

avril 2012

# La lettre n° 219

feu et lentilles de Fresnel du phare d'Ar-Men - Photo © DR

► **HOMMAGE À ALAIN DEROBE** > p. 6

**ACTIVITÉS AFC** > p. 2, 3 **FILMS AFC SUR LES ÉCRANS** > p. 3

**VIE PROFESSIONNELLE** > p. 2, 4 **BILLET D'HUMEUR** > p. 5

**ÇÀ ET LÀ** > p. 5, 19 **POINTS DE VUE** > p. 14 **TECHNIQUE** > p. 18

**LE CNC** > p. 26 **LA CST** > p. 27 **NOS ASSOCIÉS** > p. 28

**LECTURE** > p. 31



Association Française  
des directeurs de  
la photographie  
Cinématographique

Membre fondateur  
de la fédération  
européenne **IMAGO**

## Ecrans métallisés: Communiqué de presse

Paris, le 12 mars 2012

► L'ensemble des organisations de professionnels, ACID, AFC, ARP, CST, FICAM, SACD, SRF se félicite de l'arbitrage rendu par le Président du CNC sur la problématique des écrans métallisés lors du dernier colloque de la CST le 7 mars dernier.

Les salles de cinéma devront d'ici cinq ans redonner aux œuvres les meilleures conditions d'exposition, dans le respect de leur intégrité et du travail fait par le metteur en scène et ses complices techniques.

Nous nous félicitons que ce combat commun soit désormais partagé par le plus grand nombre et que les intérêts artistiques et culturels priment sur la simple rentabilité économique. ■

Signataires :

ACID – Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion

AFC – Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique

ARP – Société civile des Auteurs Réalisateur Producteurs

CST – Commission Supérieure Technique de l'Image et du Son

FICAM – Fédération des Industries du Cinéma, de l'Audiovisuel et du Multimédia

SACD – Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques

SRF – Société des Réalisateur de Films

Contacts :

ACID – Fabienne Hanclot – [fabienne@lacid.org](mailto:fabienne@lacid.org) – 01 44 89 99 91

AFC – Rémy Chevrin – [afc@afcinema.com](mailto:afc@afcinema.com) – 01 42 64 41 41

ARP – Marc Legrand – [mlegrand@larp.fr](mailto:mlegrand@larp.fr) – 01 53 42 40 01

CST – Laurent Hébert – [lhebert@cst.fr](mailto:lhebert@cst.fr) – 01 53 04 44 04

FICAM – Hervé Chateauneuf – [herve.chateauneuf@ficam.fr](mailto:herve.chateauneuf@ficam.fr) – 01 45 05 72 47

SACD – Agnès Mazet – [agnes.mazet@sacd.fr](mailto:agnes.mazet@sacd.fr) – 01 40 23 45 11

SRF – Hélène Rosiaux – [hrosiaux@la-srf.fr](mailto:hrosiaux@la-srf.fr) – 01 44 89 99 65

## Convention collective : l'AFC communique

Paris le 20 mars 2012

► L'AFC, réunie en assemblée générale ordinaire le 17 mars 2012, a voté à l'unanimité son soutien à la mise en place de la nouvelle convention collective signée récemment entre l'API et les organisations syndicales CFTC, CGC, FO, SFR/CGT, SNTPCT et SNTR. L'AFC et l'ensemble de ses membres souhaitent que cette convention soit rapidement appliquée et étendue.

L'absence de convention collective risquerait de déstabiliser les pratiques salariales d'une profession déjà mise à mal par les mutations que l'industrie cinématographique a subies lourdement ces dernières années. ■

*Les Monteurs associés, en accord avec la SRF et l'AFC, considèrent que ce texte permet enfin la mise en place d'une réglementation applicable à tout le secteur, malgré de nombreuses imperfections – en particulier pour la branche montage.*

**Tout allait pour le mieux et les Fresnel purent bientôt faire des projets d'avenir, songèrent à avoir un enfant et quitter leur chambrette étroite.**

Georges Pérec *La Vie mode d'emploi*

## David Ungaro, nouveau membre actif

Lors de l'une de ses précédentes réunions, le CA de l'AFC a décidé d'admettre le directeur de la photographie David Ungaro au sein de notre association. Alors que Rémy Chevrin, l'un de ses deux parrains, nous fait ici-même les présentations d'usage, nous lui réservons dès à présent le meilleur accueil.

