

décembre 2018

La lettre n° 292

► entretiens AFC

- Dominique Colin** > p. 42
Alfonso Cuarón > p. 22
Bruno Delbonnel ^{AFC, ASC} > p. 16
Benoît Delhomme ^{AFC} > p. 10
Diego Garcia > p. 38
Florian Hoffmeister ^{BSC} > p. 18
Linus Sandgren ^{FSF} > p. 19
Robbie Ryan ^{BSC, ISC} > p. 21
David Ungaro ^{AFC} > p. 36

▲ Jean-Pierre Beauviala, "ASC Special Award" > p. 3-5

FILMS AFC SUR LES ÉCRANS > p. 2 ACTUALITÉS AFC > p. 5, 29
CAMERIMAGE 2018 > p. 6 - 27 ÇÀ ET LÀ > p. 28, 30, 31, 35
VIE PROFESSIONNELLE > p. 28 IN MEMORIAM > p. 32 - 34
LA CST > p. 31 NOS ASSOCIÉS > p. 44 - 50 LECTURE > p. 50

SUR LES ÉCRANS :

● *Les Confins du monde*

de Guillaume Nicloux, photographié par David Ungaro ^{AFC}

Avec Gaspard Ulliel, Guillaume Gouix, Gérard Depardieu

Sortie le 5 décembre 2018

[► p. 36]



● *Ma mère est folle*

de Diane Kurys, photographié par Gilles Henry ^{AFC}

Avec Fanny Ardant, Vianney, Patrick Chesnais

Sortie le 5 décembre 2018

Production : Alexandre Films

Coproduction : Nexus Factory

Opérateur Steadicam : Benoît Theunissen

1^{ers} assistants opérateur : Luc Frisson, Benjamin Hautenuave

2^{es} assistants opérateur : Olivier Martin, Guillaume Epars

Chef électricien : Vincent Piette - Chef machiniste : Dimitri Doukeridis

Effets numériques : Christophe Laya

Monteur : Manu de Souza - Mixeur : Christian Fontaine

Matériel Caméra, lumière et machinerie : TSF Bruxelles

(Arri Alexa XT et Alexa Mini, Master Prime)

Laboratoire : L'équipe, Bruxelles - Étalonnage : Peter Bernaers



● *La Veillée*

de Jonathan Millet, photographié par Jonathan Ricquebourg ^{AFC}

Avec Joana Preiss, Natacha Lindinger, Maud Wyler

Sortie le 5 décembre 2018



● *Rémi sans famille*

d'Antoine Blossier, photographié par Romain Lacourbas ^{AFC}

Avec Daniel Auteuil, Maleaume Paquin, Virginie Ledoyen

Sortie le 12 décembre 2018

Opérateurs Steadicam :

Mathieu Caudroy, Lorenzo Donati

Chef opérateur 2^e équipe : Malik Brahimi

Assistants caméra : Steve de Rocco, Félix Terreyre Saint-Cast

Data Manager : Lara Perrotte

Opérateur Q-Take : Elena Sani

Chef électricien : Stéphane Bourgoïn - Chef machiniste : Pierre Garnier

Matériel caméra : Panavision (Arri Alexa XT Plus, Primo Prime,

série B Hybrid, série C, série E)

Matériel électrique : TSF Lumière - Matériel machinerie : TSF Grip, NextShot

Laboratoires : Digital District, Amazing Digital



● *Maya*

de Mia Hansen-Løve, photographié par Hélène Louvart ^{AFC}

Avec Roman Kolinka, Aarshi Banerjee, Alex Descas

Sortie le 19 décembre 2018

[► p. 40]



● *The Book Shop*

d'Isabel Coixet, photographié par Jean-Claude Larrieu ^{AFC}

Avec Emily Mortimer, Bill Nighy, Patricia Clarkson

Sortie le 19 décembre 2018



● *Au bout des doigts*

de Ludovic Bernard, photographié par Thomas Hardmeier ^{AFC}

Avec Jules Benchetrit, Lambert Wilson, Kristin Scott Thomas

Sortie le 26 décembre 2018

[► p. 41]



L'on peut prévoir le jour où, le phonographe et le cinéma étant devenus les seules formes d'impression en usage, les poètes auront une liberté inconnue jusqu'à présent.

Guillaume Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes*



Jean-Pierre Beauviala avec son ASC Award, reçu le 7 novembre 2018
Photo Agnès Godard

Aaton, Beauviala

Deux noms indissociables, une formule magique, un mot de passe sur tous les continents et partie intégrante du vocabulaire de toutes femmes et hommes qui ont choisi de faire de l'image leur profession.

► *J'ai accepté la proposition de Gilles d'écrire l'éditorial de la Lettre de décembre dont une partie serait consacrée à Jean-Pierre parce que j'ai eu envie de partager des réflexions sur l'utilisation de la Aaton.*

Il n'est pas difficile d'écrire que Jean-Pierre a inventé une caméra unique. Tout a commencé avec l'idée géniale du moteur quartz. Puis il a décidé de fabriquer SA caméra. Elle s'appellera Aaton. Les modèles se succéderont, 16 mm, Super 16 mm, 35 mm, 3 perfos, 2 perfos... en maintenant coûte que coûte une caméra légère, malléable, capable de se lover et ronronner au creux de l'épaule.

En construisant la Aaton Jean-Pierre a créé plus qu'une caméra. Son champ de création le prouve du reste puisqu'il a investi aussi bien le montage avec le time code que le son plus tard avec le Cantar.

Les particularités de la Aaton reflètent une démarche plus ambitieuse que celle de construire une seule caméra. C'est sur la base d'une pensée plus vaste qu'elle a été conçue. Elle répond à une question qui pourrait être formulée ainsi : « Que faut-il pour, non seulement filmer mais pour faire un film, des films autres et autrement ? Comment une caméra à elle seule pourrait changer la manière de travailler ? ».

C'est dans un champ qui dépasse le seul domaine de la prise de vues et s'inscrit dans le Cinéma de manière plus globale que prend place l'invention de la Aaton. Elle s'adresse aussi bien aux metteurs en scène qu'aux opérateurs et opératrices.

Beaucoup de metteurs en scène ne s'y sont pas trompés, ils ont bien compris que cet outil ouvrirait des portes.

Quand la Aaton de Jean-Pierre est arrivée, ce fut une révolution. Elle l'a d'abord été pour le film documentaire mais elle n'a pas tardé à s'immiscer et s'installer sur les films de fiction. Elle a été choisie pour des films de tout registre, de l'intimiste au plus spectaculaire, qui ne se rappelle pas le débarquement du *Soldat Ryan*, de Spielberg par exemple... il y en avait une dizaine paraît-il. (Suite page 4)

En 16 mm ou en 35 mm, la Aaton s'est même imposée comme caméra principale. J'ai tourné un très grand nombre de films avec la Aaton comme seule caméra.

Je me rappelle avec tellement de plaisir le tournage de *Golden Door*, d'Emmanuel Crialesse – spécialement en studio - passer la Aaton de la grue à mon épaule – pour filmer les dortoirs ou bien le pont du bateau avec une centaine d'acteurs et de figurants. Nous étions en 35 mm Scope 3 perfos, Crialesse jubilait, on enchaînait les magasins pendant qu'il criait : « C'est génial on peut faire des phrases ! »

Je me rappelle mon insistance à tourner *Beau travail* en 35 mm avec la Penelope, l'exaltation de filmer les légionnaires à l'entraînement, il faisait 45° et il fallait courir ou bien improviser sur la chorégraphie de Bernardo Montet que je découvrais sur le plateau du Goubet à Djibouti.

Ce tournage a sans doute été l'acmé de mon expérience Aaton qui avait commencé bien avant : filmer avec curiosité et audace, à la manière d'un premier regard / filmer comme danser, trouver le rythme des acteurs et inventer celui de la caméra à son tour / filmer et se faire accepter ou se faire oublier / maîtriser mais aussi accepter de flotter dans un déséquilibre d'où naît l'inattendu / oublier la caméra, l'effort et les contraintes, n'être rien d'autre qu'un regard / oser improviser quand l'occasion est trop belle / trouver une manière de travailler et se l'approprier / prendre position physiquement, mentalement, pratiquer en quelque sorte la foi dans les images / avoir accès à beaucoup de possibles insoupçonnés y compris, et surtout, chercher inlassablement des images que le spectateur pourrait recevoir comme celles de sa propre vision et non plus celles d'une vision donnée, des images qui s'imposent et imposent leur évidence sans obstacles...

C'est au cœur de ces dernières lignes que surgissent le mieux la présence, la collaboration, la contribution exceptionnelles de Jean-Pierre à notre activité, aux films, au cinéma.

Au cours des échanges que j'ai eus avec des collègues d'ici et d'ailleurs, je n'ai entendu que des avis qui décrivent une « caméra vivante », une « caméra participante » ce qui, par effet miroir, ne peut qu'évoquer son inventeur.

Nul doute qu'en planchant sur sa Aaton il savait ce qui engage en filmant. Nul doute qu'il a pensé la place à laquelle la caméra doit prétendre. Une pensée fondatrice d'ingénieur « observateur et participant » dont le contenu est celui du manque auquel nous devons faire face trop souvent aujourd'hui.

Visionnaire, il a inventé une caméra qui a reconstitué le cinéma différemment. En privilégiant des options visant liberté et novation, il lui a donné des qualités qui restent intactes en traversant le temps.

C'est ce que l'ASC a célébré en lui remettant un Special Award qui couronne l'importance et la réussite de son accomplissement. J'ai eu la chance d'être présente lorsqu'il lui a été remis. Je dois dire qu'une ombre est passée en pensant que ça ne venait pas d'ici. Ce serait inconcevable, impardonnable qu'il ne soit pas honoré, ici, pour sa très riche pensée du cinéma. ■

Agnès Godard AFC

Les termes entre guillemets sont empruntés à Luc de Heusch, réalisateur et anthropologue.

Comme un battement de cœur...

Par Gilles Porte, président de l'AFC

Jean-Pierre Beauviala, concepteur, entre autres, des caméras Aaton et des enregistreurs Cantar – et membre consultant de l'AFC –, recevait, mercredi 7 novembre à Paris des mains du président de l'ASC, Kees van Oostrum, un "Special Award" rendant honneur à sa contribution exceptionnelle dans le domaine du cinéma. Accompagné de quelques membres de l'association amis, Gilles Porte, président de l'AFC, s'est adressé à Jean-Pierre en disant le texte suivant.

► Salut Jean-Pierre, Il y a des écoles qui forment des ingénieurs, d'autres des directeurs et directrices de la photographie, d'autres encore des acteurs, des musiciens, des peintres mais à ma connaissance, il n'y a pas d'école de président. Aussi ne m'en veux pas si ces mots ne sortent pas directement de l'ENA, malgré le fait que ce soit bien en tant que président de l'association française des directeurs et directrices de la photo que je prends la parole aujourd'hui, alors que nos pairs américains te remettent un Award que tu mérites tant...

Il y a les aotûtiens qui croisent parfois les juilletistes, sur les autoroutes, avec un vélo sur le toit... Il y a aussi les aoutas, qui accompagnent parfois les jours de congés des aotûtiens... Et puis, il y a eu les aatonniens et aatonniennes, celles et ceux qui avaient décidé un jour de mettre une caméra sur l'épaule pour rêver sur des chemins de traverse, bien en dehors des autoroutes des Majors.

Des traversées qui n'ont pu avoir lieu que parce qu'un homme, toi, Jean-Pierre Beauviala, a inventé, un jour, une caméra qui se logeait dans le creux de l'épaule. Tu aimes les chats, Jean-Pierre, surtout quand ils grimpent sur l'épaule avec la délicatesse qu'on leur connaît. Tu aimes les vélos, quand ceux-ci sont conçus avec légèreté, finesse, efficacité et élégance.

Et c'est aussi pour toutes ces raisons que tes caméras Aaton avaient, une à une, toutes ces caractéristiques. Des caractéristiques que tu allais jusqu'à revendiquer dans tes slogans publicitaires car c'est toi aussi, en personne, qui choisissait la communication autour de tes inventions...

Nous sommes nombreux à t'aimer, Jean-Pierre, au sein de l'AFC... Comment cela pourrait-il en être autrement ? Nous t'aimons car tu as profondément aimé le cinéma. Or chacun sait ici qu'il n'y a pas d'amour mais uniquement des preuves d'amour. Et combien de preuves, Jean-Pierre, as-tu offertes au 7^e art sans pour autant que l'industrie cinématographique ne te fasse de cadeaux en retour ?

En écrivant ces mots, je pense à une autre de tes affiches publicitaires Aaton que j'ai encadrée un jour chez moi et avec laquelle ma fille Syrine, 16 ans, a grandi... Un jour cependant, je dois t'avouer que j'avais dû la décrocher du mur en raison de la mère de Syrine qui me l'avait gentiment demandée. Cette affiche représente – je parle au présent car elle a depuis 13 ans réintégré le hall de mon appartement – une caméra Aaton, vue du ciel, avec un slogan.

« L'amour est volage,
la passion dure toujours »



Alors qu'il nous arrive souvent aujourd'hui de tourner avec des caméras allemandes ou japonaises d'où sortent une multitude de câbles de toute part, comment nous, "cinématographes" ne pouvons-nous pas penser à tes caméras Aaton et à toi Jean-Pierre, ton intelligence, ta classe, ton humour, ton élégance, ta vista, ton sourire, ton écoute si chère pour celles et ceux qui conçoivent des films et celles et ceux qui les photographient ?

Avant d'engager les futurs techniciens au sein de ta société Aaton, tu demandais aux candidats de dessiner un vélo comme s'ils s'adressaient à des Martiens... Tu guettais sur leurs croquis quelle pièce manquerait pour que le vélo fonctionne

et quelles pièces pourraient être en trop afin d'alléger le poids de celui ou celle qui pédale. C'était ça aussi l'esprit Aaton.

L'Award américain aurait pu dessiner une épaule sculptée dans du noyer de la vallée de l'Isère – un bois que tu avais choisi pour y sculpter les poignées des caméras Aaton – tant tu en as soulagé des épaules d'opérateurs et d'opératrices avec tes inventions ! Comme ces marins qui partent faire le tour du monde à la voile et qui allègent leurs embarcations en coupant parfois un manche de brosse à dent pour gagner du poids. Tu détestais les garde-boue, les phares, les porte-bagages et autres accessoires destinés à la bicyclette et non pas au vélo qui se doit d'escalader parfois les grands cols des Alpes que tu as tant fréquentés, imaginant tes caméras au pied de celles-ci.

Alors qu'un directeur de la photographie te faisait remarquer, lors d'essais de la Penelope, qu'en absence de bruit physique seul un voyant rouge signalait que la caméra tournait, tu avais répondu : « Oui en effet, la LED pourrait clignoter ou plutôt la caméra pourrait émettre un son discret, comme un battement de cœur... » Tu n'es pas qu'un génial ingénieur, Jean-Pierre, mais un être profondément humain qui a marqué toutes celles et tous ceux qui t'ont approché.

Alors que je termine de griffonner ces mots, le chat de ma fille vient de surgir sur mon bureau sans que je l'aie remarqué. Il se frotte à mon Mac, en ronronnant...

Un ronronnement qui me rappelle étrangement celui de ta caméra Aaton quand nous avons les magasins collés à notre oreille droite. En fixant mon chat droit dans les yeux, je vois passer une libellule dans son regard. Mais que vient faire cet insecte volant alors que l'hiver approche ? Merci Jean-Pierre d'exister et d'avoir permis à tant d'images d'être tournées de manière un peu différente par des femmes et des hommes dont beaucoup d'entre eux ont été des repères pour moi, même si aujourd'hui il paraît que je suis un peu leur président... ■

Lire *The Nine Lives of the Cat* !, éditorial de Kees van Oostrum, président de l'ASC, pour l'*American Cinematographer* à l'adresse <https://www.afcinema.com/Les-neuf-vies-de-chat-de-Jean-Pierre-Beauviala.html>



Les agendas de Camerimage : <https://www.afcinema.com/Tous-les-agendas-de-Camerimage-2018.html>

Plus d'images : <https://www.afcinema.com/-Les-dernieres-photos-781-.html>

Les entretiens à Camerimage : <https://www.afcinema.com/-Les-entretiens-de-Camerimage-.html>

Nos associés à Camerimage : <https://www.afcinema.com/-Nos-associes-a-Camerimage-783-.html>



Marek Zydowicz annonçant que Camerimage pourrait quitter Bydgoszcz - Photos Jean-Noël Ferragut

Camerimage 2018

Le palmarès



Kim Ji-yong - Photo Paweł Skrabka

Lors de la cérémonie de clôture de la 26^e édition de Camerimage, samedi 17 novembre 2018 au Grand auditorium de l'Opera Nova de Bydgoszcz (Pologne), le jury, présidé par le chef décorateur David Gropman, a dévoilé son palmarès. La Grenouille d'or a été attribuée au film *The Fortress*, de Hwang Dong-hyuk, photographié par Kim Ji-yong, celle d'argent à *Cold War*, de Paweł Pawlikowski, photographié par Łukasz Żal ^{PSC}, et celle de bronze à *Roma*, réalisé et photographié par Alfonso Cuarón.

► Dans le palmarès...

- Le Prix Fipresci, décerné par la critique internationale au réalisateur du meilleur film de la compétition - sous l'aspect spécifique de sa mise en image - est allé au film *Peterloo*, de Mike Leigh, photographié par Dick Pope ^{BSC}.
- Le prix du public a été attribué au film *The Favourite* (*La Favorite*), de Yórgos Lánthimos, photographié par Robbie Ryan ^{ISC, BSC}.
- Prix du Meilleur film polonais : *Nina*, de Olga Chajdas, photographié par Tomasz Naumiuk ^{PSC}
- Grenouille d'or du documentaire de fiction : *When the Bull Cried*, de Bart Goossens et Karen Vázquez Guadarrama, photographié par Karen Vázquez Guadarrama
- Grenouille d'or du docudrame : *I, Dolours*, de Maurice Sweeney, photographié par Kate McCullough
- Prix du Meilleur début dans la réalisation : *The Guilty*, de Gustav Möller, photographié par Jasper J. Spanning
- Prix du Meilleur début dans la direction de la photographie : Albert Salas pour *Obey* de Jamie Jones
- Prix de la Meilleure photographie dans une vidéo musicale : Larkin Seiple pour *This Is America*, réalisé par Hiro Murai
- Prix du Meilleur film pilote TV : *Patrick Melrose : Bad News*, d'Edward Berger, photographié par James Friend. ■

Camerimage s'achève sur un "cliffhanger"

En pleine cérémonie de clôture du festival de l'image de film, Marek Zydowicz, son délégué général, a soudain annoncé au public qu'il considérait cette édition 2018 comme la dernière dans la ville de Bydgoszcz. Après la décision du maire de réduire le financement pour le festival de 2,5 millions à 500 000 zlotys, M. Zydowicz a lancé un appel international pour l'hébergement de l'édition 2019.

► « C'est pourquoi, mes chers amis, quel que soit l'endroit d'où vous venez, si vous rentrez dans vos villes ou dans vos pays, petits ou grands, regardez autour de vous... Si vous trouvez un endroit similaire à l'Opera Nova, un président intelligent, un gouvernement intelligent, qui feront passer l'intérêt et le bien des habitants et de la ville au-dessus de leurs propres petites ambitions politiques, je vous en prie, dites-leur d'inviter Camerimage et nous irons là-bas. » [...] ■

La suite de l'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Camerimage-s-acheve-sur-un-Cliffhanger.html>

English version

<https://www.afcinema.com/Camerimage-ends-on-a-cliffhanger.html>

Mon premier Camerimage...

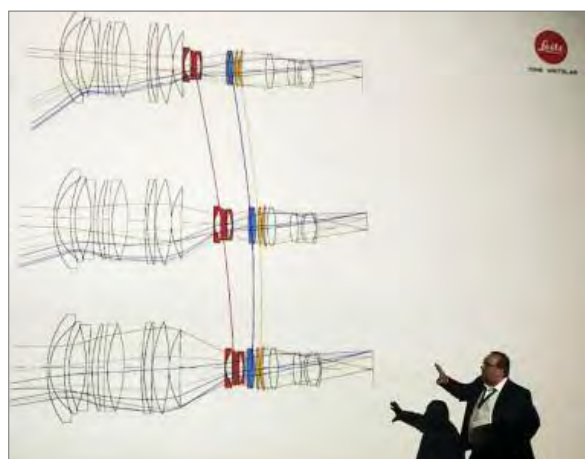
Par Gilles Porte, président de l'AFC

► J'ai aimé le petit aéroport de Bydgoszcz...
J'ai aimé l'immense affiche de *Roma* annoncer son passage sur grand écran...
J'ai aimé lire sur un mur « Painting still alive »...
J'ai aimé la direction d'acteurs de certains courts métrages étudiants...
J'ai aimé entendre des applaudissements à l'apparition du nom de la directrice ou du directeur de la photographie dans le générique de films courts...
J'ai aimé que des images soient analysées, décortiquées, critiquées, magnifiées et relativisées...
J'ai aimé que Philippe ne cesse de rappeler qu'une image n'est rien si elle n'est pas au service d'une dramaturgie...
J'ai aimé présenter Karine (Panalux Londres) à Patrick (Panavision France)...
J'ai aimé échanger avec Philippe sur des conceptions très différentes de notre profession...
J'ai aimé la présence de K5600 au milieu de tous les fabricants étrangers...
J'ai aimé retrouver Angélieux loin des monts du Lyonnais et des monts du Forez où nous avons grandi...
J'ai aimé quand Jean-Yves m'a raconté comment le fait d'utiliser une courte focale à pleine ouverture peut révéler profondément la nature humaine...
J'ai aimé recevoir un mail d'Eric pour savoir si nous pouvions aider Clémence à poser des affiches pour annoncer notre Master Class AFC...
J'ai aimé lui répondre que pour faire mieux que Clémence, il fallait désormais en coller une sur les fesses de Jean-Noël...
J'ai aimé montrer des enfants de moins de six ans se dessiner sur une vitre au milieu de ce que la technologie fait de mieux...
J'ai aimé le déhanchement de Benjamin devant David afin que 300 spectateurs visualisent mieux l'utilisation d'une caméra sur l'épaule...
J'ai aimé sentir l'ombre de Jean-Pierre Beauviala accompagner les déambulations de Benjamin et David...
J'ai aimé quand Céline a mis le feu à Isabelle Huppert...
J'ai aimé découvrir un regard d'enfant sur le visage de Gerhard Baier à l'issue de la Master Class AFC...
J'ai aimé rater les cow-boys des frères Cohen parce que des étudiants me retenaient en off de notre Master Class ...
J'ai aimé qu'une étudiante espagnole désire quitter Londres pour s'installer en France après avoir entendu trois chefs op' de l'AFC parler de leur métier « avec tant d'humanité »...
J'ai aimé voir Tommaso se plaindre auprès de Patrick quand un molosse du service d'ordre de la fête Pana le serrait de trop près...
J'ai aimé la caméra Panavision sculptée dans la glace...
Je n'ai pas aimé danser avec un casque sur la tête dans une boîte de nuit avec une musique, tandis qu'un autre danseur, sur le même dance floor, ne partageait pas la même musique...
J'ai aimé le sourire de Natasza quand j'ai demandé si un jour Netflix allait nous imposer des focales avec lesquelles tourner...



Je n'ai pas aimé parfois apercevoir certaines petites tapes sur l'épaule qui m'ont rappelé l'attitude de Jack Pallance face à Michel Piccoli dans *Le Mépris*, de Jean Luc Godard...
J'ai aimé la façon dont Kees van Oostrum m'a serré lorsqu'il m'a reconnu...
J'ai aimé la réaction de Denis lorsque j'ai évoqué une exposition de photos personnelles de Raoul Coutard et de Vilmos Zsigmond ASC prochainement...
J'ai aimé croiser le regard de Robby Müller sur des affiches rendant hommage à son immense talent...
Je n'ai pas aimé que Benoît me dise que le film *At Eternity's Gate* n'avait pas de distributeur en France...
J'ai aimé quand un technicien de Panasonic me retrouve les références exactes de la caméra que j'avais utilisée pour filmer des enfants parce qu'il avait vu une photo de mon installation à la Master Class...
J'ai aimé la nouvelle gamme des optiques anamorphiques Hawk...
J'ai aimé que Jean-Marie me fasse une place parmi les membres du jury pour accéder à la projection du film *Roma*...
J'ai aimé le scénario de *Roma*...
J'ai aimé la mise en scène de *Roma*...
J'ai aimé la photographie de *Roma*...
J'ai aimé le montage de *Roma*...
J'ai aimé le noir et blanc moderne de l'Arri 65 et sa très grande définition...
J'ai aimé son immense plage dynamique et son absence de grain...
J'ai aimé les courtes focales et l'utilisation de la profondeur de champ...
J'ai aimé la grâce d'un plan où l'actrice principale, mexicaine, sauve un enfant blanc de la noyade...
J'ai aimé la sensibilité de Galo Olivares derrière la caméra...
J'ai aimé les clairs-obscur sur les souvenirs d'enfance du réalisateur mexicain...
Je n'ai pas aimé imaginer que d'autres spectateurs ne puissent pas découvrir *Roma* sur grand écran...
J'ai aimé lire les mots de François sur le travail d'Alfonso Cuarón...
J'ai aimé apercevoir les couleurs sang et or sur certains pass étiquetés Kodak...
J'ai aimé me dire que les grenouilles en or, en argent et en bronze étaient un clin d'œil au festival de Chalon-sur-Saône et à ses Nicéphore...
Je n'ai pas aimé oublier le nom de la personne que m'a présentée Bruno à la soirée Pana...
Je n'ai pas aimé apprendre qu'un directeur de la photo de l'ASC était retenu à l'ombre pour avoir très mal géré un sur plein d'alcool...

J'ai aimé la petitesse de ce festival qui permet de croiser et re-croiser des hommes et des femmes très difficile à voir ailleurs...
J'ai aimé prendre un petit déj' avec Pascal pour évoquer la démission des politiques en France autour de certains points qui mettent en danger nos professions...
Je n'ai pas aimé apprendre que l'année dernière 15 films sur 15 ont été repoussés ou annulés chez Pana, mettant en danger cette entreprise...
J'ai aimé voir notre profession s'incliner à chaque passage du chapeau d'Ed Lachman...
J'ai aimé le rire de Chris Doyle...
J'ai aimé la classe de Dick Pope lorsqu'il accompagnait Mike Leigh...
Je n'ai pas aimé repartir sans remercier en personne Marek Zydowicz, directeur de Camerimage, au nom de l'AFC...
Je n'ai pas aimé annuler mon déjeuner avec Leitz parce que je me suis rendu compte qu'il fallait que je décolle à 14h50 et non pas à 18h15...
J'ai aimé quand Richard m'a dit en rigolant qu'il n'avait « plus l'âge de ces conneries » en constatant qu'il n'avait pas le temps de terminer son plat du jour...
J'ai aimé croiser beaucoup de partenaires de l'AFC en Pologne en souhaitant que l'année prochaine, il y en ait encore d'avantage...
J'ai aimé que nous soyons tous conscients que l'AFC doit être encore mieux représentée ici l'année prochaine et qu'il est impossible désormais qu'un directeur de la photo de l'AFC ignore ce qui se passe ici...
J'ai aimé que l'on parle tout de même bien français au cours de cette 26^e édition de Camerimage ! ■



Photos Gilles Porte

Merci encore à Angénieux, Arri, Be4Post, Eclair, K 5600 Lighting, LCA, Lee Filters, Leitz Cine Weltzar, Next Shot, Panavision Alga, RVZ, Sigma France, Sony France et Carl Zeiss d'avoir accompagné l'AFC à Camerimage.

Camerimage 2018

Travailler avec Julian Schnabel sur *At Eternity's Gate*

Par Benoît Delhomme AFC

Je me souviens de la première fois où j'ai rencontré Julian. C'était il y a douze ans, à Los Angeles, alors que je tournais *Salomé*, que mettait en scène Al Pacino. Un film indépendant très expérimental, et comme Al jouait et mettait en scène tout à la fois, je me retrouvais souvent très seul à décider des plans et des angles de caméra.

