accès à tous les modes de la lumière (blancs, gélatines, couleur, effets, sources) avec un système de "touchpad" intelligent
- Possibilité de sauvegarder les réglages dans une bibliothèque personnelle
- Possibilité de partager les réglages avec ses équipes
- Possibilité de prendre une photo avec l'appli et d'envoyer une couleur de la photo à la lumière. ■

Liens de téléchargement de l'application myMIX sur IOS et Android

<https://itunes.apple.com/us/app/mymix-led/id1362589503?mt=8>

<https://play.google.com/store/apps/detail?id=com.rosco.mymix>

## Eclair associé AFC

### ► Festival de la Fiction TV de La Rochelle 2018 (rappel)

**Sélection officielle du Festival (postproduction par les équipes d'Eclair)**

- *A l'intérieur*, de Vincent Lannoo, production : Elzévir Films, DP : Vincent Van Gelder <sup>SBC</sup>, étalonnage : Jean-Marie Blezo.

### Actualités Cinéma

**Films traités en EclairColor en salles en octobre 2018**

- *L'Amour flou*, de Romane Bohringer et Philippe Rebbot, production : Escazal Films, DP : Bertrand Mouly, étalonnage : Karim El Katari

- *Dilili à Paris*, de Michel Ocelot, production : Nord-Ouest Films, étalonnage : Grégoire Lesturgie.



### Films en cours de tournage chez Eclair

- *Father*, de Srđan Golubović, production : ASAP, DP : Aleksandar Ilic
- *Profs de l'impossible*, d'Emilie Thérond, production : Winds
- *Belle-fille*, de Meliane Marccagi, production : My Family, DP : Pierrick Gantelmi d'Ille <sup>AFC</sup>.

### Actualités Patrimoine

**Film en cours de restauration chez Eclair**

- *Solo* (1969 – 4K), de Jean-Pierre Mocky, production : Mocky Delicious Products, étalonnage : Bruno Patin, DP : Marcel Weiss. ■

## Next Shot associé AFC

### ► Les nouveautés

● **La série Cooke Panchro Classic est désormais disponible chez Next Shot.**

Avec ces nouvelles optiques Cooke, vous retrouverez le look "vintage" des Speed Panchro conçues en 1920 avec les exigences des optiques modernes. Une mécanique et une carrosserie moderne, l'i/Technology pour récupérer les données optiques, une ouverture à T2,2 sont autant d'évolutions apportées aux optiques Speed Panchro d'origine.



Cooke Panchro/i Classic 75 mm

● **Le Scorpio Arm évolue grâce à un nouveau véhicule.**

Le Mercedes ML55 est remplacé par le ML63. Ce nouveau véhicule offre plus de puissance, plus de confort, de nouveaux moniteurs et un circuit vidéo HD repensé pour plus de fiabilité.

### En tournage chez Next Shot en octobre

- *Benedetta*, de Paul Verhoeven, directrice de la photographie : Jeanne Lapoirie <sup>AFC</sup>, production : SBS productions
- "Skam," série créée par Julie Andem, directeur de la photographie : Xavier Dolléans, production : Geteve Productions. ■

## Panasonic associé AFC

► Le film en infrarouge *Palette*, filmé avec la caméra EVA-1



*Palette* est un travail minutieux de "Cinématographie IR" sur la façon dont nous pouvons tirer parti de la captation IR et l'appliquer à la narration. Son menu permet d'activer et désactiver le filtre IR Cut en appuyant simplement sur un bouton. Ce qui fait de l'AUEVA1, la seule caméra avec cette fonctionnalité. Yuji Nukui, le chef opérateur, déclare que la prise de vues en IR ne crée pas automatiquement une ambiance ou un aspect cinématographique. Son objectif en utilisant IR était de transmettre des émotions et raconter une histoire visuelle via les images. Ce fut une tâche incroyablement ardue qui, en même temps, en fait un « travail qui en vaut la peine ».

► <https://youtu.be/IVc3ek61tww>

**Les caméras cinéma Panasonic business certifiées par le label PTA de Netflix**

L'ensemble de la gamme des caméras cinématographiques 4K de Panasonic Business a obtenu le label PTA (Post Technology Alliance) de Netflix, premier service de divertissement en ligne au monde.

Grâce à ce label, les artistes et opérateurs sont assurés que le produit répond aux spécifications de Netflix et, qu'à l'avenir, il continuera à répondre aux nouvelles demandes des acteurs de la production et de la postproduction.