► J'ai eu l'occasion de croiser le chemin de David Ungaro alors que je commençais ma carrière de jeune chef opérateur : à l'époque, David venait d'enchaîner une période de travail impressionnante de deuxième assistant opérateur aux côtés d'illustres directeurs de la photographie tels que Jean-Yves Escoffier ou Darius Khondji. Pendant quelques mois, nous avons eu le plaisir d'échanger des points de vue différents et complémentaires sur le cinéma et ce que nous attendions ou espérons de lui. Le temps de quelques publicités, quelques clips, des expériences à l'époque très enthousiasmantes car très libres sur la création dans ces deux milieux photographiques. Très vite j'ai senti chez David une sensibilité et un regard très juste sur la photographie et son rapport à l'acteur, thèmes chers à ma recherche personnelle et qui semblaient aussi l'être pour David.

Quelques années d'expériences au point au contact d'autres opérateurs allaient suffire à David pour s'imposer comme un directeur de la photographie éclectique, passant de la comédie (*99 francs*) à des drames (*La Rafle*) sans oublier *Coco* et *Igor*.

Je suis très heureux d'accueillir David au sein de l'AFC et suis certain qu'il saura trouver sa place et sa voix dans les diverses activités que l'association propose.

Bienvenue à toi David. ■

## Dernière minute : Cartoni, nouveau membre associé

Lors de sa toute dernière réunion, le CA de l'AFC a décidé d'admettre parmi nous la société Cartoni, distributeur de matériel et d'accessoires de prise de vues, en tant que membre associé.

Dominique Bouilleret et Eric Guichard, ses parrains, nous feront les présentations d'usage dans une toute prochaine Lettre.

Nous souhaitons dès maintenant la bienvenue à ce nouvel associé.

## SUR LES ÉCRANS :

● **Low Life** de Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval, photographié par Hélène Louvard <sup>AFC</sup>  
Avec Camille Rutherford, Arash Naimian, Luc Chessel  
Sortie le 4 avril 2012

[ ► p. 20 ]

● **Sur la piste du Marsupilami** d'Alain Chabat, photographié par Laurent Dailland <sup>AFC</sup>  
Avec Jamel Debbouze, Alain Chabat, Fred Testot  
Sortie le 4 avril 2012

[ ► p. 21 ]

● **Plan de table** de Christelle Raynal, photographié par Eric Guichard <sup>AFC</sup>  
Avec Elsa Zylberstein, Franck Dubosc, Audrey Lamy  
Sortie le 11 avril 2012

● **L'Enfant d'en haut** d'Ursula Meier, photographié par Agnès Godard <sup>AFC</sup>  
Avec Léa Seydoux, Kacey Mottet Klein, Martin Compston, Gillian Anderson et Jean-François Stévenin  
Sortie le 18 avril 2012

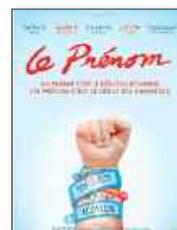
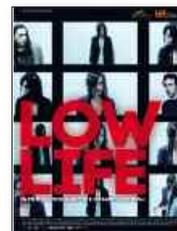
[Lire le texte d'Agnès dans la Lettre 217 p. 27 \(sélection officielle 62<sup>e</sup> Berlinale\)](#)

● **Viva Riva** de Djo Tunda Wa Munga, photographié par Antoine Roch <sup>AFC</sup>  
Avec Patsha Bay, Manie Malone, Hoji Fortuna  
Sortie le 18 avril 2012

[ ► p. 24 ]

● **Le Prénom** d'Alexandre de La Patellière et Matthieu Delaporte, photographié par David Ungaro <sup>AFC</sup>  
Avec Patrick Bruel, Charles Berling, Valérie Benguigui  
Sortie le 25 avril 2012

[ ► p. 25 ]



# Etats Généraux du cinéma

Le 19 mars, près de 250 professionnels se sont retrouvés à l'invitation de la Ficam au studio Gabriel pour les premiers Etats Généraux de la production Cinéma en France. Le principal objectif de cette assemblée consistait à tirer les conclusions de l'électrochoc du mois de décembre 2011, lorsque le groupe Quinta a été liquidé judiciairement et mettre en lumière une autre réalité industrielle de la production cinéma en France.



Thierry de Segonzac et les intervenants

Synthèse rédigée par Nathalie Durand AFC

## ► La bascule numérique

**De 2010 à 2012, les tournages sont passés de 80 % pellicule / 20 % numérique à 20 % pellicule / 80 % numérique.**

Vincent Jeannot a bien précisé que les films pouvaient encore se tourner en pellicule ! Merci à lui.