► Al me laissait une grande liberté mais il devait quand même être inquiet de ce que je faisais car il invitait souvent des amis réalisateurs à venir nous regarder tourner. Julian est venu passer un après-midi entier sur le plateau. Il était assis derrière le moniteur et n'est jamais intervenu directement. Pour moi, c'est toujours difficile de travailler sous le regard de quelqu'un de "l'extérieur". J'ai tout d'un coup l'impression que je travaille pour cette personne et non plus pour le metteur en scène. Donc je me rappelle que tout cet après-midi, j'avais essayé de faire en sorte que ce que je tournais plaise à Julian. A l'époque, je connaissais mieux ses peintures que ses films. J'adorais toute cette époque du milieu artistique new-yorkais des années 1980. J'avais lu le journal d'Andy Warhol où il décrit l'ascension irrésistible de Schnabel. Donc j'étais vraiment sous pression. A la fin de la journée de tournage, Julian est venu me voir et m'a dit : « Un jour je voudrais travailler avec toi ». Je me souviens ne pas y avoir du tout cru. J'avais pris cela pour de la politesse américaine mais j'étais quand même soulagé car je voyais que cela validait le travail de la journée aux yeux de Al. Puis Julian a repris : « Est-ce que je peux te donner un conseil ? Je me suis rendu compte que toutes les fois où la caméra était abandonnée entre les prises par ton équipe, que personne ne cherchait consciemment à cadrer quelque chose, et bien, ce que cette caméra abandonnée cadrerait aurait pu être le plus beau plan de la journée ». Je me souviens de l'effet que m'a fait cette phrase. Bien sûr cela avait été une blessure très directe dans mon ego, et pourtant je pense encore maintenant que c'est le conseil le plus intéressant (et perturbant) que j'ai entendu de toute ma vie de directeur de la photo.

Seul un "peintre-réalisateur" pouvait penser une chose pareille.

Pour moi, il y a presque le cinéma que j'ai fait avant et le cinéma que j'ai fait après cette remarque. Il n'y a pas eu un seul tournage, depuis, où je ne me sois mis à l'affut de ces plans cadrés par un fantôme. Avais-je trop été dans une poursuite stérile de la perfection ? Peut-on faire des images artistiquement plus intéressantes en en perdant volontairement le contrôle ? De toute évidence, les peintres modernes comme Julian sont plus intéressés par cette stratégie artistique que les réalisateurs de films. Quelques mois après, j'ai reçu un appel de Julian qui était à Paris en préparation du *Scaphandre et le papillon*. Je trouvais le script magnifique mais c'était trop tard pour moi car j'étais déjà engagé sur un film qui se tournait à Londres, produit par les frères Weinstein. Pourtant, comme cela m'arrive toujours quand je lis un très bon script, je ne pouvais pas m'empêcher de penser aux images que je pourrais faire avec cette histoire,

donc j'ai quand même décidé de rencontrer Julian. Je me souviens qu'il m'a dit : « Réfléchis bien, on a qu'une seule vie ». Je suis reparti à Londres un peu déboussolé. Je n'ai finalement pas eu le courage d'affronter les problèmes interminables que ma démission aurait pu causer et j'ai regretté cette décision pendant des années. Donc, quand j'ai appris que Julian faisait un film sur Van Gogh, j'ai immédiatement pensé : il faut que je fasse ce film. Pour Julian, pour Willem Dafoe (avec qui j'avais adoré tourner *Un homme très recherché*, d'Anton Corbijn) et aussi parce que je peins depuis plus de vingt ans dans une vie parallèle qui compte autant que ma vie dans le cinéma. J'entrevois que je pourrais enfin combiner tout ce que j'aimais faire. Et, plus que tout, je me sentais à un moment de ma vie où j'étais enfin prêt à être surpris, voir même bousculé dans mes habitudes, par un réalisateur très différent des autres. Je voulais être poussé à faire des images comme je n'en avais jamais fait avant.

Pour être choisi

Au début du mois d'août 2017, deux mois avant le tournage, Julian hésitait encore entre deux "cinéastes", dont moi. Il évoquait même l'idée de nous engager tous les deux pour voir ce que cela donnerait.

J'avais laissé la porte ouverte à cette possibilité pour lui prouver à quel point j'étais prêt à travailler autrement mais cela commençait tout de même à me torturer à petit feu. Julian m'a annoncé que l'autre directeur de la photo venait le voir quelques jours à Montauk, où se trouve son atelier d'été à "ciel ouvert". J'ai proposé de venir moi aussi après son départ. J'ai par la suite baptisé ce rendez-vous le "Montauk Summit". Une heure à peine après mon arrivée, Julian a insisté pour me lire lui-même à haute voix tout le scénario. J'avais bien conscience que j'étais encore en situation de "casting", que tout ce que je disais ou faisais était en quelque sorte analysé par Julian. J'ai tout de suite été très surpris de l'importance qu'il attachait aux mots, au ton de sa voix quand il disait les dialogues de Van Gogh. J'ai compris que si les images pouvaient être improvisées, les dialogues ne le seraient pas. Il m'a demandé de dire les quelques dialogues qui étaient écrits en français.



Benoît Delhomme

J'étais d'abord pétrifié et puis j'ai été très surpris de prendre du plaisir à le faire. Julian peut vous donner beaucoup de force. C'est une de ses grandes qualités. Il pourrait me demander de marcher au bord d'une falaise et je le ferais, oubliant mon vertige. Vers la fin du deuxième jour du "Montauk Summit", alors que j'étais dans ma chambre à me repasser mentalement le film de la journée (avais-je bien fait de demander à Julian de me cuire des œufs brouillés pour le breakfast ?). J'ai reçu ce très court texto de Julian : « Ben, I am painting now ». J'avais prévu que cela arriverait à un moment ou un autre et j'avais un Sony 7SR11 et un 21 mm Leica prêté par Samuel Renollet sur ma table de nuit. J'ai couru au studio d'été. Julian, habillé de son mythique pyjama blanc, était en train de peindre les six immenses toiles de 8 m x 8 m de sa future exposition de San Francisco au soleil couchant. Il tenait une perche de six mètres de long avec un pinceau au bout. J'ai tout de suite commencé à le filmer sans même penser à lui demander la permission. J'avais très peur de casser sa concentration, j'ai essayé d'être "invisible" comme lorsque je filme des acteurs qui disent un difficile monologue. J'ai filmé pendant une heure, jusqu'à ce qu'il fasse trop sombre pour peindre. Puis je suis rentré dans ma chambre et j'ai monté pendant une partie de la nuit. Au petit déjeuner, j'avais une version de trente minutes à montrer à Julian. Il s'est assis devant mon ordinateur et a regardé mon "home movie" en entier. Peu de temps après, je l'ai entendu appeler Jon Kilik, le producteur, et dire : « Benoît est notre chef op', maintenant ».

Le scénario

J'aimais beaucoup le fait que le scénario n'essayait à aucun moment de ressembler à ces "biopics" parfaitement construits et couvrant toute une vie de A à Z. Je ressentais que beaucoup de ce qui était dit dedans venait de l'expérience personnelle de Julian, de sa propre vie de peintre. J'aimais les ellipses de temps totalement inexpliquées et assumées entre les scènes, la voix off de Van Gogh accompagnant un écran noir à plusieurs moments clés. J'aimais l'étrangeté des situations. La première version du scénario que j'ai lu commençait par une scène où Vincent marchait sur une route de campagne, une main sur son estomac, et l'on retrouvait cette même image juste à la fin quand il vient de recevoir ce coup de pistolet. J'aimais l'idée que toutes les scènes du film pouvaient donc être traitées comme des flashes dans la tête de Van Gogh alors qu'il se voit mourir. Je pressentais que cela me donnerait une grande liberté esthétique, n'étant pas tenu à assurer une continuité de temps rigoureuse.

En préparation

Très vite, Julian pensa qu'il aurait peut-être besoin de plans de champs de blé pour la fin du film, mais ces scènes n'étaient nulle part dans le scénario, donc j'avais un peu l'impression qu'il voulait encore me tester. J'ai convaincu le producteur du bien fondé d'un "preshooting". J'avais envie de rassurer Julian par mes images mais tous les champs de blé avaient déjà été moissonnés partout en France. On a lancé des recherches dans toute l'Europe pour finalement trouver des champs très intéressants non moissonnés en Ecosse, qui ressemblaient vraiment à la campagne près d'Auvers-sur-Oise. On a convenu que je partirai seul avec seulement un assistant, et bien sûr sans Julian qui était encore à Montauk. Quelques jours avant mon départ, j'ai reçu un appel de Julian : « Ben ? Est-ce que tu pourrais demander à la créatrice des costumes un pantalon de Van Gogh et aussi une paire de ses chaussures ? Je voudrais que tu les portes et que tu te filmes toi-même marchant dans les champs comme si tu étais Vincent. Et demande aussi un de ses chapeaux de paille, tu pourrais peut-être filmer ton ombre ». J'ai passé trois jours dans les champs, du lever au

coucher du soleil, déguisé en Van Gogh. Je ne pouvais rêver d'une meilleure manière d'entrer dans sa tête. J'ai tourné plus de dix heures de rushes et je crois que Julian n'a jamais vraiment eu le courage de les regarder en entier. Il m'avait dit : « Surtout, ne fais aucune sélection dans ce que tu m'envoies car je risque d'aimer beaucoup ce que tu rejettes ». Ce "prétournage-pélerinage" m'a été très utile pour affiner mon approche de la "méthode Julian" et aussi pour comprendre les outils dont j'aurai besoin. Je voyais bien que j'allais devoir travailler avec une caméra très petite, dépourvue de tous les accessoires qui pèsent lourd, pour que je puisse la tenir dans mes mains et non sur mon épaule. Je voulais pouvoir suivre Willem partout dans les champs, courir avec lui. Je voulais pouvoir filmer très près de la terre, et, soudain, arracher la caméra du sol et filmer le ciel en marchant. Avec une équipe presque aussi légère que le "Montauk movie" que Julian aimait tant. Mes assistants ont mis au point cette caméra minimum que j'ai baptisée "Hasselblad".

Plus que jamais, j'étais convaincu que nous trouverions le style des images que nous voulions en organisant ces prétournages en équipe très réduite, plutôt qu'en passant beaucoup de temps dans des bureaux à faire un story-board ou des réunions. Je crois n'avoir jamais été dans les bureaux de la production sur ce film. Juste une idée très simple : tourner pour savoir comment tourner. A chaque fois, Julian était très heureux de voir toutes les images que je pouvais rapporter avec si peu de moyens. Nous n'avons jamais fait de "shot list" mais nous pouvions passer toute une journée dans un champ à essayer de filmer des tournesols brûlés comme s'ils étaient des êtres humains. Je me re-déguisais en Van Gogh à plusieurs reprises pour filmer les pieds de Vincent marchant et courant dans différents terrains et textures. Grâce à ce processus, Julian commençait à élaborer de nouvelles scènes où Van Gogh se confronterait aux paysages. Il voulait montrer le rapport très physique du peintre et de la nature. Je voulais être surpris par ce que je faisais, donc je recherchais vraiment une liberté de penser les images de ce film et cela fonctionnait très bien dans mon rapport avec Julian. J'ai appris à ne jamais dire non à aucune de ses idées, même les plus provocatrices, car, à chaque fois, je me rendais compte que cela me servait à trouver des choses à utiliser plus tard sur le film. Un jour, il m'a appelé. Il voulait m'envoyer les lunettes de soleil vintage à double foyer qu'il venait de s'acheter. Il me décrit combien il aimait l'effet que ces lunettes avaient sur sa vision. Il voulait que je les mette devant la caméra pour voir. Quand j'ai reçu les lunettes, elles étaient bien sûr trop petites comparées au diamètre de mes objectifs, mais je les ai mises sur mon nez. J'aimais le jaune monochrome et aussi comment elles divisaient le champ de vision en deux parties, à la fois connectées et déconnectées par cette ligne de flou horizontale : est-ce que cela pouvait devenir la vision subjective de Vincent quand une de ses crises survenait ? Alors j'ai sélectionné plusieurs demi-bonnettes et des filtres jaunes pour ces moments spécifiques du scénario.

Un des directeurs de la photographie que Julian avait rencontrés avant de me choisir lui avait envoyé une liste abondante de liens YouTube vers les scènes les plus iconiques des films de Tarkovski comme références de travail. C'est exactement le genre de chose que je ne me permettais jamais de faire pour décrocher un film. Bien sûr, on adore tous *Andrei Roublev*, on adore tous *Le Miroir*, *Nostalghia*, *Stalker*. Oui. Mais je sais aussi qu'aucun film ne pourra certainement jamais atteindre ce niveau-là. En contrepartie, j'ai été très heureux quand Julian m'a dit qu'il était très intéressé par la manière dont Robert Bresson filmait les scènes de dialogue. (Suite page 12)

Camerimage 2018

Travailler avec Julian Schnabel sur *At Eternity's Gate*

En fait, plus que le scénario, les lettres écrites par Vincent à son frère Théo ont été une source d'inspiration très concrète. C'était devenu ma "bible" de références. Il y a tellement de lettres où Vincent décrit ses recherches visuelles. Il avait tant de théories très personnelles sur les images et la peinture. Je m'étais fait une petite sélection de ses phrases, comme des mantras de protection à garder quelque part dans mon cerceau pendant le tournage. « Let your light shine before men is, I believe, the duty of every painter [cinematographer ?] » et aussi « Let our work be so savant that it seems naive and does not show our cleverness ». Mon but était devenu de faire un film qui semble très simplement filmé, et parfois presque proche de l'erreur technique. Je ne voulais utiliser aucun des vieux trucs qui parfois me rassuraient sur d'autres films. Un jour vers la fin de la préparation, Julian m'a offert un T-shirt sur lequel il avait peint : "I Work Without A Net". Le message était clair.

Le tournage

Cela peut sembler une évidence mais mon obsession principale est de faire le film que le réalisateur veut voir. Pendant tout le tournage, j'ai trouvé Julian plus courageux dans ses choix que beaucoup de réalisateurs avec qui j'ai travaillé auparavant. Son mantra favori était vraiment : « First thought, best thought ». Il n'était jamais question de "couvrir" une scène dans tous les axes possibles comme le font souvent les réalisateurs américains. Le mot "continuité" n'était jamais prononcé sur le plateau. Je ne sais combien de fois dans ma vie de directeur de la photo j'ai dû renoncer à une idée de plan que je pensais très intéressante, juste parce que le réalisateur disait : « Cela ne raccordera jamais, cela ne fonctionnera pas dans notre histoire ». Julian est exactement à l'opposé de cela. Avec lui, il fallait oublier les règles apprises du cinéma, la "grammaire" comme disent certains. Cela ne servait à rien de lui dire : « Cela ne va pas raccorder » car il répondait : « Justement cela m'intéresse beaucoup de voir ce qui ne fonctionne pas ». Julian voulait seulement faire des plans excitants.

Je crois que nous n'avons jamais répété un plan. L'idée était toujours de construire la scène en un plan unique, de tourner comme si le montage n'existait pas. Julian voulait que j'explore les possibilités dans l'espace avec ma caméra. Il me parlait pendant les prises. On était constamment connectés.

J'improvisais des mouvements et il réagissait immédiatement. Il pouvait soudainement me demander de « panoter vers ce très bel arbre » alors que j'étais en train de filmer Willem qui disait son dialogue en gros plan. Parfois il me parlait dans le walkie-talkie qu'il avait oublié de brancher, et, étrangement, je castrais exactement ce qu'il voulait alors que je n'entendais pas ses ordres.

Parfois on était complètement "désynchronisés" : il me demandait de filmer le visage de Willem alors que j'amorçais un mouvement pour le cadrer de dos et ces hésitations, ces mouvements contrariés donnaient une énergie incroyable au plan. Willem m'appelait son "dancing partner".

Tous les samedis, on regardait des heures de rushes en projection et Julian jouait en boucle sur son iPhone la musique de piano qu'il voulait utiliser plus tard. Après chaque projection, certains membres de l'équipe, très inquiets de ce qu'ils avaient vu, me demandaient : « Tu crois que ça peut faire un film ? ».



Willem Dafoe

Un jour, j'ai demandé à Julian si mon système de caméra "à la main" n'était pas trop chaotique, et il m'a répondu : « La vie est chaotique, donc tu ne seras jamais assez chaotique pour moi. » Un jour le moniteur de ma caméra s'est éteint pendant une prise, j'ai voulu couper mais il m'a demandé de continuer à tourner et a soudain crié : « Ferme tes yeux et imagine le cadre ».

Petit à petit, je commençais à penser que filmer un acteur parlant directement dans l'objectif de la caméra était la manière la plus juste de filmer un acteur.

Je prenais de plus en plus de plaisir à filmer des paysages vides, et quand je filmais Willem en très gros plan, j'avais aussi l'impression de filmer un paysage.

De temps en temps Julian demandait à Willem de prendre lui-même la caméra et de filmer son point de vue sur la scène. Un jour, alors que nous filmions Willem se reposant au bord d'une falaise au soleil couchant, j'ai bougé la caméra inconsciemment et j'ai cadré le soleil rouge qui semblait rentrer dans sa bouche ouverte et je n'ai pas pu m'empêcher de dire à haute voix : « Vincent mange le soleil ».

Epilogue

Quelques jours après avoir validé moi-même le master vidéo, je reçois un e-mail inquiétant du directeur de postproduction : le master a été vérifié à Los Angeles et le rapport du labo mentionne des "pics de saturation" hors normes un peu partout dans le film. Je regarde le rapport plus précisément et je me rends compte que ces pics surviennent à chaque fois qu'une peinture de Van Gogh apparaît dans le cadre. La preuve que les peintures de Vincent sont toujours vraiment hors normes. ■

At Eternity's Gate

Première assistante opératrice : Fabienne Octobre

DIT : Christophe Hustache Marmont

Chef électricien : Franck Barrault

Chef machiniste : François Bert

Étalonneur : Richard Deuzy - Laboratoire : Color Paris

Matériel caméra : RVZ

(RED Helium 8K, 2.35:1, série Kowa sphérique)

Postproduit en 4K

Philippe Rousselot ^{AFC, ASC} parle de sa vision du métier

Par François Reumont pour l'AFC



Photo Jean-Noël Ferragut

Quand on lui demande de regarder l'évolution du cinéma sur les dernières 40 années que couvre sa carrière, la première remarque qui lui vient à l'esprit se porte sur le rythme et sur le montage des films. « Ça, c'est une chose qui me fascine », explique-t-il, « comment un film qui possède près de 800 plans au montage final peut-être maintenant considéré comme un peu lent ! Quand j'ai réalisé mon propre film, *Le Baiser du serpent*, en 1997, avec un nombre de "cuts" à peu près similaire, on me disait alors que le film était déjà un peu trop surdécoupé ! J'imagine mal vers quoi on ira dans 20 ans ! »

Sur le passage entre l'argentique et le numérique, le chef opérateur confie ne plus trop vraiment penser à la chose désormais. « Certes, la pression économique qui a suivi l'introduction des caméras numériques dans la profession était plutôt inconfortable pour nous. Passer d'un monde où une caméra film avait une durée de vie de plus de 40 ans à six mois, voire un an pour les premières caméras numériques, c'était fatigant. Désormais, les choses se sont stabilisées et je crois que qu'on peut faire de très bons films avec l'une ou l'autre des technologies. Soyons honnêtes, je ne connais aucun film où un spectateur sort de la salle parce qu'il a été tourné sur telle ou telle caméra. Maintenant j'essaie juste de faire mon travail le mieux possible en fonction de la filière choisie pour fabriquer le film. » La question de la relation aux comédiens a aussi été abordée par une des festivalières. Philippe Rousselot répond avec beaucoup d'enthousiasme.

« Une chose est sûre, c'est que vous devez en tant qu'opérateur être amoureux des personnages du film – mais pas forcément des personnes !

Prêter attention, c'est la première chose à faire dès les premiers jours de tournage, et ça va mettre tout le monde en confiance. Derrière la caméra vous êtes souvent le premier spectateur du film, à proximité des comédiens. Tandis que le réalisateur est souvent installé dans une tente technique, avec les moniteurs. Et à la fin de la prise, c'est là où vous pouvez échanger un bref regard, envoyer ce signal que tout comédien recevra et qui est l'une des clés pour gagner sa confiance. C'est

Philippe Rousselot ^{AFC, ASC} a profité de son séjour polonais pour participer à plusieurs rencontres ou séminaires autour de l'image de film. L'ancien assistant de Nestor Almendros est devenu l'une des légendes de l'image de film en France et à l'étranger (*La Forêt d'émeraude*, de John Boorman, *Les Liaisons dangereuses*, de Stephen Frears, ou *La Reine Margot*, de Patrice Chéreau). La plus décontractée et la plus informelle a sans doute été la discussion à bâtons rompus de près de quatre-vingt minutes qu'il a engagée avec un public venu nombreux le questionner sur sa vision du métier.

extrêmement important, et pas seulement avec les comédiennes qui peuvent se sentir mal à l'aise parce qu'elles ont vingt ans de plus que le personnage dans le script. J'estime même que c'est l'une des missions de l'opérateur de montrer qu'on est intéressé par leur part du travail. Si vous êtes capable de reprogrammer votre cerveau afin d'oublier la technique, de ne pas penser, par exemple, au mouvement de votre main droite et de votre main gauche à la tête manivelle, et de pouvoir sentir si oui ou non la prise est bonne pour le jeu, alors, croyez-moi, votre image sera bonne. »

Sur le thème des échecs, le directeur de la photo avoue les classer en plusieurs catégories :

« D'abord, il y a les erreurs involontaires qu'on fait par étourderie, vous oubliez de changer la sensibilité de la pellicule sur votre cellule, et tout est sous-ex ou surex... Passons rapidement là-dessus, tout le monde a déjà fait ça.

Ensuite, il y a les échecs liés à l'ambition. Par exemple, vous mettez au point une méthode extrêmement maline et sophistiquée de filmer une scène de nuit avec l'aide du montage, des effets spéciaux... Et finalement rien ne se fait comme vous l'aviez prévu et le résultat est un désastre. Ça peut venir aussi de votre propre lecture du film, qui génère des idées bien au-delà du sujet ou de ce que raconte le projet. Votre égo crée alors une sorte de pièce rapportée, qui n'a de justification, au fond, que pour votre propre plaisir d'opérateur.

Enfin, il y a l'erreur de lecture du script, où vous ne faites pas assez attention aux détails. À ce sujet, je me souviens, par exemple, d'une séquence d'intérieur nuit dans un bureau où j'avais fièrement éclairé le plateau dans une ambiance très réussie, avec un niveau très sombre. Le problème, c'est que l'actrice, dans cette scène, devait trouver un papier important pour l'histoire... mais qu'il n'y avait même pas assez de lumière pour qu'elle parvienne elle-même à le lire ! »

(Suite page 14)

Camerimage 2018

Philippe Rousselot ^{AFC, ASC} parle de sa vision du métier

Sur la technique, et notamment sur sa maîtrise des séquences en basses lumières, Philippe Rousselot dément avoir recours à des méthodes particulières de traitement de l'image. « A vrai dire, j'essaie de rester simple. Par exemple, quand je fais une séquence sombre..., je n'éclaire pas beaucoup ! Que ce soit sur *La Reine Margot*, que beaucoup de gens ont cité dans ma carrière, ou sur d'autres films, je n'ai jamais flashé la pellicule ou utilisé des procédés comme le sans blanchiment. Je considère que c'est un peu comme un gimmick ou un tour de passe-passe... En réalité, travailler dans l'obscurité, c'est avant tout une gestion spatiale des contrastes. Laisser toute une partie de l'image dans le noir, aucun problème, à condition que le regard puisse s'appuyer sur un point de lumière à un endroit, qui permette à l'œil de s'y accrocher. C'est vraiment cet équilibre qui est difficile à trouver et je dois vous avouer que même si j'adore *La Reine Margot*, peut-être suis-je allé un peu trop loin dans l'obscurité parfois sur ce film. Ou bien tout simplement, c'est que je vieillis et que comme tous les vieux, j'ai besoin de plus de lumière pour y voir clair ! »

Sur le choix des optiques, Philippe Rousselot avoue avoir du mal avec les essais. « J'ai toujours du mal, moi-même, à effectuer des tests équitables sur les optiques. Comme à un moment, je me mets irrémédiablement à faire des plans que j'aime, tout ça finit toujours par un choix très arbitraire qu'il serait totalement impossible de justifier si soudainement vous deviez être convoqué dans un procès face à un juge de films. »

Sur ses longueurs focales de prédilection, le directeur de la photographie avoue préférer les focales moyennes ou longues, et privilégier le tournage avec une série fixe plutôt qu'au zoom. « Le rendu en perspective que je préfère, c'est souvent entre le 75 mm et le 150 mm. À la fois ça peut tout à fait changer d'un film à l'autre, selon le réalisateur. Sur *Constantine*, par exemple – film de Francis Lawrence avec Keanu Reeves et Rachel Weisz –, le réalisateur m'a convaincu de faire des gros plans de la comédienne au 35 mm. Et je dois avouer que ces plans rendaient du tonnerre. Enfin bon, de toute façon Rachel Weisz rend du tonnerre à l'écran ! Tout ça pour vous redire qu'on peut très bien commencer un film avec ses propres idées et ensuite affronter la réalité et même changer d'idées. Quant aux zooms, même si leur qualité est objectivement désormais la même que celle des focales fixes, je reste attaché à la cohérence et la discipline qu'impose un tournage en focales fixes. Enfin, sur les questions d'ouverture, j'aime une image définie, avec suffisamment de profondeur de champ. Quand on tourne, par exemple, avec une caméra comme l'Alexa 65 sur *Les Animaux fantastiques 2*, il m'est difficile de descendre en dessous de 8 sur les optiques Thalia car la taille du capteur nécessite ce genre d'ouverture. C'est plutôt mon utilisation des longues focales qui va me permettre ensuite, selon les plans, de jouer sur l'impression de profondeur dans l'image. » ■

Netflix / Camerimage, première !

Par François Reumont pour l'AFC

Réunis pour "engager" un dialogue avec des responsables de la plateforme américaine de distribution de contenu, un groupe de chefs opérateurs est venu participer à un séminaire.

► David Procter a ouvert la séance avec son retour d'expérience en tant que chef opérateur de la série "Les Innocents", récemment produite par Netflix en Europe, et diffusée en 4K HDR. « Personnellement », raconte David Procter, « je n'ai pas vraiment changé ma méthode de travail en tournant pour une diffusion HDR. Je continue d'utiliser les outils habituels, ma cellule et mon moniteur avec analyse du signal... Ce qui est bien sûr très important, c'est notamment de déterminer jusqu'où l'on veut pousser dans les hautes lumières, selon chaque scène. La série a été tournée avec une caméra RED Helium en mode 8K pour pouvoir exploiter la taille complète du capteur, avec des optiques vintage Zeiss et de la diffusion. Sur le plateau, monitoring SDR et aucune pression de la plateforme là-dessus ni sur l'utilisation du HDR. La seule chose sur laquelle on a eu une discussion avec Netflix avant le tournage, c'est le taux de compression, qui était fixé par eux dès le départ. En tout cas, même si j'avoue avoir ressenti un peu d'appréhension avant de regarder mon travail en ligne sur la plateforme, je peux vous dire que le standard Dolby Vision testé en prépa et choisi pour la diffusion en HDR est remarquablement efficace, prenant littéralement le contrôle de la télévision en fin de chaîne pour désactiver toutes les fonctions inutiles qui détruisent parfois l'image, et donner un résultat vraiment très proche de ce que j'ai pu faire à l'étalonnage. Également plutôt cohérent entre les versions HDR et SDR. »

Manifestement plus inquiet par les recommandations imposées aux productions, Manuel Alberto Claro ^{DFF} a tout de suite soulevé le problème de la définition, souvent évoqué comme une sorte de guillotine artistique par certains cinéastes. « Quand la plateforme m'empêche d'utiliser telle ou telle caméra parce qu'elle ne remplit pas les conditions du cahier des charges, notamment en matière de définition, je trouve que c'est une intrusion dans le processus créatif et je me sens un peu offensé en tant que chef opérateur. Après tout je crois savoir ce que je fais et ça m'est difficile de comprendre pourquoi on ne me fait pas confiance. » Un point de vue partagé par le chef opérateur Geoff Boyle, qui interpelle Netflix en ces termes : « Moi, je pense surtout que vous venez tous du milieu des avocats et du droit. Comme vous avez promis à vos clients du 4K, si vous ne leur donnez que du 3,4K, eh bien ils risquent de vous poursuivent en justice pour ça ! ». [...] ■

English version

<https://www.afcinema.com/Philippe-Rousselot-AFC-ASC-discusses-his-vision-of-the-profession.html>

Lire la suite de l'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Netflix-Camerimage-premiere.html>

English version

<https://www.afcinema.com/Netflix-Camerimage-premiere-13103.html>

Master Class AFC

Par Richard Andry AFC

Comme chaque année depuis quatre ans, l'AFC donnait, ce mercredi 14 novembre, une Master Class dans le cadre du Festival Camerimage. De même que les années précédentes, le format de trois directeurs de la photo/intervenants était conservé (chacun ½ heure) et en cette année 2018, ce sont Céline Bozon, Gilles Porte et David Ungaro qui défendaient les couleurs de l'AFC devant un public nombreux à dominante jeune, et sous la houlette du maestro Benjamin Bergery, dit Benjamin B, qui, comme à l'accoutumée, avait bien étudié sa partition.