Les caméras de Panasonic Business ayant obtenues le label PTA sont les suivantes : VariCam 35, VariCam LT, VariCam Pure et EVA1. Ces caméras ont été utilisées sur le tournage de nombreuses séries originales Netflix, telles que "Ozark", "Thirteen Reasons Why", "Orange is the



New Black", "Better Call Saul" ou "Arrested Development".

Ces modèles répondent donc aux spécifications 4K UHD exigées par Netflix et offrent une plage dynamique étendue (HDR) pour des images de qualité optimale. La gamme est dotée d'un capteur 35 mm pour une profondeur de champ cinématographique. La caméra EVA1 offre, quant à elle, une résolution de 5,7K.

**Pilotez la EVA-1 avec une liaison câblée**



grâce à l'adaptateur USB3-LAN. UGREEN FBA 20256. (firmware dispo dans quelques semaines). Fonctionne avec l'app EVA1 ROP ou le RCP de Cyanview. ■

## Panavision associé AFC

► **Nous sommes ravis de vous annoncer que nous avons développé**, dans un souci de compacité et de légèreté, deux supports compacts réalisés dans des matériaux innovants, réunissant dans un même objet une commande HF, un moniteur TVlogic 056 ou 058, un récepteur Teradek et l'afficheur Cdistance de Cmotion. Deux versions de ce support, adaptées aux commandes HF Cmotion et Arri, sont disponibles à la location.



**Sorties en salles d'octobre**

● *Frères ennemis*, de David Oelhoffen, image Guillaume Deffontaines AFC, Arri Alexa Mini, série Leica Summilux, zoom Leica MO.8 75 et 90 mm, caméra Panavision Alga, machinerie Panagrip, lumière et camions Panalux, consommables Panastore Paris

● *Amin*, de Philippe Faucon, image Laurent Fenart, Arri Alexa Plus, série Zeiss Ultra Prime, caméra Panavision Lyon

● *Johnny English contre-attaque*, de David Kerr, image Florian Hoffmeister, RED Epic Dragon Carbon, série Panavision Primo Standard, zooms Panavision Primo 15-40, 21-100 et 24-275 mm, caméra Panavision Alga

● *Voyez comme on danse*, de Michel Blanc, image Pierrick Gantelmi d'Ille AFC, Arri Alexa SXT Raw 4:3, série Panavision Primo Standard, caméra Panavision Alga, consommables Panastore Paris

● *Le Grand bain*, de Gilles Lellouche, image Laurent Tangy AFC, Arri Alexa Studio XT Raw 4:3, série Panavision Golden Panatar, séries Panavision C et E, zoom Panavision Primo Anamorphique 48-550 mm, caméra Panavision Alga. ■

## Sigma associé AFC

► Sigma France a le plaisir d'annoncer le développement de trois nouveaux objectifs Sigma Ciné dans la ligne des FF High Speed Prime : 28 mm T1.5 FF, 40 mm T1.5 FF et 105 mm T1.5 FF.

Vous en trouverez le détail dans le dossier de presse à l'adresse [pr\\_fr\\_sigma\\_cine\\_lens\\_for\\_ibc2018\\_180831\\_2.pdf \(pdf\)](#) ■



## Sony associé AFC

► **Prix de la Meilleure photographie**  
Le film *Headbang Lullaby*, de Hicham Lasri, photographié par Charles-Hubert Morin et tourné en Sony PMW-F55, remporte le prix de la meilleure photographie au Festival International ADF-Lumiton de Fotografía Cinematográfica en Argentine.



### Nouveautés IBC

● Sony étend les possibilités de création de son modèle phare, la caméra de cinéma CineAlta Venice, grâce à une mise à jour du firmware (version 3.0) et à un nouveau système d'extension. Le poids léger (1,9 kg avec monture PL et 1,4 kg



avec monture E) de ce système d'extension facile à utiliser permet au boîtier de la caméra de se détacher du bloc capteur d'image sans dégrader la qualité de l'image. Il améliore considérablement la mobilité et l'opérabilité de la Venice lors de tournages sur des supports pivotants, des stabilisateurs lors de tournage au poing, à bord d'hélicoptères, avec des caissons pour le tournage sous l'eau, avec des rigs 3D/VR et lors des scènes de tournage à bord de véhicules ou dans des espaces confinés. La version 3.0 du firmware ajoutera un nouveau profil de format d'enregistrement X-OCN XT, permettant aux utilisateurs de capturer des images de la plus haute qualité avec un enregistreur portable AXS-R7, tout en conservant des tailles de fichiers comparables au F55RAW, pour un workflow

abordable et efficace. La mise à jour du firmware et le système d'extension seront disponibles en février 2019.