Quand on tournait en pellicule, le labo était le " gardien " du film, il gardait les éléments, inter, nég... tout ça non facturé. Stockage sur LTO (Linear tape open). Maintenant, avec les tournages en numérique et d'autant plus avec les grands capteurs, lourdeurs des fichiers... les labos se retrouvent à gérer des Tera de données qui, en plus, ne sont pas pérennisés. Se pose le problème du stockage, de la sécurité de ce stockage, de la pérennité de ce stockage. Paradoxalement, pour plus de sécurité, il faut inciter les productions à multiplier les copies des fichiers sur plusieurs supports, ce qui augmente aussi les possibilités de piratage.

Il est nécessaire pour chaque production d'aborder très en amont le choix du " workflow ", de fixer toute la chaîne de l'image dès le début de la préparation. Il paraît essentiel de faire entrer un(e) directeur(rice) de postproduction dès la préparation du film.

Le labo a un système de sauvegarde qui est propriétaire.

La production doit faire des choix de savoir ce qu'elle veut garder in fine. Car ce stockage a un coût.

## En moyenne

La totalité des rushes d'un film, c'est 40 To ; le bout à bout des prises cercleées, un " ours ", c'est 5 To ; le film monté, c'est 1,5 To.

## Quatre acronymes à faire entrer dans notre vocabulaire

● **1. DSM** (Digital Source Master) : tous les éléments finalisés qui font le film (numérisé en 2K : 2 To environ, 8 à 10 To si numérisé en 4K). L'espace couleurs n'est pas normalisé, le DSM n'est pas interopérable (format propriétaire du labo).

● **2. DCDM** (Digital Content Distribution Master) : norme mondiale, cet élément est interopérable, il permet de fabriquer les DCP (pèse plus lourd que le DSM : 2 à 16 To).



Vincent Jeannot AFC et Antoine Simkine

● **3. DCP** (Digital Cinema Package) : c'est un élément compressé (200 Go), interopérable.

● **4. IMF** (Interoperable Master Format) : pourrait devenir la norme en matière de conservation des films. Il est fabriqué à partir du DSM mais est interopérable et contient tous les éléments permettant les multiples exploitations du film.

## En résumé

Au tournage et en cours de fabrication, en plus de la copie labo, la production se doit de faire deux copies par ses soins (LTO, disques durs).

A la fin de la postproduction, la production doit choisir sous quelle forme elle garde le film (DSM, DCDM, DCP ou IMF). Nécessité d'un abonnement pour assurer la pérennité de cet élément.

Pour la conservation à long terme, la seule solution c'est le 35 mm. Il y a obligation pour le Dépôt légal. Envisager que le CNC aide les petits films pour le coût de cette copie.

## Délocalisation et sous financement

### En 2011

- 272 films produits en France ;
- 215 millions d'entrée ;

● 1,2 milliard d'investissement en euros dans les films ;

● -16 % pour les industries techniques.

Les exploitants ont bénéficié d'un plan d'aide pour le passage au numérique de 100 millions d'euros, ce n'est pas le cas des industries techniques (CF mort de Quinta, difficulté des loueurs).

Il y a une concurrence européenne avec les bas coûts salariaux, le dumping fiscal.

En 2005, pour garder son " exception culturelle ", la France a dû sortir les industries techniques de cette exception, les entreprises sont entrées dans la législation générale et ne peuvent bénéficier d'aide du CNC. Il y a une nouvelle " attaque " de la commission européenne en ce moment.

Le système de " Tax shelter ", et de crédit d'impôts dans les pays comme la Belgique et le Luxembourg, favorisent la délocalisation. Il faut œuvrer pour harmoniser les crédits d'impôt.

En moyenne, les films français sont délocalisés à 25 %, ce taux monte à 60 % pour les 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> films.

En délocalisant, nous scions la branche sur laquelle nous sommes assis mais avons-nous le choix ?

## Le réalisateur est-il prêt à adapter ses ambitions artistiques aux contraintes budgétaires ?

Les réponses : le couple réalisateur-producteur travaille depuis longtemps ensemble et chacun dans la fabrication du film s'est toujours efforcé de travailler au plus juste coût. C'est pareil pour les techniciens. Ce n'est pas là que l'on peut gagner de la marge de manœuvre.

Cette somme d'investissements de 1,2 milliard d'euros semble suffisante mais il est sans doute nécessaire de mieux la répartir. Comment ?

Il faut aussi trouver de nouveaux financements pour les " petits " et " moyens " films. Les chaînes de TV hertzienne ayant réduit leur financement, les chaînes de la TNT n'ayant plus d'obligations en ce sens, il faut aller chercher les financements ailleurs.