► C'est David Ungaro qui a lancé le show avec *A Prayer Before Dawn*, de Jean-Stéphane Sauvaire, en centrant son thème plus sur les mouvements de caméra car, dans ce film, tout a été fait en mouvement, et la plupart du temps caméra portée, à l'aide d'un dispositif gyro-stabilisé le Stabe One, qu'il manœuvrait avec l'aide d'un exosquelette. Pour limiter au maximum le poids reposant sur le Stabe One, il avait choisi l'Arri Mini. Comme on pouvait se rendre compte à l'examen des plans projetés, souvent de longs plans-séquences, cet équipement offrait un outil extrêmement maniable et léger. Presque tout étant tourné à pleine ouverture à 2 ou à 2,8, avec une série Zeiss Mark I, on peut donner un coup de chapeau à l'assistante caméra, qui a bien assuré sur le coup. David nous a gratifié d'une impressionnante chorégraphie de caméra à bout portant des acteurs dans une scène de combat de boxe thaï. Une prise de risques très payante. Mais David semble aimer relever les défis.

Céline a succédé à David sur le "grill" de Benjamin et nous a montré des images de *Félicité*, d'Alain Gomis, et de la genèse de leur collaboration artistique. Céline lâchée en préparation tournage dans les rues de Kinshasa avec un Alpha 7 pour "ramer" des images, son approche de l'actrice incarnant Félicité, le personnage principal du film, et la recherche du rendu matière et couleurs et de la nuit magique à partir d'une photo du photographe L.Pongo souhaités par Alain Gomis. Une autre forme de chorégraphie caméra à la main que celle de David, avec la même dextérité d'une autre assistante caméra. Pas beaucoup de lumière. La liste de matériel qu'elle nous a montré était bien légère.

Céline nous a présenté son travail sur un deuxième film, *Madame Hyde*, réalisé par son frère Serge Bozon. Leur choix de tourner en pellicule film avec un stock de "vieille" Fuji 250D testée à 80 ISO, avec des courbes sensitométriques qui se croisaient les genoux, tenait aussi de la prise de risque vraiment casse-g... Mais le résultat, avec les effets spéciaux montrant une Isabelle Huppert physiquement en incandescence, en valait la peine.

Ils aiment les défis, nos directeurs et directrices de la photo de l'AFC !

Ce fut au tour de Gilles Porte, qui attaqua avec les images d'un film qu'il avait réalisé il y a 13 ans pour montrer à sa fille de trois ans que sous des apparences différentes les gens étaient tous de la même famille humaine et il le montrait par l'intermédiaire d'enfants qui se dessinaient. Un voyage dans plus d'une cinquantaine de pays plein d'humanité et de poésie, des enfants de tous les coins du monde face à une plaque de verre qui se dessinaient en transparence avec un gros feutre. Gilles et son studio "bohème", dans lequel on remarquait la présence unique d'un Joker 400 de nos amis de K 5600, au demeurant un des sponsors de la Master Class avec Panavision, LCA et Sigma.

Le deuxième film présenté par Gilles était *L'Echange des princesses*, de Marc Dugain, et ses somptueuses images inspirées par les peintures du Caravage, de Gainsborough, Vermeer et Rembrandt traduites au format 2,40 par le Sony F65/Primo 70 assemblé par Patrick Leplat et l'équipe Panavision.

Notre Master Class AFC 2018 a été une réussite appréciée par le public, succès qui devient, au fil des années, un rendez-vous à noter sur leur carnet et à ne pas manquer par les festivaliers de Camerimage. ■



English version

<https://www.afcinema.com/AFC-Master-Class-2018.html>

Camerimage 2018

Les entretiens filmés par François Reumont pour l'AFC



Bruno Delbonnel

Ballade au Far West

Bruno Delbonnel ^{AFC, ASC}, à propos de *La Ballade de Buster Scruggs*, d'Ethan et Joel Coen

► Entre références au western classique (*L'Homme des vallées perdues* ou *La Piste des géants*) et clins d'œil à leur propre univers, les frères Coen balayent un large spectre du mythe cinématographique américain. Six petits films avec chacun son univers mais qui conservent tous une patte unique de réalisation et de montage. Bruno Delbonnel ^{AFC, ASC} profite de son passage à Bydgoszcz pour nous faire part de ce moment de travail privilégié avec deux des plus grands cinéastes actuels. ■

<https://www.afcinema.com/Bruno-Delbonnel-AFC-ASC-parle-de-son-travail-sur-La-Ballade-d-e-Buster-Scruggs-d-Ethan-et-Joel-Coen.html>



Claire Pijman

Le journal d'un artiste

Claire Pijman ^{NSC}, à propos de *Living the Light - Robby Müller*, qu'elle a réalisé et photographié

► Dans un documentaire touchant et original, la directrice de la photographie et réalisatrice néerlandaise Claire Pijman ^{NSC}, offre un portrait du chef opérateur Robby Müller ^{NSC}, collaborateur mythique de Wim Wenders, Jim Jarmusch et Lars Von Trier. Le film est bâti sur une série d'archives personnelles transmises à la réalisatrice par Robby Müller dans les dernières années de sa vie. La maladie l'empêchant alors de s'exprimer, c'est avant tout à travers ce journal intime tourné en vidéo 8 mm que l'artiste nous transmet un précieux testament, plusieurs cinéastes venant en complément partager leur souvenirs. ■

<https://www.afcinema.com/Entretien-avec-Claire-Pijman-NSC-a-propos-de-Living-the-Light-Robby-Muller-qui-elle-a-realise-et-photographie.html>



Mathieu Plainfossé



Dick Pope



Gustav Möller et Jasper Spanning

Love Stories

Mathieu Plainfossé, à propos de *The Iron Orchard*, de Ty Roberts

► Sélectionné à la fois dans les compétitions Premier film et Première photographie, *The Iron Orchard*, de Ty Roberts, raconte le trajet d'un jeune homme parti travailler dans les champs de pétrole du Texas juste avant la Seconde Guerre mondiale. Se déroulant sur trois périodes, c'est aussi une histoire

d'amour et une étude sociologique de la société américaine de l'époque. Mathieu Plainfossé y signe l'image pour la première fois de sa carrière en long métrage et profite de cette édition 2018 pour nous parler de "Hard Rain". Une autre histoire d'amour mettant en scène la chanteuse suédoise Lykke Li, dont le vidéo-clip est en compétition pour une Grenouille d'or. ■

<https://www.afcinema.com/Mathieu-Plainfossé-parle-de-son-travail-sur-The-Iron-Orchard-de-Ty-Roberts.html>

Le massacre des innocents

Dick Pope ^{BSC}, à propos de *Peterloo*, de Mike Leigh

► Vingt-cinq ans après leur première participation à Camerimage, le duo Mike Leigh et Dick Pope ^{BSC}, se retrouvent de nouveau en compétition avec *Peterloo*, un film à multiples personnages qui couvre un drame authentique de l'histoire britannique. « Depuis cinq ans que nous travaillons sur ce projet », a expliqué Mike Leigh en présentant son nouveau film, « je ne cesse de m'étonner combien le thème de ce film - la démocratie - résonne dans l'actualité internationale ». Retour sur cette mise en image épique et audacieuse avec Dick Pope ^{BSC}. ■

<https://www.afcinema.com/Le-dsirecteur-de-la-photographie-Dick-Pope-BSC-parle-de-son-travail-sur-Peterloo-de-Mike-Leigh.html>

Appel d'urgence

Jasper Spanning, à propos de *The Guilty*, de Gustav Möller

► Présenté dans le cadre de la Compétition Premier film, *The Guilty*, de Gustav Möller, est un thriller en huis clos dans un centre téléphonique de la police danoise. Le film est un échange en temps réel entre le personnage principal qui reçoit l'appel (interprété par Jakob Cedergren) et une jeune femme en détresse de l'autre côté de la ligne. Le réalisateur danois et son chef opérateur, Jasper Spanning, récemment sortis de l'école de cinéma de Copenhague nous expliquent les enjeux de ce premier film pas comme les autres. ■

<https://www.afcinema.com/Entretien-avec-Jasper-J-Spanning-a-propos-de-son-travail-sur-The-Guilty-de-Gustav-Moller.html>

Retour sur la rencontre avec Jean-Jacques Annaud et Jean-Marie Dreujou AFC

Par François Reumont pour l'AFC

Le réalisateur Jean-Jacques Annaud et son directeur de la photo actuel, Jean-Marie Dreujou AFC, ont profité de leur présence à Camerimage pour montrer en avant-première les deux premiers épisodes de la série "La Vérité sur l'affaire Harry Quebert", annoncée en diffusion pour le mercredi 21 novembre, à 21h sur TF1. Une mini-série de 10 épisodes adaptée de l'œuvre de Joel Dicker (prix Goncourt des lycéens 2012). Tourné au Canada (bien que censé se dérouler dans le Maine), ce thriller sur deux époques, produit en anglais avec un casting et une mise en image très couleur locale rassemblant à l'écran Patrick Dempsey (dans le rôle titre), Ben Schnetzer et Damon Wayans Junior.

À l'issue de la projection, les deux cinéastes se sont prêtés à une série de questions-réponses avec l'assistance.



► Questionné sur l'importance de sa relation avec le DoP, le réalisateur français insiste sur les différents couples qui se forment au fur et à mesure la production d'un film : « Le premier couple, c'est celui entre le réalisateur et scénariste. À la base de tout le projet. Ensuite, il y a celui avec le chef opérateur et selon les projets le directeur artistique pour les décors. Vient ensuite le tour du monteur, puis enfin de la collaboration avec le compositeur de la musique. Ce que j'apprécie par-dessus tout avec Jean-Marie, c'est son habilité à comprendre le scénario et à dépasser son simple statut de technicien sur le plateau. Par exemple, à la sortie d'une prise, il va rarement me parler de la lumière ou de la caméra, mais toujours des comédiens et de l'intensité ou de l'émotion qu'il a pu ressentir à l'ocilleton de la caméra. » Interrogés sur leurs méthodes de travail, le réalisateur et le chef opérateur confient travailler en permanence à plusieurs caméras. « Minimum trois, souvent cinq, et parfois même sept, selon les scènes », explique Jean-Jacques Annaud. Pas plus d'une prise ou éventuellement deux car sur une série télé où il faut produire 10 épisodes en 80 jours de prises de vues, on n'a tout simplement pas le temps de faire autrement. La caméra 1 couvre l'axe principal en plan large, la caméra 2 s'occupe du contre-champ, tandis que la caméra 3, cadrée en général par Jean-Marie, s'occupe du gros plan. Avec en outre des mouvements de caméra, sur grue ou sur dolly, et une sorte de chorégraphie de manière à ce que certaines soient cachées par rapport à d'autres en fonction du décor. »

Sur l'utilisation des optiques, Jean-Jacques Annaud avoue adorer les zooms et toujours vouloir être plus près des comédiens au fur et à mesure des répétitions. « Sur *L'Affaire Harry Quebert*, j'ai même décidé de tourner les répétitions, pour obtenir un maximum de matériel au montage. Ayant moi-même devant le combo une poignée de contrôle de zoom, je me retrouve souvent en bout de course au 380 mm, alors que le zoom a en plus été équipé d'un doubleur, ce qui ne rend pas toujours les choses faciles au cadreur, surtout quand il est aux manivelles ! »

Sur la question de la différence entre tourner pour le cinéma et tourner pour la télévision, le réalisateur avoue ne pas trop voir la chose en ces termes. « Au début, les producteurs m'ont même proposé d'adapter le livre en long métrage. Mais vu la densité de l'œuvre, je me suis tout de suite dit que la série télé était le format idéal. La seule grosse différence, comme je l'expliquais, c'est le fait d'être limité en temps et la nécessité de capturer les émotions et le jeu des comédiens dans l'action. »

Interpellé sur les nécessaires compromis en lumière que peut occasionner la présence d'autant de caméras sur le plateau, le directeur de la photo se défend : « À partir du moment où vous préparez consciencieusement le tournage avec l'aide du réalisateur, que vous construisez les décors en fonction de la lumière ou que vous choisissez les lieux et les créneaux horaires de tournage, pour moi, il n'y a aucun compromis sur l'image de chaque caméra », explique Jean-Marie Dreujou. « Certes les choses peuvent être complexes à mettre en place mais c'est ce travail en amont - et sur le plateau - de plusieurs mois qui aboutit au look final, en intégrant bien sûr tous les postes, du chef décorateur à la costumière en passant aussi par le maquillage. »

Jean-Jacques Annaud ajoute : « Sur cette mini-série, un des enjeux était de traduire à l'écran les deux époques sur lesquelles l'histoire se déroule. En l'occurrence les années 1970, puis les années 2000. Pour cela, on est parti dès la préparation sur une image plutôt moderne et numérique pour le présent proche, tandis que le passé irait plus vers des dégradés de brun, un peu comme une image Kodachrome et fortement diffusée. Pour cela, je me suis souvenu des premiers films de Ridley Scott et j'ai fait un peu comme lui en utilisant pas mal de fumée ! »

Enfin, questionné par un étudiant sur les qualités nécessaires d'un bon réalisateur, Jean-Jacques Annaud avoue manquer de temps pour répondre correctement la question. « J'ai quand même quelque chose à vous confier : sur un plateau, il n'y a qu'une seule personne qui puisse tout foutre en l'air, c'est le réalisateur. Et le talent de tous les autres s'ajoute au sien pour que le projet soit réussi. Donc c'est très important de ne pas être hostile avec son équipe et d'essayer de tirer le meilleur du script qu'on vous a confié. Au pire de ne pas le bâcler ! » ■

Caméra : Arri Alexa
Optiques : zooms Angénieux sphériques et série Cooke S4

Camerimage 2018 - entretiens

Par François Reumont pour l'AFC

Le directeur de la photographie Florian Hoffmeister ^{BSC}, parle de la série "The Terror"

Entre étude historique et conte fantastique, la série "The Terror" est adaptée du livre culte de Dan Simmons narrant l'expédition britannique de 1848, partie dans l'Arctique à la recherche du passage du Nord-Ouest. Les deux bateaux (le HMS Terror et l'Erebus) ayant disparu sans jamais laisser de traces, le producteur Ridley Scott trouve ici une nouvelle déclinaison d'un thème qu'il explore depuis le premier *Alien*, il y a quarante ans. C'est Florian Hoffmeister ^{BSC}, qui signe l'image des premiers épisodes de la série, donnant ainsi le ton au reste de l'histoire qui se déroule dans une sorte de huis clos entre mer et glace. (FR)

► Pourquoi avez-vous été choisi pour filmer cette série ?

Florian Hoffmeister : Je me suis retrouvé sur ce projet par l'intermédiaire du réalisateur allemand Edward Berger que je connais depuis très longtemps. Étant en outre dans les petits papiers de la chaîne AMC grâce à mon expérience de chef opérateur sur série télé, notamment sur la série remake "Le Prisonnier", que j'ai tournée pour eux en 2009. Ils ont vite décidé de me confier la mise en images des deux premiers épisodes dirigés par Edward, et le ton de l'ensemble du projet. N'ayant moi-même pas lu le livre de Dan Simmons, j'ai découvert cette histoire à travers le scénario qui en avait été tiré par les deux "showrunners" David Kajganich et Soo Hugh. Je me suis d'ailleurs posé la question sur l'intérêt de lire le livre après-coup, mais finalement j'ai décidé de ne pas le faire.

Où avez-vous tourné ?

FH : La décision de tourner à Budapest s'est imposée comme souvent pour des raisons de taxes et de montage financier. Quand je suis arrivé sur le projet, Jonathan Mc Kinstry, le chef décorateur, était déjà engagé depuis plusieurs semaines et travaillait d'arrache-pied sur la conception des décors. Il faut savoir que quasiment l'intégralité de la série a été tournée sur plateau, à l'exception de quelques séquences extérieures notamment sur l'île de Pag, en Croatie. C'était pour moi un challenge artistique assez intéressant, puisque je devais construire la lumière arctique à partir de rien, avec un contrôle total sur l'image. Chacun sait que la capitale hongroise accueille beaucoup de tournages internationaux. Ils sont donc plutôt bien équipés en matériel et en studios. Mais au moment où on a commencé à tourner la série là-bas, se déroulait en parallèle le tournage de *Blade Runner 2049*, de Denis Villeneuve, qui occupait une partie non négligeable des installations. On a dû se rabattre sur une sorte de hangar vide à l'intérieur duquel a été construite une réplique à l'échelle 1 du bateau d'expéditions arctiques le HMS Terror. Un décor assez stupéfiant de réalisme qui nous a littéralement transportés dans le temps et impressionnés par la sophistication extrême dont les ingénieurs de l'époque pouvaient faire preuve sur ces bâtiments d'exploration. Outre le fait que ces vaisseaux étaient capables de franchir des océans et de résister à l'emprisonnement par les glaces, ils transportaient littéralement une petite partie d'Angleterre



à leur bord, services en porcelaine, bibliothèque, et bien sûr tous les accessoires de navigation et de survie. Pour pouvoir simuler la flottaison du bateau, et surtout son gîte, au fur et à mesure qu'il s'enfonçait irrémédiablement dans la banquise, le décor a dû être monté sur un système de cardans qui permettait de l'incliner jusqu'à 30°. Le pont supérieur était donc très haut dans le hangar, rendant l'éclairage extérieur plus compliqué pour moi à cause du manque relatif de hauteur sous plafond.

Comment avez-vous éclairé ce plateau ?

FH : Je suis parti sur une installation à 100 % avec des projecteurs LED. Ceci afin de pouvoir doser exactement la couleur dont j'avais besoin, et pour certaines séquences, créer même des lumières en mouvement, un peu comme si les nuages passaient devant le soleil. On s'est retrouvé avec six cents SkyPanels installés sur le plateau, tous contrôlés par une console qui, en quelques secondes, pouvaient faire passer le plateau du jour à la nuit. Après la prise de vues numérique, c'est vraiment la deuxième grande révolution dans le domaine des tournages. J'imagine maintenant difficilement comment on aurait pu aller aussi vite sur ce projet avec des sources classiques comme des Spacelights, sans même parler du budget en gélatines qui aurait littéralement explosé ! Pour le soleil, j'ai souvent eu recours à un 20 kW Mole Beam (ampoule tungstène et lentille claire) qu'on pouvait placer selon des incidences rasantes, avec ses longues ombres caractéristiques de la lumière arctique à l'entrée ou à la sortie de l'hiver. [...] ■

[Lire la suite de l'entretien à l'adresse](https://www.afcinema.com/Le-directeur-de-la-photographie-Florian-Hoffmeister-BSC-parle-de-la-serie-The-Terror.html/)

<https://www.afcinema.com/Le-directeur-de-la-photographie-Florian-Hoffmeister-BSC-parle-de-la-serie-The-Terror.html/>

[English version](#)

<https://www.afcinema.com/Cinematographer-Florian-Hoffmeister-BSC-discusses-his-work-on-the-TV-series-The-Terror.html>

"The Dark Side of the Moon"

Le directeur de la photographie **Linus Sandgren**^{FSF} parle de son travail sur *First Man*, de **Damien Chazelle**

Volontairement très éloigné de la traditionnelle saga héroïque américaine, le biopic de Damien Chazelle, *First Man* (*Le Premier homme sur la Lune*) se veut intimiste et sombre, et dépeint les difficultés d'un couple à la suite de la perte de leur premier enfant. Alternant beaucoup de techniques de prise de vues différentes selon les séquences, Linus Sandgren^{FSF} fait de nouveau équipe avec le jeune réalisateur, tous deux oscarisés pour *La La Land*. Il nous parle de cet aspect peut-être un peu moins spectaculaire, mais tout aussi important pour lui, de la fabrication du film. (FR)



► Qu'est-ce que la Lune représente pour vous ?

Linus Sandgren : J'avoue que j'ai toujours été intéressé par la nature. J'aime, par exemple, observer les oiseaux avec les jumelles... Ça remonte à longtemps dans mon enfance. Gamin, à Stockholm, je me souviens être sorti un soir avec tout le monde pour regarder la Lune qui paraissait exceptionnellement grande et rougeoyante. Bien sûr, à l'époque, je ne comprenais absolument pas pourquoi ceci ou pourquoi cela en matière d'astronomie. Mais cette sensation d'inconnu face aux mystères de l'espace, cet infini qui nous entoure a résonné très fort quand j'ai commencé à travailler sur le film, et que je me suis mis à apprendre un tas de choses précises sur la conquête spatiale.

Vous savez, le film comporte beaucoup d'ellipses, vu le nombre absolument inouï de lancements de fusée (parfois plusieurs par semaines), de tests dans tous les sens et de vol d'essais, avant d'atteindre la Lune. Et il y a ce moment magique dont je me souviendrais longtemps, quand, pour la scène-clé du film, où Neil Armstrong se trouve tout seul à marcher et à méditer sur le sol lunaire, je me suis littéralement retrouvé seul avec le comédien et mon assistant opérateur dans ce décor hyperréaliste, construit dans une carrière de pierre à Atlanta.

C'était une demande expresse de Ryan Gosling qui souhaitait pouvoir tourner avec le moins de monde possible autour de lui pour atteindre le niveau d'émotion qu'exigeait la scène. L'équipe avait été cantonnée assez loin de nous, derrière une tente noire. Là, je me suis soudain réellement senti sur la Lune, l'espace de quelques minutes, entouré par deux caméras Imax, face à lui dans sa combinaison spatiale, qui nous donnait le signal pour lancer le moteur de l'une, puis de l'autre, pour les deux prises. Je ne sais pas si je peux affirmer que la Lune est mon amie maintenant, mais en tout cas, j'ai l'impression de beaucoup mieux la connaître qu'avant le tournage !

Est-ce que la vie d'un cinéaste ressemble parfois à celle d'un astronaute ?

LS : Il y a des analogies entre une équipe de tournage et un groupe d'astronautes. On part parfois loin de sa famille pendant des mois, on vit tous ensemble comme dans une petite communauté, et puis il y a le film, comme pièce unique, un peu comme la mission spatiale, qui exige un travail basé souvent sur du matériel prototype. Par exemple, pour cette séquence finale sur la Lune, on a dû spécialement mettre au point pour moi une lampe de 200 kW pour le projecteur SoftSun (habituellement équipé d'une "simple" lampe de 100 kW) ce qui nous a permis, en le plaçant sur une grue de 50 m, d'obtenir un diaph de 5.6 presque uniformément sur la totalité de la carrière qui mesurait plus de 150 m de large. Cette option de source unique nous semblait la plus cohérente en comparaison avec le rendu des archives de la NASA tournées réellement sur la Lune. On s'y est cru totalement.

Dès l'ouverture du film et ce vol d'essai au bord de l'atmosphère, on ne peut que penser à *L'Etoffe des héros*, de Philip Kaufman...

LS : Cette séquence est tournée dans une réplique à l'échelle 1 de l'avion, installée sur un cardan motorisé dans un studio avec un mur d'images géant de LEDs en très haute définition qui diffusait des pelures issues de prise de vues aériennes. C'était totalement immersif, et on a réutilisé cette technique pour d'autres séquences de capsule spatiale.

La référence à *L'Etoffe des héros* provient, je pense, de ce choix de réalisme, du fait qu'ils aient, à l'époque, également choisi de tourner la plupart des scènes en direct, sans trucages de post-production. En termes d'influence, on a visionné en préparation beaucoup de films avec Damien - qui est un cinéphile assez cinglé ! - dans un cinéma d'Atlanta, avec des copies film. Mais pas *L'Etoffe des héros*. C'est plus vers *La Bataille d'Alger*, de Gilo Pontecorvo, ou *Gimme Shelter*, de David Maysles, que se sont portées nos attentions. Pour l'aspect documentaire et pour cette manière de recréer l'histoire de manière brute. Et puis, pour la lumière pure, les films de Pakula, éclairés par Gordon Willis, comme *Klute*, *Les Hommes du Président*, et *A cause d'un assassinat*. Des zones d'ombres qui partent littéralement dans le noir comme dans l'appartement des Armstrong ou lors de cette séquence de nuit où Neil se promène avec Ed dans une partie boisée de la base au clair de lune. Ce sont pour moi les moments dont je suis peut-être le plus fier du film car ces scènes expriment parfaitement ce qu'on a voulu dire. Cette sensation d'être entouré par les ténèbres, sur Terre, et cette claustrophobie qu'on retrouve ensuite dans l'espace, par exemple, en ayant choisi de ne pas montrer les étoiles à l'écran. Quand il parlait de cette scène

Camerimage 2018 - entretiens

Le directeur de la photographie **Linus Sandgren** ^{FSF} parle de son travail sur *First Man*, de **Damien Chazelle**

sur la Lune, Damien évoquait d'ailleurs la légende d'Orphée et Eurydice : « C'est un peu la planète des morts. On la traverse comme Orphée quand il va chercher sa femme Eurydice mordue par un serpent aux enfers. Il lui est interdit de la regarder tant qu'il n'a pas franchi la frontière des enfers... » Mais bien sûr, il désobéit. Et Eurydice repart définitivement d'où elle vient...

Dans quel ordre a été tourné le film ?

LS : Le film a été tourné quasiment dans l'ordre chronologique, avec au début certaines scènes tournées même lors des essais et des répétitions avec Ryan, comme les quelques plans avec le personnage de sa fille malade. Il est évident que ce luxe n'est pas anodin et permet de construire un film sur la longueur, en entrant au fur et à mesure dans l'histoire. Je pense, par exemple, que cette scène au clair de lune n'aurait peut-être pas été tournée comme ça si on l'avait mise en boîte lors de la première semaine...

Après les Oscars et le succès de La La Land, vous devez avoir acquis une totale liberté !

LS : La liberté ne veut pas dire qu'on peut tout avoir tout de suite. Bien au contraire ! Par exemple, il nous a fallu argumenter ferme avec le studio pour les convaincre de tourner en Super 16. Damien est quand même maintenant pris au sérieux, et comme dans toute relation humaine, c'est une sorte de confiance qui s'installe peu à peu... Du coup, ils ont accepté notre approche un peu "non conventionnelle" et cette envie d'aller au plus proche des personnages plutôt que de proposer un film spectaculaire. D'ailleurs, en "contre-référence", Damien nous a demandé de revoir *Apollo 13*, de Ron Howard, qui est, pour le coup, le modèle parfait du film de conquête spatiale très spectaculaire. Les personnages sont d'authentiques héros, et les situations, même si elles sont adaptées de la réalité, sont transposées par le style de la mise en scène.

C'est vrai que le personnage interprété par Ryan Gosling est plutôt une sorte de surdoué téméraire limite un peu autiste...

LS : Oui totalement ! C'est presque un anti-héros. Mais on sent bien que tous les astronautes, dans le film, sont un peu dans la même situation que lui. Devoir choisir d'une certaine manière entre leur vie personnelle, leur famille, et ce qu'ils considèrent comme une sorte de sacrifice pour l'humanité... Que faire de sa vie sur Terre ? Un dilemme difficile pour tout un chacun, je pense. C'est une vraie question existentielle qui traverse le film. À ce sujet, j'aime aussi cette séquence où Neil Armstrong sort cette petite cassette pour écouter ce morceau de musique dans l'espace. Quand on a tourné cette scène, j'ai senti ce qui pouvait être, au fond, le plus important en tant qu'être humain. Le besoin simple de s'accrocher à la musique pour se sentir vivre au milieu du néant spatial. Et à chaque fois que je revois ça - comme aujourd'hui à Camerimage - je ressens des choses différentes sur un plan très personnel, qui dépassent de loin l'ambition première du film. Une sorte de sous-texte très fort que j'admire dans le cinéma de Damien.

Cet aspect humain du film était présent dès le départ ?

LS : Oui, ça sautait aux yeux. D'autant plus que toutes les parties du scénario consacrées aux vols ou à l'expédition en elle-même étaient très techniques, avec énormément de données et de dialogues spatiaux ultra-réalistes que j'avouais, à ce moment-là, à peine comprendre. En discutant avec Damien, il m'a avoué vouloir surtout faire un film sur ce couple qui a du mal à se remettre de la perte de son premier enfant. Montrer leurs émotions, leur difficulté à vivre, et s'immerger dans leur vie dès les premières minutes du film. C'est là où le gros des discussions artistiques a eu lieu, en allant chercher au fond de nous un ou deux mots qui pourraient qualifier la photographie.