● Sony présente également son nouveau moniteur de référence 4K HDR, le BVM-HX310. Le moniteur comporte la dalle LCD Sony à contraste élevé et est également parfaitement capable de reproduire les contenus 4K et HDR (plage dynamique élevée). Il prend également en charge la luminosité standard de l'industrie jusqu'à 1 000 nits en mode plein écran et un rapport de contraste de 1 000 000:1 pour les productions HDR. La commercialisation du nouveau moniteur de référence marque également le lancement de la nouvelle marque Sony : Trimaster HX. ■



## TSF associé AFC

### ► TSF au 20<sup>e</sup> Festival de la Fiction TV de La Rochelle

Le Festival de la Fiction TV a pris ses quartiers à La Rochelle du 12 au 16 septembre 2018. Aux côtés du FFTV depuis toujours, nous sommes fiers pour ce 20<sup>e</sup> anniversaire d'avoir accompagné les Fictions TV sélectionnées. Félicitations à toutes les équipes de tournage qui nous ont fait confiance !

● *Vivre sans eux*, de Jacques Maillot. (Italique Productions - Hélène Delale), DP: Luc Pagès<sup>AFC</sup>. Caméra: Arri Alexa Mini, optiques: Cooke S4. TSF Caméra, TSF Lumière, TSF Grip, TSF Véhicules, TSF Data.  
● *Jonas*, de Christophe Charrier. (En Compagnie des Lamas - Sandrine Brauer, Marie Masmonteil), DP: Pierre Baboin. Caméra: Arri Alexa Mini, optiques: Cooke S4. TSF Caméra, TSF Lumière, TSF Grip, TSF Véhicules, TSF Data, CinéBoutique.

● *Jeux d'influence*, de Jean-Xavier de Lestrade. (What's Up - Matthieu Belghiti, Jean-Xavier de l'Estrade), DP: Isabelle Razavet. Caméra: Arri Alexa Mini, optiques: zooms Angénieux Optimo 16-42 mm, 28-76 mm, 45-120 mm. TSF Caméra, TSF Véhicules, CinéBoutique.  
● *À l'intérieur*, de Vincent Lannoo. (Elzévir Films - Denis Carot et Marie Masmonteil), DP: Vincent Van Gelder<sup>SBC</sup>. Caméra: Arri Alexa Mini, optiques: Zeiss Ultra Prime.

## TSF associé AFC

TSF Caméra, TSF Lumière, TSF Grip, TSF Véhicules, CinéBoutique.

● *Balthazar*, de Frédéric Berthe. (Beau-bourg Stories - Stéphane Marsil, Clothilde Jamin), DP: William Watterlot. Caméra: Sony F55, optiques: Cooke S4. TSF Caméra, TSF Lumière, TSF Grip, TSF Véhicules

● "Dix pour cent", d'Antoine Garceau (épisode 1) et Marc Fitoussi (épisode 2). (Mon Voisin Productions - Dominique Besnehard, Michel Feller et Mother Production - Harold Valentin, Aurélien Larger), DP: Antoine Roch <sup>AFC</sup>. Caméra: Arri Alexa Mini, optiques: Leica Summilux. TSF Caméra, TSF Lumière, TSF Grip, TSF Véhicules, CinéBoutique.

● *Sam*, d'Arnaud Sélinac. (Authentic Media - Aline Besson et Isabelle Drong), DP: Fabrizio Fontemaggi. Caméra: Arri Alexa Mini, optiques: Cooke S4. TSF Ca-

méra, TSF Grip, TSF Studio, TSF Véhicules, CinéBoutique.

● *HP*, d'Emilie Noblet. (Lincoln TV - Christine de Bourbon Musset), DP: Lucie Baudinaud. Caméra: Sony F55, optiques: Zeiss Grande Ouverture. TSF Caméra, TSF Lumière, TSF Grip, TSF Véhicules, TSF Véhicules, CinéBoutique.

● *Papa ou maman*, de Frédéric Balekdjian. (Endemolshine Fiction - Nicolas Coppermann et Chapter 2 - Dimitri Rassam), DP: Fabrizio Fontemaggi. Caméra: Arri Alexa Mini, optiques: Leica Summilux. TSF Caméra, TSF Lumière, TSF Grip, TSF Véhicules, TSF Data.

● *Jacqueline Sauvage*, d'Yves Rénier. (UGC - Franck Calderon), DP: Kika Ungaro <sup>AFC, AIC</sup>. Caméra: Arri Alexa Mini, optiques: Cooke S4. TSF Caméra, TSF Lumière, TSF Grip, TSF Véhicules.