Pas de solution concrète apportée à toutes ces questions. ■

Vidéo intégrale des débats à l'adresse suivante :

<http://www.afcinema.com/Etats-Generaux-de-la-Production-Cinema-en-France-Introduction.html>

## En campagne, billet d'humeur de Kodak et Fujifilm

Indignez-vous et agissez !

► La journée des premiers Etats Généraux du Cinéma en France, qui a eu lieu lundi dernier 19 mars, en dit long sur le renoncement actuel des Industries Techniques. « Alors que la pellicule a disparu » faut-il entendre lors du discours d'ouverture... La grande famille du Cinéma serait-elle conformiste au point de suivre l'air du temps pour n'être attirée que par la nouveauté ?

La réponse est non ! Nous tenons à remercier tous les professionnels expérimentés qui nous soutiennent et qui se sont sentis trahis par cette mise au rebut largement prématurée, et nous tenons à rappeler que la pellicule est bel et bien vivante. La pellicule est choisie par les directeurs de la photographie du monde entier pour l'image de la majorité des films présentés en festivals, pour l'image de séries au rayonnement international, pour l'image des publicités portant sur la beauté et l'univers du luxe.

Aujourd'hui les jeunes générations de réalisateurs et d'opérateurs manifestent un fort intérêt pour ce support de tournage de référence.

Alors pourquoi jeter le bébé avec l'eau du bain ?

Face à la perspective d'un tout numérique bien lisse, sortez vos cellules, faites des essais comparatifs et, si vous choisissez de tourner en S16, en 35 mm, en Super 8, en 65 mm ou en inversible, soyez sûrs que nous serons à votre écoute. ■

### Remerciements

► Merci à l'équipe de Kodak de nous avoir invités pour la visite de l'exposition Tim Burton. Se retrouver à quelques-uns pour une visite privée de l'exposition fut un grand plaisir. C'est un moment privilégié, compte tenu de l'énorme succès de la manifestation dont Kodak est partenaire. Ce rendez-vous matinal valait le coup, tant l'exposition met en valeur la richesse créative de Tim Burton.

Sincères remerciements au nom de tous les présents à votre invitation. ■

Eric Guichard AFC, Pascal Ridao AFC

### Nouveau bureau des Scriptes Associés 2012

Suite à leur AG annuelle, les Scriptes Associés transmettent la composition de leur nouveau bureau :

- Co-présidents : Marie-Florence Roncayolo et Charles Jodoin-Keaton
- Secrétaires : Bénédicte Kermadec et Betty Greffet
- Relations internes : Francine Cathelain et Bénédicte Kermadec
- Trésorière : Nathalie Alquier
- Relations extérieures : Laurence Couturier, Fanny Picon et Valérie Chorenslup
- Relais Web : Karen Waks, Chloé Rudolf, Sarah Devos. ■

## exposition



### Exposition : Phares

Le musée national de la Marine présente du 7 mars au 4 novembre 2012 une exposition consacrée à l'univers des phares. Exposition qui a le mérite de remonter à l'une des sources de la lumière en France et dans le monde, selon Christophe Zimmerlin qui nous l'a signalée. En couverture de cette Lettre, le feu et les lentilles de Fresnel du phare d'Ar-Men. [http://www.musee-marine.fr/expo\\_paris\\_phares.html](http://www.musee-marine.fr/expo_paris_phares.html)

## in memoriam

**L'AFC souhaite rendre hommage à Alain Derobe en publiant un entretien réalisé au moment du tournage d'*Astérix et Obélix au service de sa Majesté*, en Hongrie, en juillet 2011**



Alain Derobe - Photo © Brigitte Barbier

► Alain a parlé à bâtons rompus pendant qu'il surveillait du coin de son œil très affûté l'écran qu'il n'a pas quitté des yeux pendant ces cinq mois du tournage de ce quatrième opus d'*Astérix et Obélix* qui sortira en octobre 2012.

Alain fut l'un des membres fondateurs de l'AFC. Cela fait quinze ans qu'il n'est plus directeur de la photographie. Il s'intéresse aux formats spéciaux et a travaillé pour le Futuroscope. Il a également participé à la fabrication du Système 360.

Il dit à ce sujet : « La gageure que cela représentait me plaisait. L'Imax m'intéressait plus mais je n'ai pas fait beaucoup de tournage en 70 mm. Puis tout à coup il y a eu un tournage en 35 et en relief et j'ai été absolument séduit. Cela fait 18 ans que je ne fais que du relief. Au départ pour les musées, des conventions, des banques d'images... Et, depuis quelque temps, je ne fais que des longs métrages... Au moment de prendre ma retraite tranquillement, je suis surchargé de travail ! » (B. B.)