Je me souviens d'"authenticité", "solitude" et "chagrin", parmi les mots trouvés. Quel que soit le film, historique, guerre ou même horreur, la clé de la réussite est de faire passer des émotions. Et c'est cette émotion que nous sommes allés chercher ensemble. Par exemple, il y a ce plan-séquence assez bref, où l'on voit, depuis le couloir de la maison, Claire Foy ranger le linge en le posant un peu partout. Sur le papier, c'est tout simple, limite inintéressant ! Eh bien, on a tourné pas loin d'une minute, avec la caméra fixe, et elle qui passe dans le cadre, qui entre et qui ressort du champ. Le film étant déjà long, tout n'a pas été monté ! Mais ça m'a fait penser à ce que des maîtres comme Ingmar Bergman et Sven Nykvist s'autorisaient à faire parfois sur de longues prises, en laissant littéralement les acteurs en dehors du champ pendant de longs moments. Cette espèce de mouvement, presque machinal, traduit bien la détresse du personnage qui tente de s'occuper pour éviter de penser au drame qui s'est déroulé...

Jean-Pierre Beauviala vient de recevoir à Paris une distinction de la part de l'ASC...

LS : Je suis très content pour lui. Vous savez, la caméra Aaton a été l'âme de la cinématographie de ce film. C'était pour moi l'outil parfait et naturel pour filmer *First Man*. Exactement comme la Panaflex et la série C l'ont été sur *La La Land*. Certes, on aurait très bien pu tout tourner en Arri 416 mais je ressentais que l'Aaton A-Minima et l'XTR, cette sensation d'"homme caméra", correspondaient parfaitement à ce qu'on voulait transmettre dans le cœur du film. C'est d'ailleurs un des premiers commentaires qu'a pu me faire Damien en préparation : « Je veux que ce film soit tourné à l'épaule avec une Aaton et un zoom ». Et c'est ce qui s'est passé en caméra principale, que ce soit pour les parties en S16, en Xtera, et en 35 2 perfs, avec la Penelope. Pour aller vers une intimité et un réalisme qui nous semblaient difficile à atteindre en tournant en 35 mm classique. Toute cette première période, avant que le couple ne déménage à Houston, est tournée en Super 16 en alternant les émulsions 50D, 250D et 500T, selon les besoins. Ensuite, on passe à du 35 mm 2 perfs en 250D et en 500T pour tout ce qui se passe autour de la base. ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

English version

<https://www.afcinema.com/Cinematographer-Linus-Sandgren-FSF-discusses-his-work-on-Damien-Chazelle-s-First-Man.html>

Le directeur de la photographie Robbie Ryan ^{BSC, ISC}, pour *La Favorite*, de Yórgos Lánthimos "Dancing Queen"

Dans un déluge de plans réalisés au grand angle, le réalisateur grec Yórgos Lánthimos propose cette année à Camerimage une sorte de version lesbienne et Rock 'n' Roll des *Liaisons dangereuses*. Un jeu d'échecs, de séduction et de pouvoir entre trois femmes au sommet de la hiérarchie dans l'Angleterre de 1710. Lumière naturelle, fish-eye et panoramiques filés sont au programme de ce voyage dans le temps un peu hors normes, qui évoque à la fois *Barry Lindon* pour son utilisation de la lumière naturelle, l'univers du théâtre - pour son quasi huis clos dans un château -, et l'univers de certains vidéo-clips pour son choix d'optiques. C'est le très Rock 'n' Roll Robbie Ryan (badge des Rolling Stones accroché à son chandail bleu troué) qui s'est prêté au traditionnel jeu des questions-réponses à l'issue de la projection peu avant minuit.



► Le film est tourné en argentique entre mars et mai 2018 sur le site de Hatfield House, à une trentaine de kilomètres au nord de Londres. « C'est un décor que vous avez vu des dizaines de fois à l'écran ! », plaisante Robbie Ryan. « Ridley Scott, par exemple, venait d'y tourner *Tout l'argent du monde*, mais plein d'autres équipes de films y sont passées ! Le truc, c'est que le monument est extrêmement bien préservé, et les conditions de tournage sont très strictes. Il faut prendre d'extrêmes précautions pour ne rien endommager, et la gestion de tout le matériel est souvent contrôlée par la sécurité ».

Questionné sur le choix des objectifs extrêmement courts utilisés sur ce film d'époque, le directeur de la photo répond que « Yórgos Lánthimos n'a choisi d'utiliser sur ce film que des focales entre le 6 mm et le 17,5 mm, pour passer ensuite directement au 75 mm, pour les gros plans de comédiens. Il en résulte un langage visuel récurrent tout au long des scènes, alternant longs plans larges, souvent en mouvement avant ou arrière, avec une sorte de frénésie visuelle que le spectateur digère

peu à peu après le premier quart d'heure. Yórgos voulait faire un film qui ressemble à *Angst*, de Zbigniew Rybczyński. Un film culte des années 1980 [qui fait partie des films de chevet de Gaspar Noé, NDLR], que je ne connaissais pas mais qu'il m'a fait découvrir, tourné presque entièrement avec une sorte de harnais caméra inversé, accroché à l'acteur de manière à ce que le décor bouge autour de lui tandis qu'il reste fixe au centre du cadre. Quand il m'a expliqué ça, et je savais qu'il voulait tourner en 35 mm, avec des costumes du XVIII^e siècle... je me suis dit "Hum hum, ça va être un peu compliqué !" Donc, à la place, on a mis au point cette espèce de grammaire visuelle un peu déjantée qui alterne les plans très larges. Le tout avec une volonté d'extrême définition dans l'image, et de piqué qui nous a amenés à choisir les optiques Panavision, et notamment le 6 mm fish-eye. C'est une optique rare, un monstre de verre qu'on ne voit pas très souvent sur les plateaux mais qui a un rendu incroyable. On a aussi pas mal utilisé le 10 mm, jusqu'au 17,5 mm. » [...] ■

Lire la suite de l'entretien à l'adresse

<https://www.afcinema.com/A-propos-du-travail-du-directeur-de-la-photographie-Robbie-Ryan-BSC-ISC-sur-La-Favorite-de-Yorgos-Lanthimos.html>

English version

<https://www.afcinema.com/About-the-work-of-cinematographer-Robbie-Ryan-BSC-ISC-on-Yorgos-Lanthimos-film-The-Favourite.html/>

Camerimage 2018

A propos de *Roma*, réalisé et photographié par Alfonso Cuarón

Par François Reumont pour l'AFC

Roma est un film très personnel pour Alfonso Cuarón, construit autour de la mémoire, comme une ode au temps et à l'espace. Suivant le trajet humain d'une simple domestique dans le Mexique des années 1970, le film ressemble avant tout à une œuvre de photographe, entre les paysages de Ansel Adams et les corps de Sebastião Salgado. Décidant de signer non seulement le scénario, la mise en scène, le montage et la photographie, le réalisateur star mexicain est venu démontrer avec maestria qu'il n'était pas en compétition cette année juste "pour participer". Avec un réel enthousiasme, il est venu répondre aux questions des festivaliers à l'issue d'une projection bondée. (FR)



Alfonso Cuarón à Camerimage 2018

L'origine du projet

Alfonso Cuarón explique que ce sont ses propres souvenirs d'enfance qui sont au cœur du processus créatif de ce film : « Conserver la pureté du souvenir, sans me préoccuper en quoi que ce soit des personnages, de leur trajet dramatique, de la structure et des différents actes... Le scénario n'a suivi aucune règle concrète, juste celle de faire honneur à ces souvenirs, d'ouvrir des portes et même de me perdre, dans ce labyrinthe de la mémoire. J'avais entièrement placé ma confiance dans cette sorte de muscle narratif. » Le noir-et-blanc, présent dès le départ, comme une évidence graphique pour lui : « Un noir-et-blanc moderne, non rempli de nostalgie comme ça aurait pu être le cas en tournant en pellicule. Pas de grain, une définition maximale, une sorte de vision contemporaine du passé. D'où le choix de la caméra Arri Alexa 65, avec son très grand capteur, sa très haute résolution, et sa très grande plage dynamique, qui m'ont permis d'obtenir exactement ce que je voulais en postproduction. Et il y a cette espèce de distance qui permet aux premiers et aux arrières-plans d'avoir exactement la même importance. »

Le tournage

Envisageant tout d'abord de confier l'image du film à Emmanuel Lubezki, son ami d'adolescence et fidèle chef opérateur depuis ses débuts, Alfonso Cuarón s'est finalement trouvé face à son désistement du fait d'une autre production qui s'éternisait. « C'est là où je me suis dit que finalement je pourrais faire le film tout seul car je sais qu'une grande partie de l'héritage de Chivo est en moi, et que de son côté, il garde aussi une grande partie de mon savoir-faire dans sa manière de travailler. » Il s'est donc lancé dans le projet en s'entourant tout de même du gaffer Javier Enriquez (*Y tu mamá tan bien*) et du cadreur Galo Olivares, « Un œil sûr, avec qui je pouvais avoir des discussions sur ce que je faisais à l'image ».

Tourné en cent-dix jours, *Roma* a été capté de façon non conventionnelle. Alfonso Cuarón confie par exemple n'avoir donné le scénario à personne : « Je voulais qu'on travaille avec un mélange d'organisation et de chaos, qui consistait à briefier les comédiens sur leur personnage et leurs liens d'affection avec les autres, mais sans leur dire exactement ce qui allait se passer dans la scène. Ainsi, en donnant une instruction à l'un et en demandant volontairement à un autre de faire quelque chose de totalement contradictoire, la vie débarquait soudain sur le plateau, avec son chaos et son imprévu.

Comme j'utilisais souvent des focales assez larges pour couvrir l'action et les comédiens avec pas mal de marge pour le jeu, je les laissais faire. Par exemple, dans la séquence du magasin et de l'émeute à l'extérieur, la comédienne interprétant Cleo ne savait pas que le personnage de Firmin allait débarquer. Sa réaction est vraiment authentique, captée littéralement sur le vif. J'ai utilisé aussi cet effet de surprise lors de la scène de l'accouchement, sans la prévenir de l'issue de l'événement. » Seule actrice professionnelle du film, Marina de Tavira interprète la mère de famille. « C'était vraiment dur pour elle au début », explique Alfonso Cuarón, « car elle n'avait jamais travaillé comme ça. Ne pas avoir scénario, juste les dialogues en fonction des scènes, et des gens autour d'elle qui font n'importe quoi ! Mais c'était parfait que ça soit elle qui joue ce rôle car dans l'histoire, c'est elle qui tente de garder un peu d'autorité sur la famille. Tous les autres interprètes étaient vierges de toute expérience, et ils se sont très vite adaptés à la situation. Si bien qu'au bout d'une semaine, ils n'imaginaient même pas qu'on puisse tourner un film autrement ! » Le film est régulièrement scandé par de longs travellings latéraux ou de lents panoramiques qui décrivent l'espace dans lequel l'action se déroule. « Je me suis interdit tout mouvement subjectif », explique le réalisateur. « Et je peux vous dire que ça été difficile de me retenir de faire un seul travelling avant ! Car pour moi, c'est vraiment une des choses les plus belles au cinéma. »

Venu à Bydgoszcz avec une série de photos de plateau et des documents de travail, Alfonso Cuarón a également détaillé ses choix techniques d'éclairage : la couverture totale de la maison et de son patio avec une structure pouvant accueillir des toiles de diffusion de plusieurs densités (20 m x 6 m), pour contrôler l'ambiance solaire ; le trucage de l'écran de la salle de cinéma (équipé de LEDs) pour donner le key-light sur la salle à 5.6 (remplacé ultérieurement en VFX par l'image projetée de *La Grande vadrouille*) ; la scène d'incendie de forêt éclairée par des rampes à gaz construites sur mesure en formes d'arbres. Et l'ajout en arrière-plan d'une batterie d'écran LED diffusant l'image des rampes à gaz de premier-plan filmées en direct pour créer une lueur en arrière-plan parfaitement synchrone. Enfin, la séquence finale sur la plage, avec un ponton d'une vingtaine de mètres construit sur l'océan pour accueillir une Technocrane sur rails. « Ce plan est un moment magique », explique Alfonso Cuarón, « la veille du tournage, un orage tropical s'était abattu sur le lieu et avait inondé toute l'installation. On a eu beaucoup de mal à filmer à cause des vagues et, par magie, la seule prise réussie, celle qui est montée dans le film, s'est faite au moment où la lumière était absolument parfaite ! »

La postproduction

Le réalisateur mexicain confie qu'il n'a jamais, de sa vie, passé autant de temps sur l'étalonnage d'un film. « L'étalonnage s'est déroulé chez Technicolor et je crois que c'est l'étalonnage le plus long auquel ils aient été confrontés. Grâce à l'extrême gamme dynamique des images de la caméra, et du fait que je me suis efforcé de protéger en permanence les blancs et les noirs sur chaque scène, j'ai pu construire mon contraste et mes rapports entre ombre et lumière. Ça a demandé beaucoup de travail d'étalonnage par zone, et parfois même de rotoscopie, pour suivre tel ou tel personnage, ou travailler sur les mouvements de caméra. »

A la projection de quelques images représentatives de ce travail, l'assistance a pu se rendre compte de cette "autre manière de faire l'image" qui ramène le travail de prise de vues à une captation la plus objective et complète possible, pour ensuite permettre à l'image de se révéler lors de l'étalonnage (comme le son du film prends forme au mixage).

La distribution

Interpellé sur l'incohérence de ne pouvoir voir le film que via Internet (selon la politique de son producteur, Netflix), Alfonso Cuarón a démenti ce qu'il considère comme une rumeur : « Ce film a été conçu pour être vu en salle depuis le début et Netflix n'a fait qu'en acquérir les droits. Je peux donc vous affirmer qu'il sera distribué en salles à travers le monde. Et considérant que c'est un drame mexicain en noir-et-blanc, ça n'arrive pas tous les jours en 2018 ! Je suis en tout cas très satisfait qu'il puisse avoir ensuite une seconde vie en distribution sur la plateforme car aujourd'hui, la majorité des films n'ont qu'une vie en salles très brève. Prenez *Les Fils de l'homme*, personne n'était allé le voir en salles au moment de sa sortie et le film n'a acquis son succès public et sa réputation que plus tard, lors de sa sortie en DVD. » ■

Roma

Caméra Arri Alexa 65 et optiques Prime 65

Coloriste : Steven Scott chez Technicolor

"Le langage du cinéma, c'est les images",

séminaire animé par Chris Doyle ^{HKSC} et Ed Lachman ^{ASC}

Par Laurent Andrieux pour l'AFC

Les 300 places du Multikino étaient remplies, ce mercredi jusque tard dans la soirée, en très grande majorité d'étudiants venus du monde entier pour écouter les deux "cinématographes" stars que sont Ed Lachman ^{ASC} et Christopher Doyle ^{HKSC}.

► A leurs côtés, l'Américain James Laxton (*Moonlight, If Beale Street Could Talk*), le Danois Jasper Spanning (*The Guilty*) et le Néerlandais Joewi Verhoeven (*Ash*).

La rencontre se voulait ne pas être un séminaire mais un "volcan de réflexions", et la star devait être le public. Mais la vraie star de la soirée fût en réalité Christopher Doyle, qui, dans son style inimitable de "Keith Richards de la cinématographie", a inspiré la salle du volcan des réflexions qui l'animent depuis toujours, loin, très loin, de toute considération technique.

Chris a introduit la soirée par la présentation de petits clips – des images magnifiques de paysages quasi abstraites, où l'eau et la terre sont toujours présentes –, surimpressionnés de courts textes interpellant sur les notions d'intention, d'engagement, de confiance, d'émotion et de résonance. « On ne peut travailler qu'avec des gens que l'on aime. Faire un film, c'est une histoire d'amour », déclare-t-il dès le départ.

Les quelques questions posées par

Ed Lachman, auxquelles chacun des invités a proposé une réponse, amenaient à s'interroger sur l'approche du travail du directeur de la photographie et de ses relations avec la mise en scène, en allant directement au fond des choses et sans détour : « Quelle peut-être, sur un tournage, votre plus grande source de frustration ? », « Comment préparez-vous un tournage et pourquoi ? », « Quelle différence y a-t-il entre un réalisateur et un directeur de la photographie ? »...

En réponse à certaines de ces questions, Chris Doyle a renvoyé une autre question, celle que Wong Kar-wai lui posait, inlassablement, sur le tournage de *In the Mood for Love* : « Est-ce tout ce que tu peux faire ? », l'invitant systématiquement à toujours faire plus, à s'engager plus, à donner mais aussi à recevoir plus.

De quoi inspirer largement les "cinématographes" de demain. ■

Voir ou revoir la Master Class donnée par Ed Lachman, organisée par l'AFC et l'ENS Louis-Lumière
<https://www.afcinema.com/La-Master-Class-Ed-Lachman-ASC-est-en-ligne.html>

Lire ou relire l'entretien avec James Laxton à propos de *Moonlight*

<https://www.afcinema.com/Moonlight.html>

Camerimage 2018

Paroles d'étudiants

L'approche de la lumière d'Alfonso Cuarón

Par Léo Brezot

Alfonso Cuarón est venu mardi présenter *Roma*, son dernier film, une fiction en noir et blanc 65 mm tirée de l'histoire de Cleo, bonne de la famille du réalisateur pendant son enfance.

► Le film possède une rigueur formelle mise en place dès le départ, un cadre balayant les décors d'un regard objectif qui réduit les personnages à des corps parmi d'autres, des points insignifiants au milieu du monde qui s'agite en arrière-plan. Il y a également la puissance de ces plans-séquence, dont Alfonso Cuarón n'est pas à sa première démonstration, mais laissons à d'autres le soin de (bien mieux) parler de ce film.

Si Alfonso Cuarón était présent à Bydgoszcz, c'est parce qu'il était également le chef opérateur de son film. Là encore, d'autres commenteront bien mieux son travail mais j'aimerais cependant revenir sur un point particulier de son approche de la lumière. [...]

Léo Brezot est étudiant en 3^e année à l'ENS Louis-Lumière, spécialité Cinéma.

[la suite de l'article à l'adresse](https://www.afcinema.com/L-approche-de-la-lumiere-d-Alfonso-Cuaron.html)

<https://www.afcinema.com/L-approche-de-la-lumiere-d-Alfonso-Cuaron.html>

Les images d'une grande douceur de Bruno Delbonnel AFC

Par Paolo Sabouraud

Mercredi 14, nous avons pu assister à la projection du dernier film des frères Coen, *The Ballad of Buster Scruggs* - le premier ~~du~~ **du **Delbonnel** numérique - en présence du chef opérateur**

► Après *Roma*, d'Alfonso Cuarón, projeté la veille, c'est encore Netflix qui produit le film. Et la même question est soulevée : y aura-t-il une diffusion en salles du film ? Notamment en France puisque, si tel était le cas, le film devrait attendre trois ans avant d'être disponible sur la plateforme, conformément à l'actuelle chronologie des médias. Pour le moment pas de ~~diffusion~~ six volets, le film retrace les aventures des bandits et des contes de l'ouest. ~~Le~~ **Le** **Delbonnel** **est** **à** **la** **veille** **d'** **aborder** son travail. Sur un film comme celui-ci, tout est très bien préparé et story-boardé, et heureusement car sur les quarante-cinq jours de tournage, la météo n'a jamais laissé de répit à l'équipe. La présence des ciels est très forte et pour pouvoir conserver une cohérence lumineuse, il a fallu beaucoup s'équiper et anticiper les nombreux problèmes rencontrés au fil du tournage.

Comme à son habitude, Bruno Delbonnel produit ici des images d'une grande douceur. Il compose la lumière d'une manière presque irréelle, naïve, renouant avec le film de genre ; il cite Douglas Sirk, Charles Laughton. Malgré la référence aux classiques hollywoodiens, il refuse pourtant pour ce western l'emploi des optiques anamorphiques et du Scope, préférant le format 1,85:1.

Paolo Sabouraud est étudiant en 3^e année à l'ENS Louis-Lumière, spécialité Cinéma.

Retour d'expérience à Camerimage

Par Olivier Calautti, Pierre Nativel, Pauline Penicout et Téo Sizun

Aujourd'hui nous quittons Bydgoszcz, un petit peu fatigué.es par les journées et les nuit animées du festival Camerimage auquel nous avons participé cette année pour la première fois, mais avec l'envie de faire des images et de revenir !

► L'occasion de découvrir ou revoir des films, en profitant des rencontres avec les opérateurs pour en savoir toujours un peu plus ; la possibilité est ainsi donnée à tou.tes d'admirer l'extravagance des un.es et la singularité des autres. Les ateliers techniques sont approfondis et complets, et il y a aussi les soirées pour rigoler. Nous n'avons pas pu tout faire tant le programme était dense ! Par contre nous avons pu, pendant et entre tous ces événements, rencontrer d'autres étudiant.es de toutes l'Europe et des cinéastes du monde entier. Un immense merci à Angenieux, qui, en collaboration avec La Fémis, nous a permis d'avoir cette expérience. Et merci aussi particulièrement à Jean-Yves, Jean-Marc, Jacques, Davy, Gilles et Jean-Noël, pour nous avoir aiguillé.es lors du festival.

L'année prochaine, nous ne serons plus étudiant.es mais nous reviendrons très sûrement de manière indépendante, comme l'ont fait cette semaine nos amis allemands de Ludwisburg que nous avons rencontrés grâce aux échanges internationaux de La Fémis.■

Olivier Calautti, Pierre Nativel, Pauline Penicout et Téo Sizun sont étudiants du département Image de La Fémis, promotion Delphine Seyrig 2019.

Le bon souvenir d'une rencontre avec Philippe Rousselot

Par Benoît Toulon

Dans le cadre du festival Camerimage, le chef opérateur français Philippe Rousselot, membre AFC, ASC, a donné une Master Class d'une heure et demi dans la salle de conférence de l'Opera Nova de Bydgoszcz.

► Cette rencontre a été l'occasion pour de nombreux étudiants et professionnels de poser des questions sur le long parcours du chef opérateur français. Elles ont porté tant sur ses précédentes collaborations avec des réalisateurs comme Tim Burton ou John Boorman que sur son approche du cinéma numérique aujourd'hui. Philippe Rousselot a répondu avec générosité et humour aux nombreuses questions du public. Cette rencontre nous a laissé un très bon souvenir, aussi bien pour l'ambiance chaleureuse qui y régnait que pour l'intérêt des réponses données par le chef opérateur français.■

Benoît Toulon est étudiant en 3^e année à l'ENS Louis-Lumière, spécialité Cinéma.

nos associés à Camerimage

Par Thierry Beaumel pour l'AFC

Arri Academy Master Class



« Comment maîtriser la capture numérique grand format avec le chef opérateur James Laxton ». Encore un franc succès pour la Master Class Arri, le gymnase transformé en studio d'un jour était rempli d'étudiants principalement, et nombreux furent ceux qui s'installèrent par terre !

► Henning Radlein nous a accueillis en faisant un historique des caméras fabriquées par Arri en 35, 16 puis numérique. Puis Marc Shipman-Mueller nous a fait une présentation plus détaillée de l'Arri Alexa LF avec les trois modes de capteur : le LF Open Gate en 4,5K jusqu'à 90 i/s, le LF 16:9 en UHD (le mode Netflix) jusqu'à 90 i/s et enfin le 2,39:1 en 4,5K jusqu'à 150 i/s. La LF a une nouvelle monture LPL, avec des adaptateurs PL. Ensuite une petite présentation des optiques "Large Format", la série Signature

et enfin une démonstration des SkyPanel en liaison avec le soft de contrôle Stellar. Ce soft utilisable en iOS ou Android permet de prendre la main sur les SkyPanel et de régler individuellement ou collectivement la température de couleur, la teinte, modifier la couleur en RVB ou HLS, d'appliquer des effets ou choisir des gélamines (Rosco ou Lee) émulées par le projecteur. Le tout en WiFi bien sûr. Une journaliste a fait un petit interview de James Laxton après la projection de quelques images de son dernier

film tourné en Alexa LF. Interrogé sur les intérêts du "Large Format", il a mis en avant l'intimité qu'accentue ce format avec les comédiens, soit en rallongeant la focale à taille de plan identique, soit à focale et distance identiques, leur permettant un plus grand espace de jeu. Il a ensuite fait des "set up" de lumière et de positions et mouvements de caméra pour illustrer sa conviction d'une intimité renforcée grâce au format large. Pour toujours tendre vers un spectacle plus immersif. ■

Les entretiens, vidéos et articles relatant l'actualité et publiés sur les pages quotidiennes en direct de Camerimage n'auraient pu exister sans l'aimable soutien du CNC et, cette année, des membres associés de l'AFC suivants : Angénieux, Arri, Be4Post, Eclair, K 5600 Lighting, LCA, Lee Filters, Leitz Cine Weltzar, Next Shot, Panavision Alga, RVZ, Sigma France, Sony France et Carl Zeiss.

Ni sans la contribution de Laurent Andrieux, François Reumont et Clémence Thurninger, sur place à Bydgoszcz, Alexander Baron-Raiffe, pour les traductions, ni la complicité d'Oniris Productions.

Qu'ils en soient vivement remerciés !

<http://www.afcinema.com/-Camerimage-2018-.html>

Camerimage 2018

nos associés à Camerimage

Par **Thierry Beaumel** pour l'AFC

Atelier FilmLight

Une salle pleine, l'organisation obligée de limiter les entrées et pousser les gens à regarder le workshop sur les écrans à l'extérieur. Trois intervenants, Andreas Minuth, étalonneur, Daniele Sirugusano, ingénieur et Rolf Coulange ^{BVK}, chef opérateur. C'est parti pour trois heures dans la pénombre à suivre les démonstrations sur un grand écran relié à un Baselight.

► Andreas Minuth va nous rappeler le workflow de traitement d'image dans un soft d'étalonnage et nous montrer les effets sur l'image des différents "process" et des différents défauts générés par de mauvaises pratiques. Tout d'abord il y a, en entrée du soft d'étalonnage, un module par caméra (Input Color Transform chez FilmLight ou IDT en ACES). En prenant exemple sur le même garçon filmé en RED, Alexa et F55, il montre qu'en prenant la bonne entrée, puis en égalisant la densité et les couleurs, on obtient des résultats très proches. Ensuite il montre que le choix d'espace couleur et gamma choisit à la prise de vues, s'il est respecté à l'étalonnage, n'influe pas sur le look des images avant étalonnage (en comparant la même image en Slog, Slog2 et Slog3). Puis, explication des différents espaces couleur de travail. Illustration des différents espaces sur une roue chromatique montrant les couleurs privilégiées par chaque solution (Kodak 83, ACES, Arri, RED, FilmLight). Le choix du rendu d'un espace couleur permet d'obtenir une palette de couleurs favorisant par exemple les teintes chair, la diversité des nuances vertes, la blancheur des peaux, la saturation de certaines couleurs mais aussi la capacité à gérer les très hautes ou basses lumières. Le choix de l'espace couleur de travail et de rendu va influencer sur le comportement des outils de l'étalonneur pour lui donner plus de flexibilité et de finesse dans la direction artistique choisie avec le chef opérateur.

Une erreur de choix d'entrée va fortement dégrader le rendu des couleurs. Elle peut aussi dégrader la qualité des images, les conversions du fichier caméra en RVB (4:4:4) vers des formats en 4:2:2 ou pire 4:2:0. Le format RAW en entrée apportant toujours le maximum de latitude. De même le "color subsampling" (réduction en 8 ou 10 bits d'un signal caméra en 12, 14 ou 16 bits) va réduire le nombre de couleurs utilisables en étalonnage. Une trop faible quantification va créer du "Banding" dans les dégradés. Le fait d'utiliser

un signal log en entrée sans utiliser de courbe adaptée va avoir tendance à brûler les hautes lumières ou perdre des détails dans les basses. Un défaut devenant récurrent concerne les "fausses couleurs", qui sont des couleurs pour lesquelles le capteur réagit de manière "non naturelle" et va provoquer des à-plats violets dans l'image, souvent dus à des sources LED dans le champ. FilmLight propose un outil dédié pour régler ce défaut.

Une autre démonstration nous a permis de visualiser les défauts apportés par des LUTs sur l'image (sorte de "postérisation") qui n'existent pas lors d'utilisation de Shader GPU à la place de LUT. En effet les LUTs ont une finesse d'action limitée et on en voit aujourd'hui parfois les limites.