● *Ad vitam*, de Thomas Cailley. (Partner Prod Kelija - Katia Raïs), DP: Yves Cape <sup>AFC, SBC</sup>. Caméra: Red Hélium, optiques: Leica Summilux. TSF Caméra, TSF Lumière, TSF Grip, TSF Véhicules, TSF Data.

● *Deutsch les Landes*, de Denis Dercourt et Annette Ernst. (TelFrance - Hubert Besson), DP: Antoine Gueugneau. Caméra: Arri Alexa Mini, optique: Cooke S4. TSF Caméra, TSF Lumière, TSF Grip, TSF Véhicules, CinéBoutique.

● *Philharmonia*, de Louis Choquette. (Merlin Productions - Rose Brandford Griffith), DP: Pénélope Pourriat. Caméra: Arri Alexa Mini, optique: Leica Summicron. TSF Caméra, TSF Lumière, TSF Grip, TSF Véhicules, CinéBoutique. ■

## XD motion associé AFC

### ► IBC 2018

Nouvelle édition cette année avec un stand innovant en partenariat avec GSS:

● X fly 3D, équipé de réalité augmentée et de la nouvelle GSS/Cineflex 12 pouces, pouvant accueillir toutes les caméras RED, Sony F55, Arri Alexa Mini

● Drone captif, alimenté et relié au sol, pouvant supporter une charge de 10 kg avec notre nouvelle tête gyro-stabilisée XD Cam ou LED 150 000 lumens

● Mini X fly 1D équipé de notre mini tête XD Cam pour un ensemble de moins de 10 kg afin de faciliter des installations rapides et petit budget

● GSS Cinema Pro, équipée de capteurs larges formats et optiques adaptées.

### Airbus EC 145

Tournage publicitaire du tout nouvel hélicoptère développé par Airbus avec les pilotes d'essais de la compagnie.

Installation de notre nouveau "bracket nose" renforcé et rehaussé pour accueillir une RED Dragon et un zoom Angénieux Optimo 24-290 mm.



Stand IBC XD motion



Tournage Airbus - GSS Cinema pro new bracket nose



Tournage Air France - Russian Arm Mini Joon

### Air France

Tournage exceptionnel et unique sur les pistes de Roissy pour filmer les décollages, atterrissages, taxiways de tous les avions de la flotte.

Pour ce tournage nous avons utilisé :

● L'Audi roulant à 250 km/h et équipée d'une RED et d'un zoom Angénieux Optimo 28-340 mm pour filmer à 100 i/s les avions en détail.

● Le Mini Russian Arm pour les plans rapprochés des avions sur les taxiways à moins de 20 m et une focale 9 mm sans déformation grâce au nouveau zoom utilisé.

Nous avons formé et laissé conduire le pilote de ADP afin de sécuriser le tournage Mini Russian Arm au plus près des avions. ■



www.afcinema.com

Président  
Gilles PORTE

Président d'honneur  
• Pierre LHOMME

Membres actifs

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

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

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

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

• Membres fondateurs

Associés et partenaires : ACC&LED • ACS France • AIRSTAR Distribution • AJA Video Systems • AMAZING Digital Studios • ANGÉNIEUX • ARRI CAMÉRA • ARRI LIGHT • BE4POST • BRONCOLOR • CANON • CARTONI • CINÉLUMIÈRES de PARIS • CINESYL • CININTER • COLOR • DIMATEC • DMG TECHNOLOGIES • DOLBY • ÉCLAIR • ÉCLALUX • EMIT • EXALUX • FILMLIGHT • FUJIFILM • HD SYSTEMS • HIVENTY • K5600 LIGHTING • KEY LITE • KCS DEVELOPMENT • KODAK • LCA • LE LABO PARIS • LEE FILTERS • LEITZ CINE WELTZAR • LOUMASYSTEMS • LUMEX • M141 • MALUNA LIGHTING • MICROFILMS • MIKROS TECHNICOLOR • MOVIE TECH • NEXTSHOT • NIKON • PANAGRIP • PANALUX • PANASONIC France • PANAVISION ALGA • PAPA SIERRA • PHOTOCINERENT • PROPULSION • RED DIGITAL CINEMA • ROSCOLAB • RUBY LIGHT • RVZ CAMÉRA • RVZ LUMIÈRE • SCHNEIDER • SIGMA France • SKYDRONE - AEROMAKER • SOFT LIGHTS • SONY France • THE DRAWING AGENCY • TRANSPACAM • TRANSPAGRIP • TRANSPALUX • TRANSPVIDEO • 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