**Vous ne soupçonnerez pas cet engouement à l'égard de la 3D pour la fiction ?**

Je l'attendais depuis un moment, c'est arrivé un peu tard car je ne suis plus tout jeune... , mais je ne pouvais pas dire : « Bon, les gars, il fallait vous réveiller plus tôt ! ».

**Vous avez maintenant un rôle à part entière en matière de formation au relief...**

Oui, je n'ai plus beaucoup de temps mais c'est vrai que je fais de la formation en France et de plus en plus à l'étranger...

A l'European Film Academy à Berlin et dans différentes universités en Allemagne. Ce qui m'intéresse, c'est le langage plus que la technique. J'ai trouvé des oreilles plus attentives sur le langage en Allemagne qu'en France. Et cela n'a aucun sens de vouloir qu'un film, qu'il semble indispensable de tourner en 3D, soit compatible avec la 2D. Ou alors cela signifie que la 3D est un artifice supplémentaire que l'on rajoute à de la 2D. Dans ce cas, à quoi bon tourner en 3D, ça coûte plus cher et ce n'est pas décisif.

A un moment donné, il faut choisir : ou c'est un film en 3D qui aura éventuellement une version 2D mais on mise tout sur la 3D, ou c'est un film en 2D et on rajoute un peu de 3D commercialement pour dire qu'on va rassembler un peu plus de spectateurs. Ce qui ne m'intéresse pas du tout. Ce qui m'intéresse, c'est le langage, c'est de tourner autrement et de rendre la 3D indispensable. Il faut qu'à un moment donné la production et la réalisation s'investissent en disant : « Je mets tout sur la 3D ». Il faut que la 3D soit complètement imbriquée dans l'histoire.

Il se trouve que ce film, *Astérix*, était au



Moniteur de contrôle et miroir - Photos © Brigitte Barbier



départ orienté 2D mais cette histoire se prête très bien à la 3D, donc l'adaptation pour la 3D s'est faite presque logiquement. Pas seulement parce qu'Obélix nous prête ses rondeurs (sourires...). Ce n'est pas seulement du volume mais c'est une histoire où il y a beaucoup d'actions et beaucoup de dialogues à la fois.

#### **Alors qu'apporte la 3D ?**

Elle apporte de la présence. Les Américains se sont engouffrés dans la voie du spectaculaire avec la 3D. Dans un premier temps parce que c'était plus facile de produire, avec un surcoût, un film spectaculaire. Ma théorie est que la valeur ajoutée dans le spectaculaire est faible. Vous pouvez voir éventuellement *Avatar* en 2D, moi je l'aime bien en 3D, c'est un bon relief, mais il n'y a pas un changement énorme entre le film en 2D et le film en 3D.

Par contre il y a beaucoup d'autres films, des comédies intimistes, des films policiers, des films d'auteurs, des films à thèse où la 3D aurait une valeur ajoutée bien plus grande. Un film spectaculaire a déjà le spectaculaire donc c'est un petit supplément, comme la crème chantilly sur le millefeuille...

Pour certains films d'auteurs, la 3D changerait le film du tout au tout. Et j'espère que l'avenir me donnera raison !

Il est vrai que la plupart des spectateurs et, entre nous, la plupart des producteurs, veulent du jaillissement. Et l'attente formidable qu'il y a eu aussi bien avec Wim Wenders qu'avec Laurent Tirard s'est traduite par ces mots : « Pas de jaillissement ». Il faut comprendre que le jaillissement va toujours contre l'histoire. Si vous êtes dans un parc d'images et que vous voulez faire peur aux gens, là, oui. Mais dans une fiction, le jaillissement s'oppose à l'histoire. J'entends dire que la pub Haribo est formidable, les bonbons qui arrivent

dans la salle plaisent beaucoup au public. Mais à chaque fois que l'on fait un jaillissement, on fait prendre conscience au spectateur qu'il est dans une salle de cinéma. Il ne s'investit plus dans l'histoire, le jaillissement vient le repousser dans son siège. Sur ce film, à chaque fois que l'on voit des hallebardes, des armes, des projectiles qui sortent de l'image, le spectateur se cramponne à son fauteuil et il attend que le jaillissement suivant soit plus fort que celui-là. Et là, il n'est plus dans l'histoire, il n'y a plus de catharsis. Il lui faut plusieurs plans pour qu'il reprenne le fil. Il faut faire plaisir au public avec des jaillissements modérés, des trucages mais on les fait presque à notre corps défendant... Pour nous, le relief est d'une autre nature.