Enfin ne jamais oublier qu'un étalonnage fait ne sera reproduit correctement et fidèlement que sur le même type de "display" (moniteur, projecteur, espace couleur), toute autre version devra à minima nécessiter une adaptation en étalonnage.

Deuxième partie centrée sur la texture

Un démonstration autour du MTF mettant en évidence qu'une image affichée est la somme de tous les MTF de la chaîne de traitement depuis l'optique de la caméra jusqu'à l'afficheur utilisé (projecteur ou types de moniteur). Le floutage en postproduction d'une image réduit le contraste dans les hautes fréquences principalement, à l'inverse le "sharpen" va augmenter le contraste dans les hautes fréquences. FilmLight travaille sur un outil permettant de choisir quelle gamme de fréquences va être amplifiée ou diminuée (MTF Equalizer) afin de réduire le contraste dans les basses lumières pour diminuer le bruit, ou de perdre du détail dans les reflets disgracieux sur la peau.

Andreas va ensuite nous montrer des défauts de "demosaiing" (débayer en langage courant !). Une très bonne qualité implique un gros travail pour le proces-



Andreas Minuth, Rolf Coulange et Daniele Sirugusano, lors de l'atelier FilmLight - Photo Thierry Beaumel

seur de l'ordinateur (ou le GPU) et n'est pas possible dans la caméra ou complice le temps réel sur la station d'étalonnage, c'est pourquoi il y a différents algorithmes. Le plus rapide n'est jamais le meilleur ! Les différences se voient principalement dans les endroits de très fort contraste d'un pixel à l'autre, un debayer de moyenne qualité peut sembler plus piqué sur un petit display par exemple ou apporter du moirage. Il faut aussi faire très attention aux défauts apportés par les algorithmes de redimensionnement de l'image et par ceux d'augmentation de la définition. Il ne faut théoriquement les utiliser qu'une seule fois lors du processus de postproduction.

Daniele Sirugusano prend la parole pour faire un exposé plus scientifique sur l'apparence des couleurs pour l'œil humain, le métamérisme. La nécessité, pour ce faire, de travailler sur l'analyse spectrale de la lumière. On ne pourra reporter de cette partie sans l'appui des visuels présentés ! Les caméras actuelles peuvent produire des couleurs comportant trop de lumière par rapport à leur saturation pour que les systèmes d'affichage RGB actuels arrivent à les afficher. Il faut donc développer de nouveaux outils pour gérer de manière plus facilement créative ces enjeux.

Pour terminer l'atelier, Rolf Coulanges ^{BVK}, nous livrera un résumé de son travail sur l'histoire de la couleur dans la peinture en regard des images numériques. ■

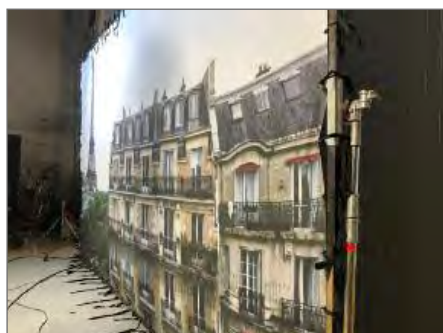
English version

<https://www.afcinema.com/FilmLight-at-Camerimage-2018.html>

Atelier Sony Venice mené par Todd Bell

Dans le gymnase de l'Université d'économie de Bygdoszcz, le dernier workshop de la semaine, avec le chef opérateur Todd Bell. Projection de quelques plans du film qu'il vient de terminer dans le sud de la France, avec de beaux extérieurs pleins de soleil et des intérieurs très intimistes, certains à la bougie. Tourné en Sony Venice avec des optiques Hawk. Projection du making of du tournage d'une pub Audi.

► Todd Bell a choisi d'orienter son workshop sur la facilité que lui offre la Venice pour choisir ses optiques et contrôler leur rendu en fonction du diaphragme. Sur le plateau, une belle découverte de Paris a été installée par Rosco. La toile tendue comporte des parties semi-transparentes correspondant aux fenêtres et lumières de l'image et peuvent être éclairées par derrière. Nous avons droit à une démonstration du passage du jour à la nuit avec la tour Eiffel illuminée. Très convaincant.



Première mise en place, travelling avant vers une jeune fille ouvrant un beau paquet cadeau, le soir, dans son bureau, la tour Eiffel illuminée par la fenêtre. L'idée de Todd est de refaire le même plan à quatre ouvertures différentes pour modifier le rendu. Hawk anamorphique, série C 50 mm. L'avantage du capteur plein format de la Venice permet d'utiliser les optiques sphériques aussi bien qu'anamorphiques. Très rapidement, en changeant les gris neutres intégrés à la caméra et en changeant la sensibilité du



capteur, il va refaire le plan à quatre diaphs différents. Puis idem avec d'autres optiques pour montrer les différences de rendu dans les hautes lumières, les diffusions apportées par ces optiques, surtout à pleine ouverture. Puis il utilisera un T1 sphérique et enfin des anamorphiques 1,3 sur le plein capteur en 6K.

Le DIT, Pablo, de chez Mission, nous explique que le rendu et la texture des images restent mélangeables entre la sensibilité 500 et 2 500 ISO. Il change donc la sensibilité et utilise les gris neutres pour pouvoir tourner au diaph choisi pour son rendu esthétique. Il va plus loin en expliquant que les différents formats d'enregistrement (RAW, XOCN et XOCN LT) sont aussi à utiliser pour des rendus de textures différents. Par exemple, le XOCN LT est un peu plus soft et se combine parfaitement à une image un peu diffusée sur des gros plans d'actrices.

A l'inverse un plan large de paysage profitera de la pleine définition en RAW au plus haut débit. Selon lui, tous ces formats raccordent entre eux. Il rappelle aussi la nécessité d'afficher la bonne tem-



Photos Thierry Beaumel

pérature de couleur à chaque prise (et surtout en multi-caméras) car ce n'est pas une métadonnée chez Sony, cela change la réaction du capteur. Todd nous montre l'utilisation de la visualisation High Light et Low Light. Une lampe de bureau est allumée dans le champ et sur la visualisation en Rec 709 est un peu brûlée, un appui sur un bouton permet immédiatement de décaler la visualisation sur la partie haute du signal et vérifier que toutes les informations sont conservées. Il y a la même fonction pour les basses lumières. Tout cela en conservant un rendu de contraste normal.



Après la pause, on va utiliser le nouveau déport de capteur, suspendu à un Easy Rig, le corps caméra dans le dos. Todd a préparé une lumière jour pour un rendu plus "social". Il va utiliser des chefs opérateurs parmi le public pour faire différents plans portés dont un suivi depuis le fond de la salle dans la quasi obscurité jusqu'au plateau.

La sensibilité sans bruit visible est au rendez-vous. Le DIT nous confirmera avoir utilisé la caméra à 4 000 ISO lors du tournage des plans bougies du film *Horses Latitude* projetés au début.

Lors d'un changement de batterie, Todd insiste sur la rapidité de redémarrage de la caméra (une image apparaît en quelques secondes).

Sony mettra en ligne les images de ce workshop prochainement. ■

ça et là

La Braderie des dix ans de MIAA



Fêtant ses dix ans d'existence, MIAA (Mouvement des intermittents d'aide aux autres) organise une nouvelle braderie dont les vêtements ou objets seront en vente à petits prix au profit de l'action de l'association, la distribution de repas aux sans-abri. Elle aura lieu le dimanche 2 décembre 2018, de 10h à 18h, au centre d'animation Mercœur, à Paris Paris 11^e.

► Seront mis en vente à prix modique vêtements, chaussures, accessoires, petit mobilier, décoration et jouets en provenance de donateurs et des fins de tournage de nombreux films ou séries TV. Créée il y a bientôt dix ans à l'initiative d'une poignée de techniciens du cinéma, MIAA a grandi grâce à leur ténacité et concentre les dépenses sur l'essentiel : l'achat des denrées, le paiement du loyer, l'entretien des voitures...

Rappelons que les bénévoles de Miaa cuisinent et distribuent cent repas par jour, cinq jours par semaine. Aucun engagement de durée ne leur est demandé. Chacun est libre de venir quand il le souhaite, une journée ou plus. Cette liberté est la clé du succès de Miaa et suscite une participation enthousiaste et permanente des bénévoles. ■

Braderie MIAA

Dimanche 2 décembre 2018, de 10h à 18h

Centre d'animation Mercœur - 4, rue Mercœur - Paris 11^e

<https://miaa.fr>

Sur mes lèvres, de Jacques Audiard, projeté au Ciné-club de l'Ecole Louis-Lumière



► Pour leur dernière séance de l'année, mardi 18 décembre 2018, le Ciné-club et les étudiants de l'ENS Louis-Lumière recevront le monteur son Pascal Villard et projeteront *Sur mes lèvres*, de Jacques Audiard – photographié par Mathieu Vadepied –, le film dont il a monté la bande son et qui a reçu un César du Meilleur son.

La projection sera suivie d'une rencontre avec Pascal Villard, l'occasion pour le public d'échanger avec lui à propos de son travail sur ce film et sur d'autres auxquels il a participé.

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

Mardi 18 décembre 2018 à 20h précises

Cinéma Grand Action

5, rue des Ecoles - Paris 5^e

(Entrée au tarif en vigueur dans le cinéma)

La SRF communique

► Jean-Luc Godard nous a permis de rendre public le message qu'il a envoyé à Dimitri Ozerkov, directeur du département Art Contemporain au musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg, en réponse à son invitation à visiter le musée en vue d'une installation à venir :



Cher Dimitri Ozerkov,

Je vous remercie pour votre invitation mais compte-tenu des conditions de détention du réalisateur Oleg Sentsov, je ne me sens pas autorisé pour l'instant à visiter l'Ermitage et ce, quelle que soit mon amitié pour le peuple russe.

Restant attentif à l'évolution des événements,

Amicalement,

Jean-Luc Godard ■

actualités AFC

Un nouveau membre actif et un nouvel associé rejoignent l'AFC

Lors de sa dernière réunion, le CA de l'AFC a décidé d'admettre au sein de l'association la directrice de la photographie Isabelle Razavet, d'une part, et la société d'éclairage et d'accessoires InnPort, d'autre part. Céline Bozon AFC et Caroline Champetier AFC présenteront prochainement leur filleule, Isabelle Razavet. Nathalie Durand AFC et Vincent Jeannot AFC présentent ici la société Innport.

Innport, des passionnés de lumière

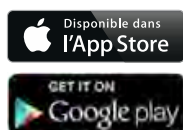
Par **Nathalie Durand** AFC

► Depuis quelques années déjà, je suis avec attention les projecteurs LED et leurs accessoires proposés par la société Innport. Et j'ai pu apprécier leurs qualités. Gaël Ollier et ses associés sont des passionnés de lumière, toujours à l'écoute et soucieux de nous proposer des outils adaptés à nos pratiques. Basée à Sète, pays de lumière, la société Innport travaille déjà avec nombre de nos associés. Je me réjouis de leur arrivée au sein de l'AFC. ■

Innport, une équipe soudée et à l'écoute

Par **Vincent Jeannot** AFC

► C'est grâce à Jacqueline Delaunay d'ACC&LED que j'ai fait la connaissance d'Innport, jeune société sétoise spécialisée dans l'importation de matériel d'éclairage et, en particulier, de la marque Aladdin. En 2016, sur ma proposition, ils ont été présents en tant qu'invités au Micro Salon. Quand deux années plus tard, Gaël Ollier, le dirigeant d'Innport, a souhaité que sa société soit membre associé de l'AFC, j'ai tout de suite accepté de les parrainer car je trouve qu'ils forment une équipe sympathique, très soudée, à l'écoute des interrogations et besoins de l'équipe image, opérateurs et chefs électriciens, très réactive et encline à faire remonter nos exigences auprès des fabricants. Cela fait plaisir de rencontrer des gens aussi passionnés et je pense qu'ils méritent vraiment d'être avec nous. ■



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

ça et là

"Univers virtuels et cinéma"

Conférence de **Martin Barnier**, suivie à 19h de la projection du film *Trumbull Land*, de **Grégory Wallet**

Le Conservatoire des techniques de la Cinémathèque française consacre sa conférence de décembre aux divers procédés et systèmes qui, du 18^e siècle à nos jours, ont fait voyager les spectateurs dans des mondes imaginaires ou fantastiques. Une source d'inspiration pour le cinéma et ses techniques, encore aujourd'hui.

► Depuis le XVIII^e siècle, le monde du spectacle a cherché à faire basculer les spectateurs dans des univers virtuels. Les panoramas font croire à un voyage dans un nouveau paysage. Les Pepper's Ghost laissent imaginer la présence d'un fantôme sur scène (depuis le milieu du XIX^e siècle jusqu'à Michael Jackson et autres chanteurs disparus). Les systèmes stéréoscopiques depuis 1850 et la 3D cinématographique depuis 1915, nous font entrer dans un autre monde. Les "scenic railways" et autres parcours scéniques de foires et expositions universelles nous entraînent dans des voyages impossibles depuis la fin du XIX^e siècle. Tous ces différents types d'attraction continuent d'inspirer les techniques cinématographiques, comme la 4DX aujourd'hui.

Martin Barnier est professeur en études cinématographiques et audiovisuelles à l'université Lumière Lyon 2. Il a notamment publié : *En route vers le parlant (CEFAL, 2002)*, *Bruits, cris, musiques de films (PUR, 2010)*. Avec Kira Kitsopanidou, il a coécrit : *Le Cinéma 3-D : Histoire, économie, technique, esthétique (Armand Colin, 2015)* ; avec Laurent Jullier : *Une brève histoire du cinéma (1895-2015) (Pluriel, 2017)*. [...] ■



Lire la suite de l'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Univers-virtuels-et-cinema.html>

"Univers virtuels et cinéma", conférence de **Martin Barnier**

Vendredi 7 décembre 2018 à 14h30

Salle Georges Franju

Cinémathèque française

51, rue de Bercy - Paris 12^e

Prochainement

"Le système soviétique panoramique Kinopanorama",

conférence de **Nikolaï Maïorov**

Vendredi 25 janvier 2019 - 14h30.

MicroSalón AEC España 2018

La 2^e édition du MicroSalón AEC España, organisé par l'association espagnole des directeurs de la photographie, se tiendra à l'école de cinéma et d'audiovisuel ECAM, à Madrid, les 14 et 15 décembre 2018.

► Il aura pour thème cette année "L'expression de la lumière" et l'AEC donnera Carte blanche aux directeurs de la photo britanniques de la BSC, association invitée.

Outre l'exposition de matériel et la Carte blanche à la BSC, trois événements viendront compléter le

MicroSalón : des projections reflétant le potentiel des membres associés de l'AEC et deux Master Classes, l'une avec le "maître de la lumière" José Luis Alcaine et l'autre en duo avec un réalisateur et son directeur de la photo habituel, en l'occurrence Enrique Urbizu et Unax Mendia ^{AEC}. ■

MicroSalón AEC España 2018

Vendredi 14 décembre, de 9h30 à 19h

Samedi décembre, de 9h30 à 18h

ECAM

Ciudad de la Imagen, Calle Juan de Orduña, 3

28223 Pozuelo de Alarcón, Madrid, Espagne



la CST

Renouvellements à la tête de la CST

Lors de son assemblée générale, qui s'est tenue le 11 octobre 2018, la Commission supérieure technique de l'image et du son a renouvelé son conseil d'administration et élu son nouveau président : Angelo Cosimano, délégué général depuis 2013, accède ainsi à la présidence de la CST, succédant à Pierre-Willam Glenn ^{AFC}. Réuni le 8 novembre, le CA a procédé à l'élection du nouveau bureau et, le 12 novembre, Baptiste Heynemann, venu du CNC, prenait ses fonctions de délégué général.

► Composition du bureau de la CST

Angelo Cosimano, président ; Claudine Nougaret, vice-présidente ; Jean-Baptiste Hennion, trésorier ; Ken Legargeant, secrétaire ; André Labbouz, secrétaire adjoint ; Bertrand Seitz, consultant.

● Les autres membres du CA

Jean-Marie Dura, Jean Gaillard, Gérard Krawczyk, Nadine Muse.

● Les administrateurs élus au sein des départements de la CST

◆ Image

Thierry Beaumel et Françoise Noyon

◆ Diffusion-Distribution-Exploitation

Alain Surmulet et Chris Tirtaine

◆ Production-Réalisation

Séverine Barré et Pascal Metge

◆ Postproduction

Isabelle Morax et Juan Eveno

◆ Son

Yves-Marie Omnès et Vianney Aubé

● Administrateur élu par le personnel permanent de la CST

Jean-Michel Martin. ■

| <https://www.cst.fr/>

Clin d'œil lumineux de Lumex au mythique "225 ampères"

L'équipe de Lumex a eu l'heureuse initiative de recevoir dans ses locaux, samedi 24 novembre 2018, une centaine d'amoureux de la lumière, toutes générations confondues, et leur faire découvrir ou redécouvrir celle de l'arc de 225 ampères, fonctionnement compris. Trônant au milieu d'un éventail de projecteurs à l'ancienne et autres éclairages contemporains, retour sur ce soleil artificiel en un clin d'œil photographique...

► Merci à François Roger et son équipe de Lumex – ainsi qu'à Didier Diaz et Vincent Tulli – pour cette journée originale qui nous a permis de redécouvrir de merveilleux projecteurs ! Vive la lumière des arcs. ■



Laurent, de l'équipe Lumex, réglant l'arc une fois amorcé
Photo Eric Guichard



Arc Ianiro des années 1970
Photo Jean-Noël Ferragut



Cremer 10, 5 et 2 kW, Cremer et Arri Baby 1 000 watts
Photo Jean-Marie Dreujou

Plus d'images sur le site de l'AFC à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Clin-d-oeil-lumineux-de-Lumex-au-mythique-225-amperes.html>

in memoriam

Décès du cadreur Max Pantera

Nous avons appris avec tristesse le décès de Max Pantera, survenu à Paris le 14 novembre 2018 des suites d'une longue maladie, à l'âge de 88 ans. Après un parcours hors des sentiers battus du cinéma et avoir débuté comme cadreur sur des films de télévision, c'est à ce poste que Michel Deville lui offrira la chance de poursuivre une carrière qui compte plus d'une douzaine de longs métrages.

► Ayant commencé comme cadreur à Europe n° 1, Max Pantera a travaillé sur des téléfilms et séries avec des réalisateurs tels que Michel Boisrond, Bernard Borderie, Christian-Jaque, Jean Delannoy, Patrick Jamain ou encore François Velle.

Michel Deville lui ayant proposé d'être cadreur sur *Le Dossier 51*, photographié par de Claude Lecomte, en 1978, il signera le cadre de huit de ses films, dont *Le Paltoquet*, photographié par André Diot, en 1986, et *La Lectrice*, photographié par Dominique Le Rigoleur^{AFC}, en 1988.

On citera également ses collaborations avec Gilles Béhat, Roger Coggio, Gérard Vergez (*Bras de fer*, images signées André Diot, en 1985), Francis Huster (*On a volé Charlie Spencer*, images de Daniel Vogel, en 1986), et Jean-Loup Hubert (*La Reine blanche*, images de Claude Lecomte, en 1991).

Max Pantera a été membre de l'AFCF (Association française des cadreurs de fictions) et il a reçu, pour *Le Paltoquet*, le Prix du Meilleur cadre au Festival de l'image de film de Chalon-sur-Saône. ■



Max Pantera sur le tournage, en Thaïlande, de Joy et Joan, de Jean-René Saurel, en 1985 - Photo Dominique Brabant

Jean-Claude Aumont et Alain Gauthier témoignent

► J'ai eu le privilège de travailler au côté de "Monsieur" Max Pantera à mes débuts comme pointeur, sur deux longues séries, en 1983, sur lesquelles il était cadreur : *Quelques hommes de bonnes volontés*, réalisé par François Villiers, et *L'Homme de Suez*, réalisé par Christian-Jaque (*Fanfan la tulipe*).

Au-delà de sa grande précision et de son exigence sur un plateau, Max était poète et adorait la musique. Je le remercie pour l'excellente formation que j'ai reçue avec humour et poigne tout au long de notre collaboration. Ce soir, comme je le faisais près de la caméra pour le taquiner, j'ai envie de fredonner cet air... "Il est libre Max". ■

Jean-Claude Aumont^{AFC}

► J'ai connu Max Pantera alors que je travaillais chez Techni Ciné Phot et qu'il était cadreur à Europe n° 1, il venait souvent accompagné de son ami Olivier Benoist de Vignault. Max a connu un destin atypique : natif de Marseille, il a vu débarquer les Américains en Provence en 1944, et de très près, racontait-il...

Il fut un temps secrétaire de Charles Aznavour et lui a écrit quelques chansons. C'était aussi un poète et il fut, entre autres, le cadreur de Michel Deville.

Un grand monsieur, plein de tact et grand cadreur, il était mon ami. ■

Alain Gauthier, membre consultant de l'AFC

Un "Petit Prince" nous a quittés

Par Philippe Houdart

Beaucoup de ses proches, du moins professionnels, appelaient Max Pantera « Le Petit Prince » car sur les tournages, c'est lui qui avait pour habitude d'appeler comédiens et comédiennes, techniciens ou techniciennes, « Petit Prince » ou « Petite Princesse », ce qui, avouait-il, avait les gros avantages de lui permettre de ne pas avoir à mémoriser les prénoms de ses interlocuteurs. Et les comédiennes, en particulier, étaient souvent ravies par cette gentille intention qu'elles pensaient leur être réservée.

► Secrétaire-chauffeur de Charles Aznavour, Max avait ses entrées à Europe 1, où il l'accompagnait régulièrement et c'est ainsi que, la station décidant de produire des téléfilms, il sut saisir, au tout début des années 1970, l'opportunité qui lui était proposée de travailler comme caméraman, lui qui n'avait évidemment jamais été assistant sur un tournage auparavant. Ses qualités à ce poste étant très vite reconnues et les réalisateurs avec lesquels il travailla alors, dont principalement Christian-Jaque, enchaînant les tournages, Max réussit à se faire un nom dans le monde du téléfilm, domaine qui, à l'époque, était un peu snobé par les techniciens du grand écran qui le considérait comme secondaire. Mais la production privée prenant petit à petit son essor, parallèlement à celle, institutionnelle de l'ORTF puis de la SFP, et réalisateurs et techniciens commençant à regarder le monde de la télévision avec un autre regard, certains, dont Max, surent en tirer bénéfice et virent leurs qualités reconnues par l'ensemble de la profession. Max était alors atypique car, outre le fait qu'il n'avait jamais été assistant et n'avait pas de réelles connaissances techniques, son travail avec la caméra était singulier puisque, à l'opposé de la plupart des autres opérateurs, il ne cadrait qu'au manche et mettait toutes les frictions au maximum sur les têtes qu'il utilisait. La main gauche omniprésente sur le zoom, il faisait corps avec sa caméra qu'il manipulait donc en force avec une étonnante dextérité. Il avait une pratique se rapprochant du reportage mais avec une précision de cadrage et une qualité de mouvements qui respectaient au plus près les désirs des réalisateurs.

Pour dire vrai, lorsque j'ai travaillé pour la première fois avec Max, sur la dernière saison des "Brigades du Tigre", réalisée par Victor Vicas, j'ai eu un peu de mal à apprécier ce personnage bourru, "brut de décoffrage", dont la grosse paluche accrochée au zoom empêchait de voir les repères de point (il n'y avait alors pas de follow focus) d'autant que, Max ne supportant pas avoir le moindre contact physique lors du tournage d'un plan, il était parfois difficile de concilier ses "manies" avec les nécessités du travail de l'assistant. Mais, dès que l'on commençait à mieux le connaître, on ne pouvait qu'être impressionné par la qualité de son travail et à en accepter les contraintes. De tous les cadres à côté desquels j'ai eu l'occasion de travailler sur la cinquantaine de films et téléfilms que j'ai faits comme assistant, si Charles-Henri Montel fut mon modèle aux manivelles, Max Pantera fut, de loin, celui dont le travail au manche, par sa dextérité et sa précision à chaque prise,



Tournage de *L'Enigmatique Monsieur S.*, de Jean Delannoy
De g. à d. : Anne-Marie Garcia, Philippe Houdart, au 1^{er} plan, et, derrière eux, Jean Delannoy, Etienne Szabo, Max Pantera

m'a le plus impressionné. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Michel Deville lui donna sa chance sur long métrage. Le travail du cadre sur *Le Dossier 51* était d'une rare difficulté et le résultat impressionnant. Ce film fut pour Max, à 50 ans déjà, le début d'une seconde carrière au cours de laquelle il était enfin reconnu par la profession. Il accompagna Michel Deville pendant douze ans sur, entre autres, *Le Voyage en douce* (photo de Claude Lecomte), *Le Paltoquet* (photo d'André Diot) et *La Lectrice* (photo de Dominique Le Rigoleur).

Mais Max était aussi un poète, un parolier dont plusieurs chansons furent au répertoire de Charles Aznavour, dont il ne s'est jamais éloigné. Et quand il vous faisait l'amitié de vous proposer de lire ses textes, ses poèmes, vous découvriez à quel point ce Monsieur, à l'intense sensibilité, était en réalité loin du personnage bourru que vous aviez cru rencontrer.

Max eut la sagesse de prendre sa retraite sans attendre que les poids des années n'altère la qualité de son travail. Il aimait la quiétude de son appartement, boire sa légendaire demi-bouteille de champagne devant sa télé, profiter de ses amis. Et écrire...

Le dernier message qu'il m'a laissé, en octobre pour mon anniversaire, se terminait par « Bisou, bisou, bisou ».

Oui, mon cher Max : « Bisou, Bisou, Bisou » ! ■

Philippe Houdart est cadreur de fiction

in memoriam

En souvenir de Max Pantera, charmant et talentueux professionnel

Par Dominique Le Rigoleur AFC

J'ai eu le privilège de bénéficier des compétences et du talent de cadres assez rarement : Eric Faucherre, pour deux films de Jean-Charles Tacchella, et Max Pantera pour *La Lectrice*, de Michel Deville, par exemple. C'était à chaque fois des cadres qui avaient l'habitude de travailler avec ce réalisateur-là, ce qui rendait le travail beaucoup plus facile. Ils possédaient les clés de la collaboration et travaillaient avec beaucoup d'aisance. En outre, c'étaient des personnes extrêmement chaleureuses.

► Michel m'avait dit : « J'espère que vous n'aurez pas de problème avec Max et qu'il ne sera pas un peu macho ». Et ça a été un délice, une merveille, comme avec Eric Faucherre.

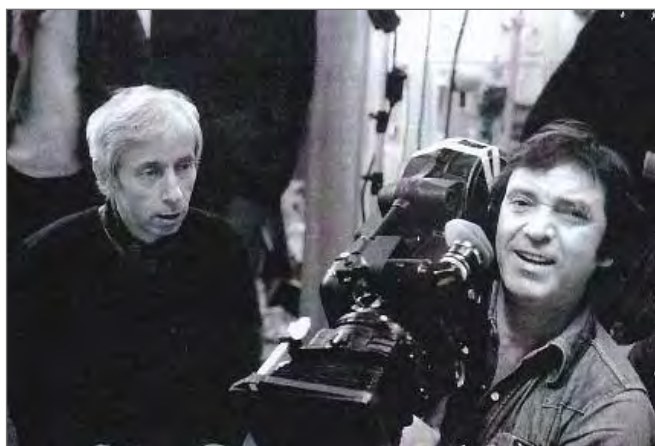
Il m'a laissé souvent une répétition à la caméra pour que je puisse juger de la lumière, alors que Michel faisait assez peu de répétitions, et que tous les plans étaient chronométrés pour tomber parfaitement bien avec la musique. Il y avait un chronomètre sur le chariot de travelling pour le machiniste.

Une fois, Miou-Miou avait un monologue de deux minutes, Michel, un peu rougissant, est venu vers elle après la première prise et lui a dit : « C'était vraiment bien mais est-ce que tu peux la faire avec deux secondes en moins ? »

Miou-Miou l'a regardé, les yeux grand-ouverts avec petit sourire sur les lèvres. Et, incroyable, elle a réussi à le faire ! C'était, je crois, prévu avec une musique de Beethoven, qu'on ne pouvait pas changer au montage ! Avec Michel tout était prévu avant le tournage du film, les répétitions étaient faites chez lui avec les acteurs et il rencontrait les techniciens séparément et ensemble (décors, costumes, image).

Souvenir d'une anecdote :

Philippe Lioret, qui, avant d'être réalisateur, était chef opérateur du son sur le film, avec son frère, ne travaillait qu'avec des micros HF, ce qui était assez rare à l'époque.