#### **J'ai vu quelques rushes chez Dubois et, effectivement, le fait qu'un comédien soit plus en avant crée une proximité intéressante.**

Déjà, c'est plus comme si l'on était au théâtre, on a à la fois la présence physique, ou un simulacre de présence physique, et puis le langage cinématographique qui permet de transporter les gens dans des décors et des lieux différents. Le maître mot du relief est de rendre crédible à la fois les gens, les décors et les histoires.

Cet *Astérix*-là va être d'une toute autre nature que les précédents. *Astérix* nous fait rire, c'est une histoire qui nous plaît bien, mais qui restait un peu comme une bande dessinée. On a donc conservé l'aspect bande dessinée mais avec la 3D, on a vraiment l'impression d'être transporté dans un monde qui n'est pas artificiel, pas contestable... On est vraiment avec les Romains, les Gaulois, et il y a de l'humour dans tous les décors. Je crois que ce film sera un événement sur le plan du langage relief.

Au début du tournage, j'étais un peu affolé car on a commencé à faire du

champ contre-champ avec amorce, sur le plan du relief, ce n'est pas ce qui rend les stéréographes très heureux... On ne peut pas mettre en avant quelque chose qui est coupé par le bord du cadre, c'est contradictoire, donc dans un champ contre-champ avec amorce, on est obligé de tenir le comédien de face, qui parle, dans la profondeur. Nous avons inventé des tas de tricheries pour passer cet obstacle et avoir beaucoup de présence malgré cette amorce. Et je trouve que finalement cela donne un vrai style et j'ai moi-même beaucoup évolué pendant ce film. Le réalisateur a changé un peu son mode opératoire pour profiter au mieux des possibilités du relief et moi-même j'ai dû assouplir, aménager, le langage du relief qui n'est pas figé. Il faut s'approprier le relief pour en faire son style.

Et c'est bien cela qui est passionnant pour chaque film tourné en relief. Sinon, il n'y aurait que les contraintes ! Car il y en a beaucoup ! La caméra est un peu encombrante... Sur le Wim Wenders, c'était très pénible car les moteurs tombaient sans cesse en panne... Nous étions avec huit moteurs par module, tout ça par ondes hertziennes, il suffisait qu'il y ait la moindre interférence pour qu'un moteur tombe en panne, que les deux focus ou les deux diaph soient désynchronisés, et c'était la poisse ! Maintenant tout cela est résolu et, sur le plan technique, je souhaite des outils plus petits, pour être plus mobile, mais nous n'avons pas besoin d'outils meilleurs. On passera peut-être au 4K, mais pour l'instant, nous avons de quoi faire des images qui donnent satisfaction. Le problème est le poids, là où en 2D on fait des plans avec une caméra à la main, en 3D il faut un Steadicam, là où on fait du Steadicam, il faut une petite grue, et là où il faut une grue, il faut une grosse grue !

**Et donc tout prend plus de temps, n'est-ce pas ?**

Les acteurs ont été stupéfaits de la rapidité du tournage. On tourne à la même vitesse avec une grue en 2D qu'en 3D. C'est même possible de faire de l'improvisation.

Nous sommes une équipe très soudée, nous travaillons depuis très longtemps ensemble. Il y a deux stéréographes sur le plateau, Joséphine Derobe et Thierry Pouffary. Sur les plus petits films, ils sont capables d'assurer la stéréographie seuls.

Le stéréographe qui s'occupe du relief sur le plateau ne peut pas regarder le relief. Le temps de déchiffrement d'une image relief est de une fois et demie,



*Joséphine et Alain Derobe sur le tournage d'Astérix*

voire deux fois le temps de lecture d'une image 2D. Il ne pourrait donc pas réagir assez vite. J'ai fait faire par Transvideo une grille qui apparaît sur le moniteur et qui nous sert de référence.

On change tout pendant la prise ! On met un point d'honneur à n'être jamais au même entraxe ni à la même angulation. **Lors de cette projection des rushes, ont été évoqués des problèmes avec certains reflets...**

C'est plutôt un problème avec la polarisation car tout système à miroir est victime de cette polarisation et c'est un enfer ! On essaie au maximum de l'éradiquer à la prise de vues et quand on ne peut plus, on fait confiance à des outils de postproduction. On agit aussi en amont sur les choix des matières. Sur le Wim Wenders, nous n'avions pas ces outils qui permettent de rétablir la même brillance sur les deux images, et on s'en est tiré quand même ! Dans l'état actuel de la technologie, il est quasiment impossible d'avoir des miroirs sans polarisation.

Je pense que la 3D est devenue presque adulte et que les images que l'on obtient au tournage doivent être utilisables directement au montage sans étalonnage intermédiaire. J'essaie de donner des images que l'on peut voir en projection directement. Sur tout le film, il n'y a pas un seul plan qui soit rectifié. Il fut un temps, l'étalonnage relief servait à réparer les erreurs à la prise de vues ou provenant d'un matériel pas suffisamment fiable. C'est fini, maintenant on doit livrer au pixel près un matériel impeccable et l'étalonnage relief est fait pour harmoniser des profondeurs différentes, tournées dans des décors différents, avec des objectifs différents, pour fluidifier le relief. Mais en aucun cas pour réparer... Bon, il y a toujours dans mes coins un peu de trapèze à rectifier mais les images tournées pour un long métrage doivent être visibles pendant une heure trente sans rectification au premier jet.



Alain Derobe, Denis Rouden<sup>AFC</sup>,  
Laurence Couturier, la scripte et  
Laurent Tirard en arrière plan

**Mais les rushes sont étalonnés pourtant...**

Oui, en couleur et en densité mais pas le relief. Par contre les effets spéciaux ont besoin d'étalonner les éléments séparés pour pouvoir les harmoniser. L'étalonnage final sera pour modifier le relief sur le plan artistique et non pas pour réparer.

J'aime bien la façon de travailler de Denis Rouden... Il se sert de la grue comme d'un chercheur de champ ! Et jusqu'au dernier moment, on ne sait pas quel va être le cadre... Nous avons appris à réagir au dernier moment, le relief est construit dans les dernières secondes qui précèdent la prise.

Et même pendant la prise ! Et j'aime bien car Denis a l'instinct de bien positionner les masses importantes. C'est important sur ce film-ci, avec une telle brochette d'acteurs... Par exemple, Gérard Depardieu, il n'a pas besoin de répétition, il est le personnage directement. Et souvent ce sont les premières prises qui sont les bonnes.



Lunettes 3D - Photos © Brigitte Barbier

**Ce qui implique que les techniciens soient bons aussi dès les premières prises et que le stéréographe réagisse vite et bien...**

Hé oui !

**La projection 3D pose quelques problèmes avec ses trois systèmes différents ?**

Quel que soit le procédé de projection relief, on bouffe deux diah. ! Et il faut savoir que les lanternes ont été chan-

gées dans très peu de salles, donc quand la luminosité était correcte pour projeter de la 2D, même en poussant la lampe à fond (et les projectionnistes ne le font pas car les lampes valent cher), il manque toujours au moins un diaph. Et la plupart du temps, il manque 2 diaph. Les projections relief sont donc réputées sombres et c'est un gros problème. Il y a une démission totale des autorités qui n'ont pas les moyens d'imposer que les cinémas changent leur lampe. Tirer des copies, c'est une jungle entre les trois systèmes qui existent, les différentes tailles d'écran... Si vous donnez une copie en RealD 3D, ça ne sera pas la même que si vous la faites en alternatif avec les lunettes actives. Et selon la taille des cinémas, leur système, il faut faire des copies différentes. Il y a parfois des problèmes, l'exploitant reçoit une copie pour du RealD et en fait il est en actif...

Les Américains parlent d'arrêter le relief, je pense que cela va donner une carte à jouer à nos cinémas nationaux. Ils se sont engouffrés dans la voie technique qui est une impasse. C'est la mauvaise solution d'essayer de tout calibrer. Le stéréographe doit intervenir au moins autant qu'un directeur photo intervient sur le plan artistique. On ne peut pas donner à une machine un studio à éclairer, on ne peut pas avoir un éclairage automatique. C'est la même chose pour la 3D. Aucun logiciel, aucune machine ne peut créer l'image 3D car il faut naviguer à vue.

Il y a l'histoire à raconter. Le relief intervient comme un comédien : se mettre en avant ou se mettre dans un coin. Quand le relief n'est pas indispensable à l'histoire, il n'a qu'à se faire oublier. Une de mes principales préoccupations, c'est de faire des images qui ne seront pas fatigantes. Que les lunettes soient oubliées pendant la projection.