Max Pantera, Arri BL sur l'épaule, sur un tournage avec Michel Deville

Avant le tournage, tout pouvait être discuté. Mais quand le tournage démarrait, tout devait se faire exactement comme cela avait été prévu. Car, comme tout était calculé, il avait peur qu'en retirant une pièce du puzzle, tout s'écroule. L'aisance avec laquelle Max travaillait, sa légèreté dans le travail : inoubliable! ■

"Bernardo Bertolucci tire sa révérence"

Darius Khondji AFC, ASC et Jean A. Gili évoquent son œuvre sur France Culture



Bernardo Bertolucci

France Culture a fait part de la disparition du cinéaste Bernardo Bertolucci sur son site Internet en commençant par ce court chapeau : "*Le Dernier Tango à Paris, 1900, Le Dernier Empereur...* Retour sur l'œuvre de Bernardo Bertolucci, avec Darius Khondji, directeur de la photographie, et Jean A. Gili, historien du cinéma. Le cinéaste italien s'est éteint le 26 novembre 2018."

► « Bernardo [Bertolucci] était très à l'aise avec la caméra, il tenait à la mettre en place lui-même. Il aimait trouver le cadre. » ■
(Darius Khondji)

| <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/bernardo-bertolucci-tire-sa-reverence>

ça et là

Les Trophées SATIS 2018 décernés

Avec la remise de ses Trophées 2018, le SATIS a mis l'accent sur les innovations technologiques qui lui sont apparues comme les plus pertinentes pour le marché. Les équipes rédactionnelles de *Mediakwest* et *Sonovision* ont décerné huit Trophées et trois Coups de cœur avec, pour la première fois, un coup de cœur attribué à un projet d'intégration au caractère innovant.

► Les lauréats des Trophées 2018

Production et Tournage

- Le MIX, de DMG Lumière by Rosco (projecteurs à LED SL1 et Mini Mix utilisant une technologie multichrome et une application smartphone simple et intuitive pour les piloter)
- Le Cy-Stem, de Cynaview (système de contrôle universel de caméra comprenant un panneau de contrôle RCP et de petits modules permettant d'améliorer et simplifier le workflow)
- L'Ultritouch, de Ross Video (panel de contrôle et de monitoring personnalisable aidant les opérateurs à contrôler et à passer facilement d'un équipement à l'autre, tout en maintenant la rapidité et l'aisance des équipements qu'il gère).

Postproduction

- Le MWHub, de MediaWen (plateforme logicielle en tant que service (SaaS) pouvant gérer des équipes et des tâches pour permettre un sous-titrage et un doublage automatisés)
- Le Newsbridge IDX, de Newsbridge (outil permettant un accès inédit aux contenus, tant en termes de dérushage, d'archivage, de recherche, que d'investigation, grâce à la reconnaissance croisée des visages, objets, scènes, transcription audio, avec une analyse de leur contexte sémantique).

Diffusion & Distribution

- Le HDR Image Analyzer, de AJA (proposant un monitoring et une analyse des contenus 4K/UltraHD/2K/HD, HDR et WCG pour les productions broadcast et OTT, la postproduction, les contrôles qualité et le mastering)
- Le Bolero de Riedel (représentant un système d'interphone sans fil évolutif, utilisable en tant qu'application autonome ou intégré à l'interphone Riedel Artist).



Services

- Le Virtual Production, de Sony (service permettant de mélanger les flux de six caméras sans fil et de deux "clips players" en temps réel, et de "streamer" trois flux simultanés vers YouTube, Facebook Live ou à partir de n'importe quel CDN).

Les trois Prix Coups de cœur

- Le Jarvis, de Spline (bras robotique s'adaptant à toutes les caméras et pouvant porter jusqu'à 18 kg. Il se déplace jusqu'à 3m/s en vitesse de pointe et son envergure est de 3 mètres. Jarvis se transporte facilement dans un 12 m2 et s'installe en 20 minutes sur un plateau)
- Le CQS 1441, de Lynx Technik AG (convertisseur compact 4K UHD 12Go-simple link bidirectionnel vers quand link - prenant en charge tous les signaux SDI standard SMPTE de 1,5 à 12 Gbit/s-SMPTE 292M, SMPTE 424M, SMPTE 2081 et SMPTE 2082)
- Le projet France Galop mis en place sur l'hippodrome de Paris Longchamp (réunissant les compétences de Sony, MTCE Consulting et EV CORP) et qui a été récompensé pour ses développements visionnaires basés sur IP... ■

(D'après Nathalie Klimberg, Mediakwest)

Les Confins du monde

de Guillaume Nicloux, photographié par David Ungaro ^{AFC}

Avec Gaspard Ulliel, Guillaume Gouix, Gérard Depardieu

Sortie le 5 décembre 2018

De retour sur la Croisette après un film tourné par 50° dans la Vallée de la Mort en 2015, *Valley of Love*, avec Gérard Depardieu et Isabelle Huppert), le cinéaste Guillaume Nicloux est parti cette fois au Vietnam pour rapporter un film de vengeance. Il a emmené dans ses bagages David Ungaro ^{AFC} pour filmer cette histoire qui se déroule aux prémices de la guerre d'Indochine. Retour sur la fabrication de ce film avec le directeur de la photo et le réalisateur. (FR)



► Quelle est la genèse du film ?

David Ungaro : Je suis arrivé assez tardivement sur le projet qui s'est tourné en trente-cinq jours entre Hanoï et le nord du Vietnam. La plupart des décisions en matière technique était déjà prise, comme notamment le fait de tourner en 35 mm anamorphique (Panavision série C, Kodak 200T et 500T), Guillaume Nicloux étant quelqu'un de très précis, et qui comprend parfaitement toutes les contraintes de tournage. Presque l'intégralité du film s'est tournée à deux optiques, le 50 et le 75 mm.

L'équipe était locale ?

DU : J'ai eu le plaisir sur ce film de retrouver la production exécutive thaïlandaise avec laquelle j'avais pu travailler l'année passée sur *Prayer for dawn*, et une grande partie de mon équipe d'électros. Le tournage s'est entièrement organisé autour d'une équipe hybride française, vietnamienne et thaïlandaise, sans trop de difficultés. Le défi principal a été de tourner dans des endroits assez reculés, de jour comme de nuit, avec du matériel électrique local ou parfois rapporté de Thaïlande. Hors les séquences dans la forêt, l'autre enjeu a été la gestion dans le cadre des nombreux éléments modernes urbains pour parvenir à recréer le Vietnam de 1946.

Tourner un long métrage en 35 mm au Vietnam, ce n'est pas est un défi en soi en 2018 ?

DU : Pas spécialement quand on a soi-même l'expérience du film, mais une partie de l'équipe n'avait jamais eu cette opportunité. Par exemple, le travail en basses lumières, auquel les caméras numériques nous ont habitués, est complètement remis en question. Il faut faire comprendre aux équipes qu'on va avoir besoin d'une puissance électrique bien supérieure - une chose qui semble presque de la science-fiction pour la plupart des gens.

Et le labo ?

DU : Le film a été développé en France chez Hiventy et scanné là-bas en 4K. Sur la chaîne d'étalonnage en elle-même, j'ai tout de même l'impression que même avec un bon scan, les machines actuelles semblent plus performantes avec un négatif numérique RAW.

De quoi êtes-vous le plus satisfait par rapport au choix du film ?

DU : Avec le recul, c'est très agréable d'être en film pour les extérieurs jour. Les ombres sont splendides, le film va chercher au-delà des limites dans les hautes lumières et, par exemple, les feuillages sont pleins de détails. Les nombreuses nuances de vert sont sans doute plus riches qu'en numérique, et sur ce film où la forêt a une importance non négligeable, je pense que c'était un choix judicieux.

Reste cette discipline à intégrer, le côté un peu aléatoire du rendu à la fin en fonction des conditions de transport ou de développement... Avec l'arrivée des caméras grand format comme l'Alexa LF, j'ai hâte de faire des tests, et d'ailleurs pourquoi pas mélanger le Super 35 et le "full frame" à l'intérieur d'un même film en fonction des séquences, ou même des plans, un petit peu comme certains mélangeaient, au début des années 2000, le film et les caméras numériques.

L'AFC, ça veut dire quoi pour vous ?

DU : Je ne suis pas le plus actif des membres, et je le regrette ! Parfois j'aimerais vraiment participer plus à la vie de l'association mais il faut dire que sur les six dernières années, je n'ai pas tourné un seul film en France... En tout cas, vu, par exemple, des Etats-Unis, où je travaille régulièrement, le statut d'une corporation comme l'AFC est complètement reconnu par les productions et les studios. C'est un gage de sérieux, et ça veut dire réellement quelque chose à l'étranger.

Personnellement, ce que je préfère, c'est l'échange entre les membres et les événements comme le Micro Salon qui permettent de retrouver les autres opérateurs et de se parler. Même de manière informelle, j'aimerais par exemple qu'on ait plus d'occasions de se retrouver pour discuter au cours de l'année, que ce soit autour de tables rondes ou de réunions un peu improvisées... L'expertise des nombreux membres et associés me semble la chose la plus importante pour l'AFC, et c'est ça qu'il faut partager.



Guillaume Nicloux est réalisateur et écrivain. *Les Confins du monde* est son quinzième film, produit par Sylvie Pialat, qui l'accompagne depuis maintenant cinq films.

Depuis quand l'image est-elle au centre de vos préoccupations en tant que réalisateur ?

GN : Depuis mon tout premier film, *La Piste aux étoiles*, qui avait été éclairé par Raoul Coutard. Pour moi, ce qui est dans le cadre raconte le film, et forcément le travail de l'image est une partie intégrante de ma façon d'aborder l'univers de chaque film. Sur le plateau, c'est d'abord à travers le cadre que je contrôle les choses, la liberté venant ensuite s'inviter dedans.

Tourner en 35 mm peut être désormais considéré comme une contrainte pour beaucoup de réalisateurs...

GN : La pellicule ne représente pas une contrainte pour moi ni une qualité supérieure par rapport au numérique. Quand on filme en argentique, on n'est pas dans la même dynamique, tout simplement. Lorsqu'on aborde un film de cette manière, on sait par exemple que le manque d'autonomie des caméras et le temps qu'on passe à recharger la pellicule seront compensés par la tension qu'on met dans la capture de ce qu'on recherche. En numérique, on a ce droit à l'erreur qui change tout... En définitive c'est pour moi un peu comme des vases communicants entre temporalité et niveau d'exigence.

Et l'instantanéité du résultat ?

GN : Pour moi, ça ne change pas grand-chose car la capture me suffit. Je n'ai jamais vraiment aimé regarder les rushes, et je ne les ai pour ainsi dire jamais regardés. Pas par désintérêt mais plutôt parce que ça m'extrait de ce que je vis sur le plateau, et ça casse quelque chose qui s'apparente à de la magie. C'est peut-être aussi pour cette raison que je n'aime pas cadrer et que je confie cette mission aux gens qui le font bien mieux que moi, comme David Ungaro ^{AFC}, Christophe Offenstein ou Yves Cape ^{AFC, SBC}, qui sont tous trois d'excellents cadreur avec qui j'aime travailler. C'est une question de collaboration très étroite pour qu'on arrive à se retrouver tous dans le même œil. Une tonalité qu'il faut trouver sur le film.

L'étalonnage numérique a-t-il tout de même modifié votre manière de faire des films ?

GN : Si je me projette dans le passé, le dernier étalonnage argentique que j'ai pu faire, c'était sur *Cette femme-là*, avec Pierre-William Glenn (2003). Depuis, l'outil qu'on a utilisé ensemble, avec mon coloriste Richard Deusy, a fait d'énormes progrès et permet d'être extrêmement exigeant et pointilleux sur toute l'image. À tel point que ça s'apparente, pour moi, à un travail de tirage photographique. On sait, par exemple, qu'on peut désormais privilégier le jeu sur le plateau au détriment des conditions climatiques car la puissance de l'étalonnage numérique nous permettra de rattraper, au final, ce qui n'était pas possible à l'époque. Si je prends *L'Enlèvement de Michel Houellebecq* (2014), on a résolument pris le parti, avec Christophe Offenstein, de filmer de manière spontanée, et pris très peu de précautions sur la manière d'éclairer. C'est l'étalonnage qui nous a permis ensuite de trouver la cohérence du film.

Et sur *Les Confins du monde*, l'étalonnage vous a-t-il permis d'arriver exactement à ce que vous aviez en tête ?

GN : À part le choix de tourner en 35 Scope, avec cette série anamorphique un peu patinée par le temps, je n'avais pas vraiment de charte de couleurs en tête ou de références précises avant de débarquer sur place. C'est au contact des décors, et de la puissance climatique locale, que j'ai concrétisé une sorte d'image fantasmée. Pour moi, la création doit vraiment se faire sur le plateau. C'est au moment où on filme que les choses s'imposent naturellement sans rentrer dans des cases ou des nuanciers préconçus. Pour tout vous dire, si je me mettais à faire des films à partir de story-boards, je perdrais au moins la moitié de l'intérêt que j'ai à les faire.

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

GN : Je ne suis pas quelqu'un de bavard, et les rapports circulent beaucoup sur le tournage dans les non-dits et une confiance invisible. Je dirais donc d'avoir eu autour de moi cette confiance et d'avoir profité, avec tous ces gens, de cette aventure, de ces moments privilégiés. Maintenant le film ne nous appartient plus, il va se passer dans l'œil du spectateur...

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

Les Confins du monde
Production : Sylvie Pialat – Les Films du Worso
1^{er} assistant opérateur : Luc Pallet
Chef machiniste : Daeng
Chef électricien : Wirot
Chef décorateur : Olivier Radot
Chef monteur : Guy Lecorne
Matériel caméra : Panavision Alga
 (Millenium XL et Aaton 35, série Panavision anamorphique C)
Pellicule : Kodak 5219
Laboratoire : Hiventy
Étalonneur : Richard Deusy

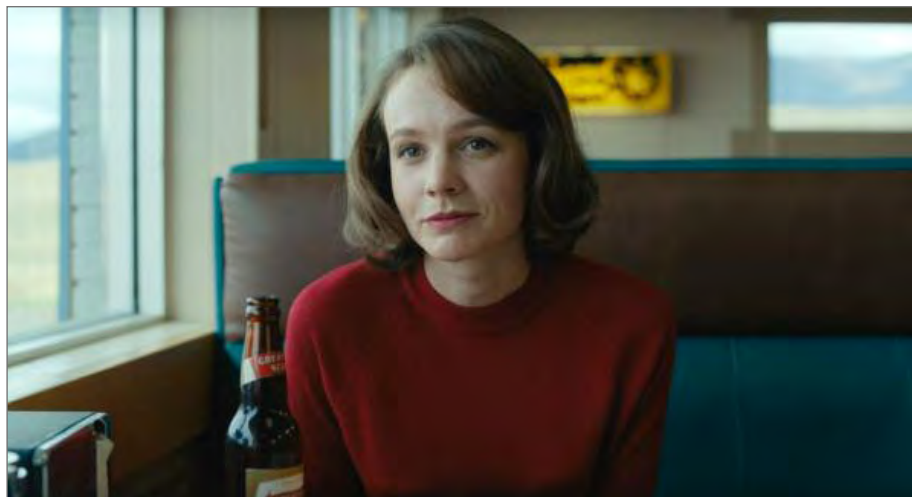
Indochine, 1945. Robert Tassen, jeune militaire français, est le seul survivant d'un massacre dans lequel son frère a péri sous ses yeux. Aveuglé par sa vengeance, Robert s'engage dans une quête solitaire et secrète à la recherche des assassins. Mais sa rencontre avec Maï, une jeune Indochinoise, va bouleverser ses croyances.

Wildlife (Une saison ardente)

de Paul Dano, photographié par Diego Garcia

Avec Ed Oxenbould, Carey Mulligan, Jake Gyllenhaal

Sortie le 19 décembre 2018



Carey Mulligan dans Wildlife

Actuellement en tournage (en alternance avec Darius Khondji ^{AFC, ASC}) de la série Amazon "Too Old to die young", dirigée par Nicolas Winding Refn, le directeur de la photo Diego Garcia est une nouvelle étoile montante de la cinématographie en provenance du Mexique. Il est à l'affiche cannoise cette année avec le premier film du comédien Paul Dano, présenté en ouverture de la Semaine de la Critique. Cette histoire de famille, qui se passe dans l'Amérique rurale des années 1960, est incarnée à l'écran par Jake Gyllenhaal, Carey Mulligan et le jeune Ed Oxenbould. (FR)

Wildlife (Une saison ardente)

Production : Alex Saks

Chef décorateur : Akin McKenzie

Montage : Matthew Hannam - Louise Ford

Première assistante opératrice : Sara Ingram

Chef machiniste : Justin Crawford

Chef électricien : Michaël Roy

Caméra Arri Alexa XT, série Panavision Primo sphérique, 50

mm Ultra Speed T:1

Postproduction : Harbor Film Company (NY)

Étalonnage : Joe Gawler

Dans les années 1960, Joe, un garçon solitaire et renfermé, est témoin de l'éclatement du mariage de ses parents après un déménagement dans le Montana. Sa mère, Jeannette, tombe amoureuse d'un autre homme...



Paul Dano et Diego Garcia

► « J’ai tout de suite senti une excellente énergie quand j’ai discuté avec Paul lors de nos premiers contacts », se remémore Diego Garcia. « Il a travaillé avec beaucoup de très grands cinéastes en tant que comédien, il en a tiré, je pense, une solide expérience en termes de ce que peut être un film. »

Séduit par le projet *Wildlife* et par l’idée de tourner son premier film aux États-Unis en compagnie de ce grand type lunaire qui passe pour la première fois à la réalisation, Diego Garcia avoue que le fait d’être étranger lui a sans doute aussi donné un avantage : « Je crois que travailler avec quelqu’un qui avait une vision autre des États-Unis intéressait Paul. Ne pas forcément faire appel à un directeur de la photo qui aurait grandi et vécu aux USA, et proposer une perspective différente sur cette histoire très rurale qui se déroule en 1960. Je remercie également Darius Khondji, alors que Paul, sur le tournage de *Okja*, finalisait le montage de l’équipe, lui avait montré ma bande, et que Darius l’avait encouragé à me rencontrer. C’est super de travailler maintenant à ses côtés sur cette série à Los Angeles. »

Tourné à l’automne 2016, *Wildlife* reste un film modeste au regard de la production US (4,5 millions de dollars). Un projet qui a dû jouer des coudes pour rentrer dans son budget. « Si le Montana était notre lieu de prédilection, avec Paul, pour tourner le film, on n’a pas pu tout faire là-bas », explique Diego Garcia. « D’abord parce que l’automne était déjà bien avancé au début du tournage, et on ne voulait pas se retrouver perturbés par l’arrivée de la neige en cours de route. On a donc passé une semaine à faire tous les plans larges extérieurs de situation là-bas, pour ensuite déménager et faire le reste du film plus au Sud. En l’occurrence en Oklahoma, un état également plus accueillant fiscalement pour les tournages.

Pour ceux qui ne connaissent pas les États-Unis, je peux vous dire que ces deux endroits n’ont rien à voir l’un avec l’autre ! La trentaine de jours de tournage a donc été assez intense, pour relever ce challenge et trouver les quelques angles de caméra possibles en extérieur dans cette petite ville au milieu des plaines. A la fois sur le plan géographique, mais surtout pour se croire en 1960. Ça a demandé un travail de découpage extrêmement précis, avec des choix clairs qui ne nous ont pas laissé beaucoup de part à l’improvisation. Le film a été tourné presque chronologiquement, exception faite de cette première semaine d’extérieurs dans le Montana et de la présence limitée de certains acteurs. »

Parmi les références citées par le comédien réalisateur, des images venues d’Extrême-Orient, comme celles du cinéaste Kore Eda Hirokazu, d’Edward Jang ou de la photographe japonaise Rinko Kawauchi. « Cette vie sauvage (*wildlife*, en anglais) est avant tout une vie vraie. L’image dans le film est pure et la plus grande partie du film est tournée en lumière natu-

relle. C’est d’ailleurs l’un de mes premiers challenges quand j’ai découvert la rigueur du système de production américain. En fait, les équipes ne sont pas très souples comparées à ce que j’ai pu expérimenter auparavant au Mexique ou ailleurs. Parvenir à improviser une journée en fonction des conditions météo relève parfois de la médiation syndicale ! Heureusement, le premier assistant réalisateur nous a beaucoup aidés et nous a permis d’exploiter au mieux les créneaux météo annoncés. »

Parmi les autres sources d’influences, Diego Garcia cite de son côté le travail du photographe Stephen Shore ou celui de William Eggleston, qui ont tous deux beaucoup capturé le Midwest. « Il faut aussi parler du peintre danois Vilhelm Hammer-shøi », rajoute Diego Garcia. « L’utilisation, dans ses toiles, de la lumière venant des fenêtres a beaucoup joué sur ce film. Quoi qu’il en soit, l’idée était avant tout de faire un film simple et sensible. Suivre les émotions des personnages et s’adapter simplement à chaque scène. Un peu comme capturer délicatement le parfum d’une fleur. »

Au cœur des préoccupations du chef opérateur, le choix des objectifs pour équiper la caméra Alexa XT utilisée pour ce film. « Paul souhaitait être près des comédiens et utiliser la hauteur complète de l’écran pour cette histoire. Même si les paysages du nord-ouest américain auraient pu faire penser au Scope, c’était pour lui définitivement un film en 1,85. Pour choisir les optiques, on a voulu aller vers une série assez neutre, avec du caractère et de la texture mais sans flares ni distorsions, qui auraient marqué l’image avec un look trop vintage. Notre choix s’est porté sur la série Panavision Primo sphérique datant des années 1990. Avec ces objectifs, j’ai obtenu une image très propre en l’associant, la plupart du temps, avec de simples boules chinoises ou parfois quelques Skypanels. De toute manière, on avait à chaque fois très peu de temps pour les installations, en suivant le soleil ou les variations rapides de la météo sur place. A un ou deux moments-clés dans le film, j’ai utilisé un 50 mm Panavision High Speed (T:1) à pleine ouverture, pour des gros plans de comédiens, ce qui selon moi renforce l’émotion de la scène. »

Enfin, sur l’étalonnage, Diego Garcia loue la présence sur ce film d’un allié précieux : le coloriste Joe Gawler qui a finalisé le film à New York dans les locaux du labo numérique Harbor Picture Company. « A l’image de l’esprit du tournage, l’étalonnage s’est déroulé de manière très simple et directe. On a d’abord fait un passage à partir des négatifs numériques RAW, histoire de caler les niveaux de noir, et raccorder simplement les prises entre elles. Ensuite, on a affiné les couleurs pour retrouver les choses les plus naturelles que j’avais pu photographier sur le plateau. Une semaine a été suffisante pour ça. » ■

Propos recueillis par François Reumont pour l’AFC

Maya

de Mia Hansen-Løve, photographié par Hélène Louvart ^{AFC}

Avec Roman Kolinka, Aarshi Banerjee, Alex Descas

Sortie le 19 décembre 2018

Maya a été un film qui nous a donné bien des inquiétudes quant à sa faisabilité durant la préparation.

► Nous avons, avec Mia, partagé ensemble les incertitudes, puis les certitudes, et à nouveau les incertitudes et enfin les certitudes de pouvoir faire le film. Pour une première collaboration, nous avons appris à nous connaître dans ce contexte très instable mais cela nous a permis de comprendre que nous partagions la même envie de partager ce film ensemble.



Puis il y a eu des journées entières à travailler sur le découpage que Mia avait préalablement conçu, l'adapter aux décors pressentis, puis le réadapter, le réviser, le récapituler dans les lieux définitivement choisis.

Les plannings et les calendriers étant un vaste terrain glissant, je n'ai pu rester aux côtés de Mia pour le tout début du tournage (en Jordanie et un peu sur Paris) et c'est Céline Bozon ^{AFC} qui m'a remplacée pour ce début de période. Puis, pour la fin du tournage en Inde, cela a été Claire Mathon ^{AFC}. Et dans les deux cas, cela s'est très bien passé. Mia a été compréhensive à mon égard, assumant les conséquences des fluctuations des plannings, très courant dans notre profession.

Et puis, il y avait l'inconnu de l'Inde. Pas trop en tant que pays (Mia connaissait bien cette partie de l'Inde) et je connaissais aussi ce pays, mais plutôt comment arriver à mélanger notre culture de cinéma avec celle de l'Inde, avec l'univers de Mia, s'adapter à ce qu'ils nous proposaient tout en imposant nos souhaits...

Nous avons apporté une grande partie du matériel (caméra, électricité) et la machinerie a été prise à Bombay. L'équipe a été principalement française, avec aussi un important mélange de techniciens indiens également. Nous nous sommes adaptées à leur méthode et ils se sont adaptés à la nôtre.

Mais avec finalement une certaine facilité, car Mia était très précise dans ses souhaits et techniquement, nous étions vraiment prêtes.

En 35 mm, 2 perfos, avec le laboratoire de développement à Bombay. On voyait les rushes très en décalé, mais nous n'avions pas peur de cela.

Nous sommes repartis quelques semaines après pour raconter "le voyage de Gabriel" – moment d'une dizaine de minutes dans le film – dans différentes villes indiennes, et là, on a pu vraiment s'amuser à composer avec les éléments qui nous entouraient.

Je chargeais et déchargeais les magasins (en Super 16 mm cette fois-ci) dans ma chambre d'hôtel, pendant que Mia établissait le planning du lendemain.

On se sentait libre, sans trop de pression sur nos épaules.

Le film est très gracieux, très sensible, très à l'image de Mia. Avec cette fluidité dans le regard, cette forme de simplicité du point de vue cinématographique, très étudié, en adéquation avec les personnages.

Et merci vraiment à toute l'équipe, à tous les postes. ■

Maya

Chef électricienne : Marianne Lamour

Assistant opérateur : Nourédyne Amroun

Chef machiniste : Ahmed Zaoui

Matériel caméra, lumière : Transpacam (Arricam 2 perfos, format 1,85, série Cooke S4 / Aaton Super 16 mm, Zeiss Ultra Prime), Transpalux

Etalonnage : Moritz Peters, Studio Basis



Au bout des doigts

de Ludovic Bernard, photographié par Thomas Hardmeier AFC

Avec Jules Benchetrit, Lambert Wilson, Kristin Scott Thomas

Sortie le 26 décembre 2018

Plusieurs mondes... sensuels, musicaux, ordinaires, feutrés...

Ce qui m'a intéressé, au-delà de cette belle histoire positive, ce sont ces univers très divers et variés dont je voulais capter leurs essences par des ambiances lumineuses.

► Inspirations

Films :

- *Whiplash*, de Damien Chazelle, DP Sharone Meir
- *Shine*, de Scott Hicks, DP Geoffrey Simpson
- *Le Pianiste*, de Roman Polanski, DP Pavel Edelman
- Les films de Scorsese, en général, pour le mouvement : *Color of Money*, DP Michael Ballhaus, *Raging Bull*, DP Michael Chapman, *New York Stories*, segment Scorsese, DP Néstor Almendros.

Photos :

- Grégory Crewdson
- Alex Webb

Quelques détails techniques

- 37 jours de tournage
- Format 2,39 :1
- tourné avec la nouvelle série Mini Hawk de Vantage, deux zooms Hawk frontanamorphic et Vantage One (pour la séquence Canal Saint-Martin)
- exposé à 800 ISO et puis 1 600 ISO pour le monde de Mathieu pour avoir une texture et protéger les hautes lumières
- DCP normal et DCP EclairColor.

Un merci en particulier à

- Philippe Chiffre, pour ses décors
- Mon équipe toute entière, en particulier Laurent Héritier, Sylvain Bardoux, Fabrice Bismuth et leurs équipes respectives
- Ludovic B et Fabrice pour les magnifiques plans de la séquence à New York
- Stéphane Chollet au Steadicam
- Evy Roselet pour l'étalonnage des rushes
- Richard Deusy pour l'étalonnage final
- Alain Carsoux, CGEV pour les VFX
- Alexander Bscheidl, de Vantage Paris
- Laurent Kleindienst, de TSF pour l'éclairage et la machinerie
- Eclair pour leur DCP en EclairColor. ■



Au bout des doigts

Production : Recı Films, Mathias Rubin et Eric Juherian

Directeur de production : Pascal Roussel

Chef décorateur : Philippe Chiffre

Chef costumière : Marylin Fitoussi

Monteur : Romain Rioult

Opérateur Steadicam et 2^e caméra :

Stéphane Chollet

1^{er} assistant caméra : Fabrice Bismuth

Chef électricien : Laurent Héritier

Chef machiniste : Sylvain Bardoux

Matériel caméra : Vantage Paris (Arri

Alexa Studio XT, Arri Raw, 2,8K en Scope,

Alexa Mini en sphérique, en 16:9 + 3.4K – ArriRaw – Open Gate pour les Minihawk, cadré en 2,39, saftey à 90 %, Mini Hawk, zooms Hawk Frontanamorphic, Hawk Serie Vantage One (pour la séquence Canal Saint-Martin)

Lumière et machinerie : Ciné Lumières et TSF Grip

Laboratoire : A La Plage

Etalonneuse rushes : Evy Roselet, sur Resolve

Coloriste : Richard Deusy, sur Resolve

VFX : CGEV – Alain Carsoux.

Lire un entretien de Thomas Hardmeier sur le site de Vantage à l'adresse

<https://www.vantagefilm.com/en/news/thomas-hardmeier-on-minihawks-10838>

Plus de photogrammes sur le site de l'AFC

<https://www.afcinema.com/Au-bout-des-doigts.html>

Sir

de Rohena Gera, photographié par Dominique Colin
Avec Tillotama Shome, Vivek Gomber, Geetanjali Kulkarni
Sortie le 26 décembre 2018



Dominique Colin (*Seul contre tous*, *L'Auberge espagnole*, *Les Beaux gosses*) a, cette année, signé les images d'un premier film réalisé par une Indienne, Rohena Gera, en compétition à la Semaine de la Critique. Un film entièrement tourné à Bombay, dans une ville où la première cinématographie mondiale fait partie intégrante du paysage. Retour sur cette love-story dans un immeuble de standing entre une bonne et son employeur. (FR)

► Comment vous êtes-vous retrouvé à tourner ce film en Inde ?

Dominique Colin : Rohena Gera, la réalisatrice, voulait pour ce premier film travailler avec un chef opérateur français. J'ai eu la chance qu'elle vienne vers moi, principalement parce ce qu'elle connaissait mon travail avec Cédric Klapisch. C'était pour moi une occasion rare de découvrir Bombay et son savoir-faire cinématographique, un univers que je n'avais jamais eu l'occasion de côtoyer concrètement.

Le film y est profondément ancré et décrit la société indienne actuelle. Un univers où le système de castes évolue très lentement en un système de classes, et où les clivages, dans la société, sont encore difficiles à dépasser. Néanmoins, c'est aussi un script tout en nuances, et Rohena a cherché à donner une vue moderne, au-delà des clichés et du style flamboyant pour lequel le cinéma indien est connu à l'étranger.

D'où le choix d'un style européen à l'image ?

DC : Oui, sans doute. Elle voulait résolument se démarquer du cinéma indien. C'est d'ailleurs un film qui parlera peut-être plus aux Européens qu'aux Indiens eux-mêmes ! En tout cas, le film s'est d'abord monté sans aide ni fonds français, pour ensuite trouver peu à peu des partenaires, au fur et à mesure qu'il se fabriquait. C'est donc avant tout un film indien, réalisé en quelque sorte à l'europpéenne.

Que reprenez-vous de cette expérience indienne ?

DC : Comme on le sait, les équipes de cinéma en Inde sont souvent pléthoriques. Sur *Sir*, il était bien sûr hors de propos de tourner dans ces conditions. On a donc insisté pour avoir le moins de monde possible. Néanmoins, même si le film est presque entièrement tourné à l'épaule, on se retrouve tout de suite avec deux machinos. Quant à l'équipe électros, elle vient là-bas de chez le loueur de projecteurs, accompagnant le matériel en fonction de ce qu'on prend, et cela quel que soit le travail. Le film étant presque entièrement tourné dans un décor réel d'appartement (situé dans un immeuble de luxe en fin de construction), une fois le pré-light effectué, c'est vite devenu un peu maigre au niveau activité pour les cinq électros présents ! Sinon, les équipes offrent un authentique travail à l'ancienne. Avec une grande culture du cinéma. Je l'ai ressenti dès les premiers jours de tournage où, quand on demande quelque chose au gaffer, on obtient quelques minutes plus tard l'effet demandé, mais en mieux que ce qu'on pouvait imaginer. En fait, le principal challenge était de ne pas entrer dans une systématique dans ce lieu unique. Comme le film s'est presque tourné dans l'ordre chronologique, j'ai insisté pour qu'on fasse et qu'on défasse, de manière à faire évoluer un peu les choses sur le film, et donner presque à chaque scène sa propre spécificité. Une autre chose est la grande réactivité qu'on peut observer chez les techniciens. C'est parfois surprenant quand on vient d'un plateau français, où tout est souvent très préparé

et normé par la sécurité. Par exemple, je me souviens avoir noté, lors des repérages, un passage dans cet immeuble en construction permettant d'accéder au toit pour quelques plans. Bien entendu, le jour du tournage arrivant, on s'aperçoit que le passage a été entre-temps bouché par les ouvriers qui continuaient le chantier. Loin de s'inquiéter de la situation, les machinos ont fabriqué pour le lendemain un improbable ascenseur extérieur composé d'une simple plate-forme, tractée par câbles et poulie, qui nous a permis d'atteindre le toit et de mettre en boîte les plans.

Quel matériel lumière avez-vous eu à votre disposition ?

DC : Le matériel est vraiment le même qu'ici, avec un choix très large. Quand on va visiter les locaux de certains loueurs d'éclairage, on a l'impression de se retrouver dans un hangar qui fait quatre fois Transpalux ! Sur ce film, le budget était très réduit et j'ai dû me contenter d'une liste assez simple. Néanmoins, j'ai pu utiliser quelques SkyPanels qui nous ont été d'une grande utilité pour doser la lumière en intérieur en fonction des découvertes nuit ou jour sur lesquelles je devais m'aligner. En outre, l'immeuble étant construit au pied des bidonvilles, il était important pour moi que l'image de cette "tour d'ivoire" soit ouverte sur l'extérieur. Une grande terrasse m'a également permis d'éclairer un peu depuis l'extérieur, ce qui n'était pas du luxe sur certaines scènes. Une anecdote amusante : nous n'étions pas les seuls à tourner dans cet immeuble et, un étage en dessous, un autre film indien dans le plus pur style Bollywood se faisait. Un jour je suis passé par curiosité visiter l'appartement qui servait de plateau, sur lequel il y avait au bas mot 30 kW de HMI inondant le décor de lumière. C'est là que j'ai compris pourquoi Rohena cherchait à faire un film plus européen dans sa mise en scène !

Quels ont été vos choix de matériel pour mettre cette histoire en image ?

DC : Le film repose entièrement sur ces rapports humains qui changent peu à peu au cours du film. J'ai donc décidé de travailler dans la nuance et dans l'instant. Pour cela, je trouve que le numérique se prête très bien à ce genre de démarche. Équipé de ma propre caméra Sony FS5, j'ai pu entièrement être autonome sur ce film, c'est-à-dire à la fois très léger et très mobile. Cette caméra est remarquablement agréable à l'épaule, et je l'ai utilisée parfois avec un stabilisateur Hélix. Un stabilisateur qui n'a pas besoin d'exosquelette pour être manipulé et avec lequel on conserve la même hauteur de caméra et presque les mêmes sensations que quand on cadre à l'épaule. Pour garder une configuration très légère, j'ai presque entièrement tourné le film avec ma série Veydra, spécialement fabriquée pour la monture Sony. Trois optiques (25-35-50 mm), très compactes mais très bien finies mécaniquement, et qui me procurent une image agréable, neutre et d'une définition tout à fait correcte.

Quel était le workflow ?

DC : J'ai tourné la plupart des choses en RAW, à part les quelques séquences d'extérieur jour qui ont dû être faites en ProRes, essentiellement pour des raisons de budget. Sur place, outre le pointeur, je n'avais qu'un seul autre assistant caméra indien plus un DIT qui s'occupait des sauvegardes et qui fabriquait, de manière assez basique, les rushes en utilisant deux LUTs que j'avais préparés sommairement. Je ne peux pas donc dire que les rushes étaient fidèles à ce qu'on a ensuite pu faire à l'éta-lonnage, mais finalement je me retrouve assez bien dans cette technique qui consiste à tourner un peu à l'aveugle (comme en film) sans chercher à obtenir sur l'instant un rendu presque définitif. En se calant sur le rendu, certes un peu approximatif du viseur de la FS5, ça me suffit largement pour régler les choses sur le plateau.

Et en postproduction ?

DC : Deux semaines d'éta-lonnage, avec mon vieux complice Lionel Kopp (initiateur avec Dominique dans les années 1990 du laboratoire Les Trois Lumières) qui se déroulent presque toujours de la même façon : un premier passage rapide pour caler les densités et affiner les raccords lumière, et puis d'autres passages successifs pour affiner les choses, sans jamais s'arrêter trop longtemps sur un plan – sans quoi on peut vite s'égarer ou prendre une mauvaise direction. ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

Sir

Première assistante opératrice : Galatée Politis

Gaffer : Sanjay Mehta (Bombay)

Chef machiniste : Ibhushan Sharma (Bombay)

Décors : Parul Sondh

Son : Arnaud Lavaleix, Nicolas D'Halluin et Jean-Guy Véran

Matériel caméra : Sony Fs5

Optiques : série Veydra

Éta-lonnage et postproduction : Lionel Kopp

Ratna est domestique chez Ashwin, le fils d'une riche famille de Mumbai. En apparence, la vie du jeune homme semble parfaite, pourtant il est perdu. Ratna sent qu'il a renoncé à ses rêves. Elle n'a rien, mais ses espoirs et sa détermination la guident obstinément. Deux mondes, que tout oppose, vont cohabiter, se découvrir, s'effleurer...

ACS France associé AFC

► Les sorties de décembre 2018

● *L'Empereur de Paris*, réalisé par Jean-François Richet et photographié par Manuel Dacosse ^{SBC}, sort en salles le 19 décembre 2018. Nous remercions l'équipe du film de nous avoir fait confiance sur ce très beau projet. Nos équipes ont assuré deux types de prestations en région parisienne.

Tout d'abord un travelling aérien sur câble : nous avons suivi les déplacements du charismatique aventurier, Vidocq, en top shot. Sous une pluie battante, nous avons tourné avec un travelling aérien de 90 m de long, avec notre Aercam et notre système gyro-stabilisé Shotover G1 équipé d'une Arri Alexa Mini et d'un Angénieux Optimo 15-40 mm. La légèreté des systèmes Aercam et Shotover G1 a permis une installation complète (points d'accroche compris/chariots élévateurs) en une demi-journée. Silencieux, l'Aercam nous a permis de répéter les mêmes mouvements de nombreuses fois. Nous avons eu la chance de découvrir ce décor urbain incroyable du 19^e siècle en plein champ. Il est toujours très impressionnant d'évoluer sur ce type de décor qui nous fait voyager dans le temps de manière aussi réaliste.



Mise en place de l'Aercam et de la Shotover G1 dans un décor d'époque

Nous avons également réalisé une prestation drone avec un DJI Inspire 2 équipé de la Zenmuse X7. Son capteur Super 35 et son importante plage dynamique en font l'outil idéal pour tourner en envi-



Le drone DJI Inspire 2 avec la Zenmuse X7

ronnement urbain restreint. Il s'agit de la caméra se rapprochant le plus d'une RED ou d'une Alexa Mini. Le drone Inspire 2 peut être utilisé en agglomération pour se substituer à un drone de type Alta qui ne respecte pas la législation en vigueur. Les plans ont été réalisés place Vendôme, autour de la colonne, pour finir sur un plan de la rue de la Paix. Ces images ont permis par la suite d'incruster en postproduction l'arrivée d'une calèche ainsi qu'un décor numérique.

● *Aquaman*, réalisé par James Wan et photographié par Don Burgess, sort en salles le 19 décembre 2018. Nous sommes très heureux d'avoir travaillé une nouvelle fois sur un projet de la Franchise DC Comics et remercions l'équipe du film pour leur confiance.

Nous avons tourné avec notre Shotover K1 placée sur un hélicoptère dans le désert d'Erfoud, au Maroc. Sous la direction d'Eric Biglietto (directeur de la photographie aérienne), nous avons réalisé des plans des dunes incrustés par la suite dans une séquence de saut depuis un avion, mais également des plans de point de vue du personnage en chute libre ainsi que des plans larges dans le désert des deux héros grimant une dune. Trois plans bien différents, réalisés au même endroit, présentant trois points de vue distincts, c'est ce que permet de réaliser notre Shotover K1, dotée de performances de stabilisation incomparables. ■



La Shotover K1 placée sur un hélicoptère type Ecureuil



Les dunes du désert d'Erfoud



Point de vue du technicien opérateur de la Shotover K1

Contacts :

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

English version

<https://www.afcinema.com/The-December-news-from-ACS-France.html>

Arri associé AFC

► Arri à Camerimage 2018

Cette année, grande présence des directeurs de la photographie français à Camerimage et trois des nommés en compétition officielle étaient des directeurs de la photo AFC!



- Bruno Delbonnel^{AFC,ASC}, avec *The Ballad of Buster Scruggs*, des frères Coen, tourné en Arri Alexa SXT
- Benoît Delhomme^{AFC}, avec *At Eternity's Gate*, de Julian Schnabel
- David Ungaro^{AFC}, avec *A Prayer Before Dawn*, de Jean-Stéphane Sauvaire, tourné en Arri Alexa Mini.

Au palmarès

- Golden Frog : Ji Yong Kim pour *The Fortress*, de Dong-Hyuk Hwang, tourné en Alexa XT et Mini et optiques Arri/Zeiss Master Prime
- Silver Frog : Łukasz Żal^{PSC}, pour *Cold War*, de Pawel Pawlikowski, tourné en Alexa XT et optiques Arri/Zeiss Ultra Prime
- Bronze Frog : Alfonso Cuarón pour *Roma*, tourné en Alexa 65 et Prime 65
- Prix Fipreschi : Dick Pope^{BSC}, pour *Peterloo*, de Mike Leigh, tourné en Alexa
- Prix du Public : Robbie Ryan^{BSC,ISC}, pour *The Favourite*, de Yórgos Lánthimos, tourné en ArriCam
- Prix Director's Debut : Gustav Möller pour *The Guilty*, photographié par Jasper J. Spanning, tourné en Alexa SXT, Alexa Mini, Amira et optiques Arri/Zeiss Master prime, Ultra Prime et zoom Arri/Fujinon Alura 45/450 mm
- Prix Cinematographer's Debut : Albert Salas pour *Obey*, de Jamie Jones, tourné en Alexa Mini
- Meilleure Photo pour un clip vidéo : Larkin Seiple pour "Childish Gambino This Is America", tourné en ArriCam ST

- Golden Frog du Docudrama de long métrage : *I, Dolours*, de Maurice Sweeney, photographié par Kate McCullough en Alexa Mini
- Meilleur Pilote de série TV : James Friend^{BSC}, pour "Patrick Melrose : Bad News", d'Edward Berger.

Les Interviews d'Arri à Camerimage 2018 sont en ligne

Nous avons rencontré des directeurs de la photo pour discuter de leur travail et partager leur expérience avec les technologies d'Arri. Certains d'entre eux nous ont parlé de leur film présent à Camerimage.

- **David Ungaro^{AFC}**, directeur de la photo du long métrage *A Prayer Before Dawn*, de Jean-Stéphane Sauvaire, en compétition officielle à Camerimage 2018, tourné en Arri Alexa Mini.



David Ungaro AFC
cinematographer - A Prayer Before Dawn

<https://www.youtube.com/watch?v=tqCd551cAXU&feature=youtu.be>

- **Mathieu Plainfossé**, directeur de la photographie, parle du long métrage *The Iron Orchard*, de Ty Roberts, en compétition Cinematographer's Debut à Camerimage 2018, tourné avec la camera Arri Alexa Mini et le stabilisateur Arri Maxima.



Mathieu Plainfossé
cinematographer - The Iron Orchard

<https://www.youtube.com/watch?v=J61UMK3tpGY&feature=youtu.be>

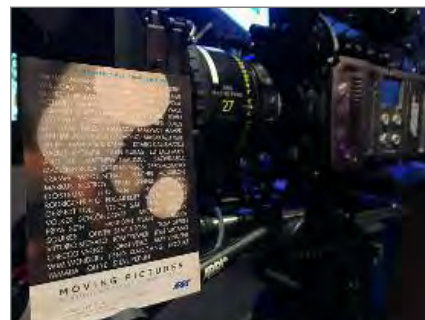
Master Class Arri Academy



Arri Academy a organisé une Master Class avec James Laxton, (directeur de la photo de *Moonlight*) sur le thème du Large Format. James Laxton a pu partager son expérience en grand format suite au tournage du dernier film de Barry Jenkins *If Beale Street Could Talk*, tourné en Alexa 65. La vidéo de la Master Class sera bientôt disponible sur Youtube Arri Channel.

Projection du film *Moving Pictures*

Ce documentaire de long métrage est un voyage qui explore l'art de la cinématographie à travers des histoires de cinéastes du monde entier parmi lesquels Matthew Libatique^{ASC}, Roger Deakins^{ASC,BSC,CBE}, Rachel Morrison^{ASC}, Darius Khondji^{AFC,ASC} et beaucoup d'autres. Ce film a été produit par Arri avec des interviews réalisées dans le monde entier lors de la célébration de ses 100 ans. ■



Canon associé AFC

► **Canon révolutionne les flux de production Broadcast avec la toute nouvelle caméra XF705 et son format d'enregistrement XF-HEVC.**



Canon a dévoilé pour la première fois en France, au Satis, la caméra XF705, un tout nouveau modèle de la gamme des caméras Canon XF, qui révolutionne les flux de production Broadcast, basé sur le format d'enregistrement de nouvelle génération XF-HEVC.

La XF705 permet l'enregistrement 4K UHD 4:2:2 10 bits en 50P, sur cartes mémoire SD avec une qualité d'image impressionnante, en particulier par des niveaux de détails inédits. Développé autour d'un capteur CMOS de type 1.0 et d'un processeur DIGIC DV6, la Canon XF705 assure des performances de haut niveau en gestion du bruit électronique et en sensibilité pour un rendu cinématographique. Avec sa panoplie de possibilités HDR étendues, l'interface avancée 12G-SDI et la diffusion sur interface IP, la XF705 va révolutionner la production télévisuelle UHD HDR.

Des formats de fichiers polyvalents

Canon a développé le format de fichier XF-HEVC basé sur une compression vidéo par le codec HEVC à haute efficacité d'une part, et sur le format de container MXF, actuellement en plein essor dans l'industrie vidéo, d'autre part. L'HEVC propose une nouvelle technologie d'encodage deux fois plus efficace que celle du H.264/AVC. En adoptant le format XF-HEVC, la XF705 rationalise donc la gestion des données UHD 4K et offre la possibilité d'enregistrer des fichiers de vidéo 4K UHD 4:2:2 10 bits en 50P, directement sur cartes SD.

La Canon XF705 est également capable d'enregistrer des fichiers HDR en interne à la fois dans les formats HDR Hybrid Log Gamma (HLG) et Perceptual Quantisation (PQ). Cette caméra propose par ailleurs des fonctions d'assistance étendues en HDR afin d'aider l'opérateur dans le contrôle de l'exposition. D'autre part, la XF705 peut délivrer en sortie un signal SDR en même temps qu'elle enregistre un fichier HDR sur une carte SD, ouvrant ainsi la voie à une production HDR/SDR simultanée. Équipé d'une interface avancée 12G-SDI qui permet l'envoi d'un signal UHD 50P non-compressé de haute qualité par l'intermédiaire d'un simple câble SDI, la XF705 permet également de diffuser de l'UHD 4K HDR en utilisant le format HEVC. Idéal pour les applications de réalisation vidéo et de télévision, la XF705 répond aux nécessités de tout utilisateur devant enregistrer de la vidéo UHD 4K HDR dans le cadre d'un flux de production vidéo rationalisé.

Pour des tournages en confiance

Afin de faciliter la mise au point pour exploiter au mieux les caractéristiques de profondeur de champ offertes par son grand capteur CMOS de type 1.0, la XF705 intègre le système exclusif d'autofocus Canon CMOS à double pixel. Ce système assure une mise au point rapide et précise, gérée par des fonctions de contrôle d'AF tactile, d'AF avec détection de visage et de suivi de sujet. Cette technologie de mise au point comprend aussi un guide graphique qui assiste l'opérateur pour une grande précision lorsqu'il souhaite effectuer une mise au point manuelle.

La réussite de l'enregistrement de bonnes images dépend avant tout de l'excellence d'un système optique. La XF705 a ainsi été dotée d'un objectif de très haute qualité auquel sont associées une incroyable polyvalence et une grande simplicité d'utilisation. Ce zoom Canon 4K de Série L couvre ainsi une amplitude de focales de 15x pour une ouverture maximale de f/2,8. Sa focale grand-angle est de 25,5 mm et il intègre un stabilisateur d'image très performant pour une grande stabilité des séquences UHD 4K. Côté ergonomie, ce zoom bénéficie de trois bagues de commande indépendantes (mise au point, zooming, iris) afin d'offrir aux opérateurs le niveau de contrôle manuel qu'attendent les professionnels. ■

Caractéristiques principales de la XF705

- XF-HEVC (H265) : enregistrement 4K UHD 4:2:2 10 bits sur cartes SD
- Optique Série L : grand angle stabilisée sur 5 axes
- HDR : Support des formats HDR (PQ & HLG)
- 12G-SDI et diffusion sur IP (IP streaming)
- AF CMOS à double pixel, précis et fiable.

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

Cartoni associé AFC

► Les nouveautés chez Cartoni Éclairage : les panneaux rigides et légers ● ML800V et CL800V

Les ML800V et CL800V de Cineroid sont des panneaux en aluminium léger (600 g) que vous pourrez emporter, gaffer ou accrocher absolument partout, grâce au velcro dont ils sont munis. Compacts (24x46 cm), ils mesurent moins de 5 mm d'épaisseur !



Ainsi vous aurez toujours avec vous une solution d'éclairage ultra-polyvalente, à haute puissance réglable (3 400Lux à 1 m, réglage de 0 à 100%), résistante aux éclaboussures (IP54) avec une consommation de 120 W.

Comme tous les éclairages LED Cineroid, l'indice de rendu des couleurs est très élevé (IRC > 95) sur toute sa plage colorimétrique. Ils sont Flicker Free, DMX 512 en XLR5 et platine V-Lock, de série. Le contrôleur métal inclut deux potentiomètres Lockables, il possède un port USB 5 V et une connectique Dtap. Un chargeur de batterie est inclus dans le ballast et se fixe via un pas de vis 1/4.

Le X-bracket est simple et léger, avec une tête type Ball Head et un double spigot de 16.

Ils sont fournis avec une Softbox et une diffusion full. Le tout tient dans une valisette en toile.

● ML800V : Le panneau Bi-Color léger et rigide.



Ce panneau possède 800 LEDs SMD blanc froid, blanc chaud (TC 2 700 à 6 500K).

Le contrôleur possède trois presets de température de couleur.

● CL800V : Le panneau RGB et Bi-Color léger et rigide.

Ce panneau conserve les mêmes caractéristiques que le ML800V. Il est Bi-Color (TC 2 700 à 6 500 K) mais il est aussi RGB. La puissance de 120 W est dédiée aussi bien à la couleur qu'au blanc.

Chaque groupe de LEDs est composé de 6 LEDs : 2 rouges, 1 bleue, 1 verte + 1 blanc froid et 1 blanc chaud

Il existe six modes :

- ◆ CCT : six presets possibles TC.
- ◆ RGB : six presets possibles. On peut régler chaque voie R, G, B, la SAT et il est possible de déterminer la couleur CCT en source. Il enregistre les soixante-quatre dernières couleurs.
- ◆ HUE/SAT : Roue colorimétrique.

◆ EFFECTS : Eclairs, feu de camp, Lune, etc. D'autres effets à venir ainsi qu'une sélection de gélamines Lee et Rosco, dans les prochaines mises à jour.

◆ USER EFFECT : Possibilité de créer son propre effet.

◆ SYSTEME : DMX 512 ou RJ 45 : Mode DMX, Sync Master et Slave.

Accessoires caméra : le Slider Nomade Tilta

Fabriqués à partir de matériaux haut de gamme issus de l'aéronautique, ce Slider a une capacité de charge de 60 kg max.



Il est vendu avec 8 sections de diamètre 40 mm de 60 cm de long chacune mais peut accueillir une extension de rails. On peut ainsi faire un Slider de 120/180 ou 240 cm.

Des fixations de tubes de 50 mm sont possibles aux quatre coins sur rosette Arri, permettant ainsi une parfaite stabilisation. Compatible en embase Mitchell et bol de 75, 100 ou 150 mm.

Easy Low Mode. Vendu avec son Flight Case à roulettes. Il peut être utilisé partout ! ■

Eclair associé AFC

► Actualités Cinéma

Films en cours de tournage chez Eclair

- Sol, de Jezabel Marques Nakache, production : F.E.W, DP Vincent Gallot.

Films en cours de postproduction chez Eclair

- All Inclusive, de Fabien Onteniente, production Marvellous, DP Pierric Gantelmi d'ille ^{AFC}
- Furie, de Olivier Abbou, production 22h22, DP Laurent Tangy ^{AFC}
- Les Plus belles années, de Claude Lelouch, production Les Films 13, DP Robert Alazraki ^{AFC}
- La Dernière vie de Simon, de Léo Karmann, production Geko Films, DP Julien Poupard ^{AFC}
- Ni dieux ni maîtres, d'Éric Chérière, production Ran Entertainment, DP Mathias Touzeris. ■

Leitz Cine Wetzlar associé AFC

► Alors que le réalisateur David Yates et son directeur de la photographie Philippe Rousselot AFC, ASC, venaient de terminer les essais du film *Les Animaux fantastiques : Les Crimes de Grindelwald*, ils ont aligné - par amusement - toutes les séries d'optiques sur une table et ont décidé de choisir celles qui leur plaisaient le plus d'un point de vue purement esthétique et... « Les Thalia étaient beaucoup plus jolies à regarder ! » Une boutade plus sérieuse qu'il n'y paraît.



Les essais sont souvent un cauchemar pour le directeur de la photographie et pour ceux du film *Les Crimes de Grindelwald*, Philippe Rousselot n'a pas échappé pas à la règle. Faire des essais dans un studio avec des figurants qu'on ne reverra pas, sans décor, sans support, et avec les tâtonnements inévitables des débuts de tournage, conduit à prendre des décisions qui seraient évidemment meilleures... en fin de tournage.

Aussi pourquoi ne pas choisir des optiques selon le simple et absolu critère de la beauté ? Et pourquoi ne pas être les premiers au monde à choisir les Thalia que Leitz vient de sortir ?

Philippe Rousselot avait tourné *Les Animaux fantastiques* - le premier opus du même réalisateur David Yates - en 35 mm argentique et Scope anamorphique. Dès la sortie du film, il avait été évident qu'il y aurait une suite mais cette fois en caméra numérique 65 mm grand capteur. En effet, la décision de renon-

cer au 35 mm et à l'anamorphique avait été en grande partie prise du fait qu'en Scope, il y a des aberrations et que les bords de l'image sont moins nets, voire flous. Or Philippe Rousselot avait une envie de précision.

Lors de ces fameux essais, il avait quand même remarqué une première chose qui lui plaisait dans la série Thalia de Leitz : « Ils étaient parfaits sur les bords ». Cette netteté constante des optiques Thalia, bord à bord et aussi en haut et en bas de l'image, lui avait plu d'autant qu'elle suivait pour toutes les focales et toutes les tailles de plan, et rendait les panoramiques parfaits.

Sur le tournage, cela avait permis des cadrages audacieux, de placer des comédiens complètement au bord de l'image et favoriser ainsi la profondeur du décor.

Car Philippe Rousselot - contrairement à une tendance lourde actuelle - aime la profondeur de champ et c'est pourquoi il n'a jamais été un fanatique des grandes ouvertures. Il n'aime pas les flous désordonnés, et apprécie par-dessus tout « le sentiment de réalité de l'image » rejoignant en cela un autre maître de la photographie, grand amateur de Leica également, Henri Cartier-Bresson.

Sur le tournage du film, pour le plus grand confort du premier assistant opérateur, le diaphragme variait entre F:4,5 et F:11, voire même F:16, ce qui fonctionnait aussi à la grande surprise de Philippe Rousselot. Faire le choix d'une grande profondeur de champ signifiait ne pas avantager tel ou tel comédien, privilégier les fabuleux décors des années 1920 du film, et enfin avoir une justesse de l'image qui se rapproche de la peinture. « Je me suis toujours méfié des effets photographiques. »

La deuxième chose que Philippe Rousselot avait remarquée lors des essais et qui lui avait plu était que cette belle netteté qu'il recherchait ne s'appliquait pas au rendu des peaux. « Les

Thalia sont piqués, très nets, mais pas durs pour les visages, ils ne sont pas cruels comme peuvent l'être les optiques très définies, et c'est beau au point que je n'ai jamais filtré les gros plans avec des diffuseurs. »

Au tout début de la préparation du film, le réalisateur David Yates avait pris une décision radicale : il n'y aurait pas de zoom. Un choix audacieux qui lui demandait, ainsi qu'à toute l'équipe, de la discipline.

Les Animaux fantastiques : Les Crimes de Grindelwald s'est donc tourné uniquement avec les six optiques Thalia de Leitz disponibles au moment du tournage : les 30 mm, 35 mm, 45 mm, 70 mm, 100 mm et 180 mm.

Le 24 mm, le 55 mm et le 120 mm se sont rajoutés depuis à la série.

Les autres qualités des Thalia n'avaient pas été directement perceptibles lors des essais mais se sont avérées très utiles lors du tournage :

- une distance minimum de mise au point tendanciellement très courte - de 1'4'' pour le 30 mm à 2'4'' pour le 70 mm en passant par 2' pour le 45 mm - qui a beaucoup servi.

- une absence de déformation de l'image pour les courtes focales ; des verticales et des horizontales parfaitement restituées.

- enfin, un « flou qui respecte ce que voit l'œil », un joli bokeh qui n'a pas de déformation géométrique et pas d'aberration dans les hautes lumières.

Cet ensemble de qualités particulières des Thalia a accompagné Philippe Rousselot sur le tournage du film dans sa quête de « l'image juste ».

On n'a pas envie d'imaginer ce qui se serait passé si la déesse grecque Thalia - muse des comédiens et des poètes - n'avait pas été si jolie... ■

**Propos recueillis par Ariane Damain
Vergallo pour Leitz Cine Wetzlar**

[Lire ou relire l'article consacré aux Animaux fantastiques : Les Crimes de Grindelwald](https://www.afcinema.com/Les-Animaux-fantastiques-Les-crimes-de-Grindelwald.html)
<https://www.afcinema.com/Les-Animaux-fantastiques-Les-crimes-de-Grindelwald.html>

Next Shot associé AFC

► Les nouveautés

Le Scorpio Arm sur ML 63 en version Flight Head 6

Le Scorpio Arm de Next Shot est désormais porté par un Mercedes ML 63. Plus puissant, plus confortable que le ML 55, le ML 63 est également équipé de nouveaux moniteurs.

Le bras Scorpio Arm se configure en trois versions : 12', 14' ou 18'. Nous proposons deux têtes : la Scorpio Stabilized Head de Service Vision et la toute nouvelle Flight Head 6 de Filmotechni.



Le Scorpio Arm sur ML 63 en version Flight Head 6

En tournage chez Next Shot en décembre

- Série : "Skam", production : Gétévé Productions, créatrice : Julie Andem, DP : Xavier Dolléans
- Film TV : *Intime conviction*, de Jean-Pierre Alessandri, production : Ramona Productions, DP : Stéphane Cami ^{AFC}
- Film TV : *La Maladroite*, d'Eléonore Faucher, production : Storia Télévision, DP : Nicolas Gaurin
- Film TV : *Un homme abîmé*, de Philippe Triboit, production : Storia Télévision, DP : Emmanuel De Fleury ■

Panasonic associé AFC

► Camerimage

Quatre films tournés en VariCam sélectionnés au festival Camerimage cette année :



- *Crazy Rich Asians*, photographié par Vanja Černjul ^{ASC, HFC}
- *Ash*, photographié par Joewi Verhoeven
- *Demon*, photographié par Drew Dawson
- *Nina*, photographié par Tomasz Naumiuk ^{PSC} – qui a remporté le prix du Meilleur film polonais.

<https://vimeo.com/223130725?fbclid=IwARoR2sgZRjaLDEMt-l3rwM-dYMy2y741mEbqKVXJpYprhu11Ak2sV503x70>



Dual ISO



Comprendre la technologie Dual ISO disponible pour l'EVA1 et la VariCam
<https://createinmotion.fr/double-iso-natif-dual-native-iso-de-dynamique-et-de-bruit/>

Extension de garantie pour l'EVA1

L'EVA1 dispose d'une garantie standard de trois ans. Cependant, grâce à l'extension de garantie optionnelle, le client final peut acheter deux ans de garantie supplémentaire, ce qui donne accès à un support et service Premium.

En savoir plus sur les garanties et services.
<https://business.panasonic.fr/camera-professionnelle/dextension-de-garantie>

English version

<https://www.afcinema.com/The-Panasonic-December-news.html>

EVA1 Case-study for Russian Poetry



<https://business.panasonic.co.uk/professional-camera/case-study/Film-Poetry-EVA1>

EVA1 UK Case-study



<https://business.panasonic.co.uk/professional-camera/case-study/au-eva1-case-study-en>

Shot On Varicam Issue 4

<https://issuu.com/home/published/sov4> ■

Panavision associé AFC

► Les sorties en salles de décembre

● *Les Confins du monde*, de Guillaume Nicloux, DP David Ungaro ^{AFC}, Panavision Millennium XL et Aaton 35 III Scope, séries Panavision C et E 180 mm anamorphique, caméra Panavision Alga, machinerie Panagrip, consommables Panastore Paris

● *Le Gendre de ma vie*, de François Desagnat, DP Vincent Gallot, Arri Alexa Mini, série Panavision C et zoom Primo 48-550 mm, caméra Panavision Marseille et Panavision Wallonie, consommables Panastore Paris

● *Marche ou crève*, de Margaux Bonhomme, DP Julien Roux, Aaton Xtera vidéo couleur, série Panavision Primo Standard et zoom Canon 11,5-138 mm, caméra Panavision Lyon, machinerie Panagrip, lumière Panalux, consommables Panastore Paris

● *Rémi sans famille*, d'Antoine Blossier, DP Romain Lacourbas ^{AFC}, Arri Alexa XT Raw 4:3, séries Panavision B et E et Panavision Primo Close Focus, caméra Panavision Alga, consommables Panastore Paris

● *Un homme fidèle*, de Louis Garrel, DP Irina Lubtchansky, Aaton Penelope 35 2 perfs, série Panavision Primo Standard, zooms Panavision Primo 24-275 mm, Nikkor T2 et Angénieux 45-120 mm, caméra et camion Panavision Alga, machinerie Panagrip, lumière Panalux. ■

côté lecture

Parution de "Guillaume Apollinaire - Naissance d'une vocation"

Un livre de Jean-François Robin ^{AFC}

Paru le 8 novembre, *Guillaume Apollinaire - Naissance d'une vocation* est le nouvel ouvrage que le directeur de la photographie Jean-François Robin ^{AFC}, a écrit entre ses deux derniers tournages, activités qu'il alterne volontiers.

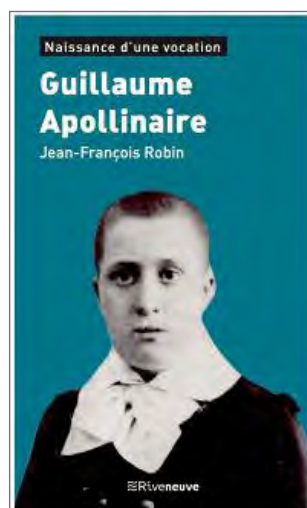
► À sept ans, Wilhelm de Kostrowitsky se découvre une vocation de poète, à douze ans une vocation de journaliste en créant un journal dans son lycée, et à vingt ans une vocation de critique d'art après avoir rencontré Picasso et Braque. Il prend alors le nom d'Apollinaire. Guillaume Apollinaire.

Jean-François Robin fait de cette "naissance d'une vocation" une biographie romancée, où il suit pas à pas l'évolution et l'œuvre du poète en se glissant dans la peau des acteurs qui l'ont vécue. Apollinaire se raconte, mais aussi tous ceux de son entourage : sa mère joueuse et aventurière qu'il suit au gré des casinos, son frère, sage employé de banque, et surtout ses amis de lycée qu'il gardera tout au long de sa vie.

Tous racontent la bataille incessante qu'il a dû mener pour s'imposer dans le paysage littéraire du Paris de cette époque bohème, une époque qu'il a su égayer de ses excentricités, de son génie, de son humour, de ses amours impossibles et de son art de vivre, jusqu'à cette guerre qui l'a blessé avant que la grippe espagnole n'achève une vie trop courte.

Cent ans plus tard, la poésie d'Apollinaire ne nous a pas quittés, elle continue sa chanson immortelle. ■

Jean-François Robin est l'auteur de plusieurs essais et romans dont *La Disgrâce* de Jean Sébastien Bach (prix de l'Académie Française en 2003) et, chez Riveneuve, dans la collection *Naissance d'une vocation*, de Bach Jean-Sébastien (2014) et André-Marie Ampère (2016).



Guillaume Apollinaire - Naissance d'une vocation, de Jean-François Robin
Riveneuve éditions

Parution de "Conversations avec Darius Khondji"

Un ouvrage de Jordan Mintzer

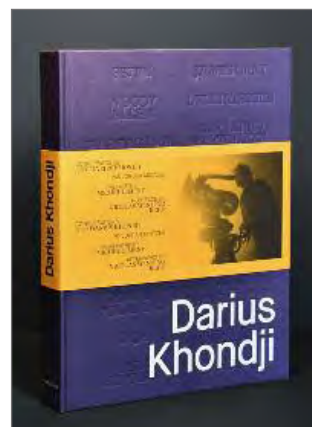
Faisant suite à la sortie, il y a sept ans, de *Conversations avec James Gray*, le deuxième ouvrage de la collection "Conversations" est l'un des rares qui soit entièrement consacré au directeur de la photographie Darius Khondji ^{AFC, ASC}. Il offre au lecteur un voyage à travers le cinéma des cinquante dernières années, vu par l'œil d'un opérateur qui a su révolutionner son art et se mettre au service d'Hollywood comme du cinéma d'auteur européen et asiatique.

► Depuis son enfance en Iran et ses débuts en France, ce livre retrace à la fois l'évolution de la carrière de Darius Khondji et celle du cinéma des années 1960 à nos jours. Il aborde également tous les aspects techniques de son travail (lumière, travail du cadre, exposition, choix des optiques, passage au numérique...) de manière simple et accessible à tous et livre au lecteur ses méthodes élaborées film après film. Ces conversations sont accompagnées d'entretiens exclusifs avec les réalisateurs, acteurs et techniciens avec lesquels il a collaboré. Divisés en chapitres retraçant les différentes périodes de sa carrière, les textes sont enrichis de documents exceptionnels (scénarios annotés, story-boards, plans lumière, photos de plateau, Polaroids inédits...).

Chaque page de ce livre, écrit par Jordan Mintzer, auteur des *Conversations avec James Gray*, met en lumière le travail de Darius Khondji et révèle le rôle primordial du directeur de la photo dans la fabrication d'un film. Un ouvrage unique, tant sur la forme que le fonds, au graphisme soigné et novateur. « Darius Khondji mérite ce beau titre de "maître de la lumière" que les Italiens aiment attribuer aux grands chefs opérateurs, même s'il est aussi le "maître des ombres". » *Michel Ciment*

« Darius Khondji est l'exemple même de l'Artiste avec un grand A. La maîtrise de son travail et la splendeur de sa photographie parlent pour elles-mêmes. » *Nicolas Winding Refn*

« Le travail de Darius tient compte du flot de l'Histoire et cela transparaît dans ses images les plus abouties. » ■
James Gray



Conversations avec :

- ♦ *Darius Khondji* ^{AFC, ASC}, directeur de la photographie
- ♦ *Woody Allen, Bernardo Bertolucci, James Gray, Jean-Pierre Junet*, réalisateurs
- ♦ *Jean-Baptiste Mondino*, photographe
- ♦ *Philippe Parreno*, plasticien
- ♦ *Isabelle Huppert*, comédienne
- ♦ *Jörg Widmer*, cadreur
- ♦ *Yvan Lucas*, étalonneur
- ♦ *Jean-Vincent Puzos*, chef décorateur
- ♦ *Frans Weterrings*, chef électricien.

Conversations avec Darius Khondji, de Jordan Mintzer

Edition bilingue français-anglais

Relié 21 x 28 cm, 304 pages, plus de 400 visuels en couleurs

Sortie : novembre 2018

Georges Périnal (1897-1965)

Par Marc Salomon, membre consultant AFC



La ressortie sur les écrans le 21 novembre, dans une version restaurée, de *The Fallen Idol* (*Première désillusion*), un film de Carol Reed datant de 1948, nous offre l'opportunité de revenir sur la carrière exemplaire d'un chef opérateur français dont le travail ont marqué le premier demi siècle de l'histoire du cinéma, d'abord en France puis en Grande-Bretagne.

► En 1948, Georges Périnal, alors âgé de 51 ans, est installé à Londres depuis une quinzaine d'années, tout auréolé de sa collaboration avec le producteur et réalisateur Alexander Korda et de l'Oscar qui lui a été décerné en 1940 pour sa photographie en Technicolor du *Voleur de Bagdad*, coréalisé par Ludwig Berger, Michael Powell et Tim Whelan. Le réalisateur Carol Reed a déjà une bonne quinzaine de films à son actif dont *Huit heures de sursis* tourné en 1947 et photographié par Robert Krasker dans ce noir et blanc typique du cinéma britannique d'après-guerre, âpre et contrasté, avec des séquences nocturnes fortement stylisées sous l'effet de violents contre-jours et d'éclairages obliques. Le tandem C. Reed / R. Krasker se retrouvera deux ans plus tard avec *Le Troisième homme*. Entre temps, c'est donc avec Georges Périnal que le réalisateur tourne cette adaptation d'une nouvelle de Graham Greene (*The Basement Room*).

Résumé : En l'absence de ses parents, le jeune Philippe, fils d'un diplomate, est confié à la garde de Baines, le majordome (Ralph Richardson), avec lequel il entretient une grande complicité. Ce dernier lui raconte ses aventures passées en Afrique. Un jour, Philippe découvre que Baines a une maîtresse (Michèle Morgan). A la suite d'une dispute, Mme Baines (Sonia Dresdel) qui a découvert la liaison adultère de son mari, fait une chute mortelle dans le grand escalier. Philippe croit alors que c'est majordome l'a assassinée. Les explications confuses de Philippe pour l'innocenter sèment le trouble dans l'esprit des enquêteurs (Dennis O'Dea et Jack Hawkins).

L'action se déroule essentiellement dans la spacieuse demeure de l'ambassade (superbes et vastes décors de Vincent Korda) avec quelques extérieurs diurnes et nocturnes dans un Londres alors très expressionniste.



En près de 40 ans de carrière, Georges Périnal sera passé des premiers courts métrages documentaires de Jean Grémillon aux productions internationales signées Charlie Chaplin, Otto Preminger ou Stanley Donen. Comme quelques-uns des grands pionniers de l'image cinématographique (Axel Graatkjaer, Johan Ankerstjerne, Karl Freund, Jules Kruger, Sol Polito, Nicholas Musuraca...), Périnal débuta comme projectionniste avant de s'orienter vers la prise de vues et de collaborer à de nombreux courts métrages documentaires réalisés par Jean Grémillon entre 1923 et 1927, puis ils accèdent ensemble au long métrage à la toute fin du Muet. René Clair racontait ainsi les débuts de Périnal :

« Dans ses rares moments d'humour, Georges Périnal avait coutume de dire qu'il rêvait d'être garagiste et qu'il aurait pris plus de plaisir à réparer des moteurs de voitures qu'à photographier des productions somptueuses. Il est vrai que la mécanique était sa passion. C'est cette passion qui l'amena dans sa jeunesse à s'intéresser, parmi



Georges Périnal sur le tournage de Maldone



Tournage de A nous la liberté. René Clair, casquette sur la tête, Georges Raulet (selon toute vraisemblance), à l'œilleton du Caméramoir, et Georges Périnal, manches retroussées et pantalon clair

toutes sortes de rouages et de ressorts, au fonctionnement de ce que les frères Lumière appelaient Cinématographe. Mais à peine Georges était-il devenu projectionniste qu'il voulut savoir comment fonctionnaient les appareils de prise de vues. Et son incorrigible curiosité l'amena rapidement à tourner des petits films. C'est ainsi qu'il rencontra Jean Grémillon avec lequel il tourna des documentaires, puis des films plus importants jusqu'au jour où, avec *Le Sang d'un poète*, de Jean Cocteau, le mécanicien qu'il croyait être est devenu un "poète de la lumière." »

Al'orée du parlant, Périnal étrenne alors une des toutes nouvelles pellicules panchromatiques (l'Agfa Nankiné) sur *Maldone*, de Grémillon, en 1927, obtenant ainsi des demi-teintes et un modelé qui firent sensation dans ce film annoncé comme un film "en couleurs sans couleurs", le réalisateur précisant : « Les tonalités différentes seront rendues en gris plus ou moins nuancés ».

À la sortie sur les écrans, un critique enthousiaste de la revue *Cinémagazine* écrivait alors : « Les extérieurs sont parfois des eaux-fortes, parfois des pointes sèches, souvent rappelant étrangement les impressions de photographie à la gomme bichromatée ; quant aux intérieurs, l'emploi judicieux d'une lumière appropriée, en même temps que des filtres soigneusement sélectionnés, donne des images d'une puissance autant que d'une douceur rarement vues, clairs-obscurs sans halos, ombres lumineuses et blancs harmonieux » (extrait de *Cinémagazine* du 16 mars 1928).

Grémillon et Périnal tournent ensuite *Gardiens de phare*, dont les intérieurs furent reconstitués aux studios de la rue Francœur par André Barsacq et c'est encore dans *Cinémagazine* (du 4 octobre 1929), sous la plume du jeune Marcel Carné, que l'on peut lire :

« Quant à Périnal, il a doté le film d'une photographie stupéfiante, et qui pour beaucoup a été une révélation. Il ne s'agit pas d'une photographie lumineuse. C'est mieux que cela : une photographie d'atmosphère, grise sans être plate, volontairement imprécise sans être obscure. Elle

ajoute encore à l'angoisse, à l'oppression. Périnal est un magicien qui s'ignore. À l'aide d'écrans rouges [filtres, NDLR], il vous transforme une marine ensoleillée en un étrange paysage lunaire, et ses jeux d'ombre et de lumière ont la suavité d'une image de Man Ray. »

(*Cinémagazine* n° 40, du 4 octobre 1929)

Périnal joue délicatement de certains effets de lumières comme le balayage de la lanterne du phare qui projette des ombres étranges sur les murs ou de la lueur avare d'une lampe à pétrole, ainsi que des ombres portées sous l'effet d'un feu de cheminée (séquences dans la maison des femmes). Le film est encore imprégné d'avant-gardisme par ses recherches de cadrages et le montage vif, ce que viendra confirmer l'étrange *Dainah la métisse*, en 1931.



Laurence Clavius dans Dainah la métisse, de Jean Grémillon

Entre temps, Périnal avait abordé le parlant avec René Clair dont il signa la photo de quatre films entre 1930 et 1933 : *Sous les toits de Paris*, *Le Million*, *A nous la liberté* et *Quatorze juillet*, tous bénéficiant aussi du travail du décorateur Lazare Meerson. Périnal fut alors le précieux collaborateur de René Clair auquel il apporta la poésie d'un noir et blanc nuancé et modelé ainsi que d'amples mouvements de caméra.

Georges Périnal (1897-1965)

Au printemps 1930, Jean Cocteau adressa un courrier aux meilleurs opérateurs sur la place de Paris, les invitant à le rencontrer chez lui et Périnal fut le premier à se présenter. C'est ainsi qu'il assura les prises de vues du *Sang d'un poète*, un récit poétique, comme un rêve éveillé entre réalité et imaginaire. « Cocteau l'apprenti cinéaste révèle un talent graphique quasiment précurseur, multipliant les trucages fantastiques dont se resserviront, après lui, toute une génération de réalisateurs : montage à l'envers, surimpressions, décors renversés, cuts brutaux, intégration de dessins à l'image live. S'éloignant des schémas narratifs classiques, fabriquant des images qui sont autant de visions poétiques, Cocteau utilise le cinéma comme un outil d'exploration de notre inconscient et de nos rêves ; il augure un type de cinéma qui se veut recherche, production du sens toujours renouvelée, instrument de l'imaginaire. Une véritable expérience sensorielle. » (Frédéric de Vençay)

terre au XVI^e siècle (*La Vie privée d'Henry VIII*), de l'Espagne du XVII^e siècle (*Les Quarante ans de Don Juan*), de la cour impériale dans la Russie du XVIII^e siècle (*Catherine la Grande*), des Flandres du XVII^e siècle (*Rembrandt*) mais aussi d'un hypothétique futur lointain (*La Vie future*).



Tournage de *Catherine la Grande*, en 1934
A g. : Douglas Fairbanks Jr, Alexander Korda et Georges Périnal



Georges Périnal, derrière le *Caméréclair*, sur le tournage de *Sang d'un poète*

Quelques années plus tard, alors qu'il tournait *La Belle et la Bête* avec Henri Alekan (n'ayant pu obtenir Périnal sous contrat avec Korda), Jean Cocteau déclarait : « Les films d'hier étaient mille fois plus robustes et possédaient cette ligne sculptée et propre dans l'éclairage que j'admire tant chez Périnal. »

C'est en 1932, sur le tournage de *La Dame de chez Maxim's* aux studios Pathé de Joinville, que Périnal fit la connaissance d'Alexander Korda, à la fois réalisateur et producteur. Ce dernier l'invita alors à s'installer à Londres et le prit sous contrat au sein de la London Film.

Contrairement à ce que l'on peut lire parfois, le travail de Périnal sur les premières grosses productions historiques de Korda ne nous semble pas mériter autant de louanges. Sa photo peut manquer de caractère ou de cohérence et force est de reconnaître que les qualités plastiques que l'on prête généralement aux productions Korda doivent autant aux somptueux décors de Vincent Korda qu'à la mise en lumière de Périnal, que ce soit dans les reconstitutions de la cour d'Angle-

Ses meilleures réussites sur cette première période anglaise restent *Les Quarante ans de Don Juan* et *Catherine la Grande* alors que le *Rembrandt* nous convainc moins malgré une recherche vers les clairs-obscurs et quelques effets de chandeliers, pas toujours aboutis. (Le *Rembrandt* de Hans Steinhoff, en 1942, photographié par Richard Angst, nous semble bien supérieur). Cela tient en partie au contexte particulier du cinéma anglais d'avant-guerre qui n'avait pas les moyens de rivaliser en qualité avec les meilleures productions hollywoodiennes, même si des directeurs de la photo comme Georges Périnal, Freddie A. Young, Jack Cox, Bernard Knowles et les "étrangers", de passage ou durablement installés, comme Gunther Krampf, Otto Kanturek mais aussi Curt Courant, Harry Stradling... , parvinrent à tirer leur épingle du jeu.

Dans son autobiographie, Freddie Francis (qui fut justement cadreur sur *The Fallen Idol*, en 1948) écrit à propos du travail de Périnal ("Péri" comme on l'appelait alors) qu'il admirait pourtant :

« Cependant, j'ai souvent ressenti qu'il n'apportait pas toujours au film le bon traitement. Bien sûr, d'un point de vue purement photographique, c'était toujours très beau, mais cela ne correspondait pas forcément au sujet. Peut-être parce qu'il avait la réputation de s'éloigner de sa propre tactique. (...) J'admirais beaucoup Périnal parce qu'il avait été une des références dans la photographie des films anglais, même si, dans les années 1950, sa technique commençait à dater. »

Périnal fut aussi un des pionniers du Technicolor anglais, tournant selon le procédé américain dès 1938 (*Alerte aux Indes*), puis *Les Quatre plumes blanches*, en 1939, *Le Voleur de Bagdad*, en 1940 –

ce qui lui vaudra de devenir le premier chef opérateur étranger récompensé par un Oscar – et *Colonel Blimp*, en 1943 (avec un jeune cadreur nommé Jack Cardiff).



Le Voleur de Bagdad



Colonel Blimp

Rappelons que dans les années d'avant-guerre, Périnal tourna aussi sous la direction de Victor Sjöström (*Sous la robe rouge*, partageant le crédit avec James Wong Howe), qu'il photographia un film criminel (*The Squeaker*) d'après Edgar Wallace et dirigé par William K. Howard, et qu'il avait aussi commencé le tournage de *I Claudius*, film inachevé de Joseph von Sternberg.



Georges Périnal et Joseph von Sternberg

À partir de 1945, il s'affranchit des productions Korda (hormis *Le Mari idéal*, en 1947), variant et élargissant alors les collaborations sur quelques

coproductions internationales (Jean Negulesco, Gregory Ratoff, Henry Koster, Charlie Chaplin, Otto Preminger, Stanley Donen...), il assura même les prises de vues parisiennes des *Quatre cavaliers de l'Apocalypse*, de Minnelli, en 1962.

De cette dernière partie de sa carrière, on retiendra donc d'abord le film de Carol Reed, mais aussi *Moineau sur la Tamise*, de Jean Negulesco, en 1950, *Le Voyage fantastique*, de Henry Koster, en 1951 (avec James Stewart et Marlène Dietrich) et, plus rare, *The House in the Square*, de Roy Ward Baker, qui alterne le N&B et le Technicolor. En 1955, il tourne avec Marc Allégret une adaptation de *L'Amant de Lady Chatterley* (avec Danièle Darrieux) avant, deux ans plus tard, d'être engagé par Charlie Chaplin sur *Un roi à New York*.

On retrouve dans la plupart de ces films en N&B le goût de Périnal pour les délicates nuances de gris et le modelé, sans effets tapageurs, comme au temps de sa collaboration avec René Clair.

Sa carrière s'achève à la toute fin des années 1950, après deux films d'Otto Peminger interprétés par Jean Seberg (*Sainte Jeanne* et *Bonjour tristesse*), Stanley Donen (*Chérie, recommençons*) et John Guillermin (*Le Jour où l'on dévalisa la Banque d'Angleterre*).

Tout au long de sa carrière, Périnal a contribué à former beaucoup d'opérateurs qui travaillèrent à ses côtés avant de devenir célèbres à leur tour, citons : Louis Page, Philippe Agostini, Robert Krasker, Jack Cardiff, Geoffrey Unsworth, Jack Hildyard, Denys Coop... On retiendra enfin que ce passionné de mécanique, tel que l'a décrit René Clair, avait mis au point en 1945 une caméra pour prises de vues stéréoscopiques, aujourd'hui conservée par la Cinémathèque française.

Témoignage de Harry Harris, opérateur puis technicien des effets spéciaux : « Chaque fois qu'il avait du temps libre, on pouvait invariablement le retrouver auprès de George Ashworth ou de Arthur Kingston, deux des meilleurs techniciens de caméras en Europe, discutant de tel ou tel problème relatif aux caméras de cinéma. Puis Georges rentrait chez lui dans son atelier et travaillait jusque tard dans la nuit, penché sur son tour. En fait, l'atelier de Georges était de ceux que bien des compagnies auraient été fières de posséder, et il y consacra une petite fortune. »



Prototype de caméra stéréoscopique mise au point par Georges Périnal en 1945 et équipée d'objectifs Cooke F2,5 45 et 47 mm
Photo Stéphane Dabrowski, Cinémathèque française

Retiré du cinéma en 1960, Georges Périnal est décédé le 23 avril 1965. À Henri Alekan venu tourné aux studios de Shepperton, Georges Périnal confia un jour : « J'ai bien gagné ma vie mais c'est assommant de ne faire que des grands films. » ■

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 GENNESSEAUX

Dominique GENTIL

Jimmy GLASBERG

• Pierre-William GLENN

Agnès GODARD

Julie GRÜNEBAUM

Éric GUICHARD

Philippe GUILBERT

Thomas HARDMEIER

Antoine HÉBERLÉ

Gilles HENRY

Jean-François HENSGENS

Léo HINSTIN

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

Isabelle RAZAVET

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 • DMGTECHNOLOGIES • DOLBY • ÉCLAIR • ÉCLALUX • EMIT • EXALUX • FILMLIGHT • FUJIFILM • HD SYSTEMS • HIVENTY • INNPORT • K 5600 LIGHTING • KEY LITE • KCS DEVELOPMENT • KODAK • LCA • LE LABO PARIS • LEE FILTERS • LEITZ CINE WELTZAR • LOUMASYSTEMS • LUMEX • M141 • MALUNA LIGHTING • MICROFILMS • MIKROS TECHNOLOR • 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 • TRANSDIGITAL • 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