Un stéréographe, c'est quelqu'un qui doit savoir gérer l'espace. Dans le cinéma américain, on se rend compte que la 3D est réglée pour converger vers l'acteur principal. Et le décor passe au second plan. Avec le risque de faire mal aux yeux ! ■

**Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC**

**Pour plus d'info sur les différents systèmes de projections numériques vous pouvez consulter ce site : <http://www.projectionniste.net/projection-3D-digital-cinema.htm>**

Alain,

**Nous avons travaillé ensemble sur *Pina* de Wim W. ... un projet qui n'était pas une mince affaire...**

**Tu étais responsable, avec François Garnier, de la 3D et moi du cadre et de la lumière.**

► Et lors de notre première rencontre à Wuppertal, au petit déjeuner, tu as tout de suite été très clair avec moi : tu ne voulais pas faire l'image du film... tu t'occuperais du relief, et moi du reste... me précisant tout de même que cadrer en relief, c'était très différent de la 2D, et que je devrais adapter la lumière aussi en fonction de ton travail... J'avais bien compris le message ce jour-là.

Et de la préparation jusqu'à nos différents allers-retours à Berlin, nous avons très bien collaboré ensemble. Tu m'as (presque) tout expliqué ce qu'était le relief pour toi et j'avais à peu près l'impression d'avoir compris ce que tu souhaitais que je comprenne pour notre travail en commun (...) Sur le tournage, tu as été respectueux de mon travail, jugeant que la lumière de *Pina* te paraissait juste, tu m'as même dit que tu l'avais trouvée « plutôt très réussie » lorsque nous revenions des finitions, dans le train de nuit entre Berlin et Paris.

Tu n'aimais pas trop les aéroports, prétextant que tu perdais ton temps à attendre, et que cela était trop impersonnel comme genre d'endroit... pour moi, c'était juste parce que je n'aimais pas l'idée de prendre l'avion. Mais avec toi sur Air Berlin, tout allait bien, car tu m'expliquais pourquoi là, l'avion « remettait les gaz », pourquoi là on avait atterri un peu brusquement... Nous avions implicitement décidé que notre moyen de transport pour nos allers-retours en Allemagne serait le train.

Nous avions pris l'habitude de nous prendre une couchette " en duo ". Je dormais en haut et toi

en bas. Aussi parce que tu m'expliquais que tu n'étais pas « un gros dormeur ». Nous parlions beaucoup, de plein de choses... toujours avec une petite bouteille de vin du wagon restaurant (...). Que tu détestais les banques, que tu préférerais garder l'argent dans ta poche, que tu détestais les compagnies d'assurances particulièrement pour ton atelier à la campagne, que tu n'aimais pas les arrivistes, les gens dans ce métier qui « te poussent pour prendre ta place », que tu n'avais pas peur de la mort, que tu détestais les hôpitaux et les médecins. De ton accident d'avion également, tu en as beaucoup parlé, que tu te considérais déjà comme « un rescapé », et des films à effets spéciaux, avec des prises de vues aériennes, des films également où tu avais été reporter et du fait, aussi, que tu ne faisais plus partie de l'AFC... Et de tout le respect que tu avais pour Wim, que tu considérais comme « un grand »...

Nous plaisantions sur le fait que tu avais des épais sourcils, et que j'étais plus grande que toi de taille, et j'ai compris que tu étais très attaché à ton écharpe jaune, que tu quittais rarement.

Et je pense qu'une des choses qui comptaient le plus pour toi, c'est que le relief puisse continuer au cinéma, que le groupe que tu as formé puisse en faire un vrai métier, qu'il puisse continuer à travailler dans le sillon de ce que tu leur avais appris, pas un « relief à la Walt Disney », mais « un vrai relief » comme tu l'avais toujours imaginé.. je pense ainsi à Joséphine, à Thierry, à Hugo et à Jean bien sûr... ■

**Hélène Louvart** AFC

---

**Alain Derobe, superviseur stéréographe, nous a quittés dimanche 11 mars 2012. Expert de la 3D de renommée internationale, il venait de superviser la 3D du tournage de *Astérix et Obélix : au service de sa Majesté* de Laurent Tirard. En 2010, il avait supervisé et étalonné le relief de *Pina*, de Wim Wenders ; film nommé aux Oscars du meilleur documentaire de fiction cette année et qui vient de recevoir le Prix Spécial du Jury remis par l'International 3D Society de Los Angeles.**

► Après des études de chimie et ensuite d'architecture, sa passion pour les phénomènes visuels le redirige vers l'Ecole Louis-Lumière ainsi que l'IDHEC (actuellement La fémis) où il retournera par la suite comme professeur. Membre co-fondateur de l'AFC (Association française des directeurs de la photographie) et membre de la CST (Commission supérieure technique de l'image et du son), il a été également co-fondateur et premier président de UP3D (Union des professionnels de l'image en 3D). Alain s'était spécialisé dans l'image en relief à partir de 1992 après une carrière comme directeur de la photographie de longs métrages et de films publicitaires de 1966 à 1990. Suite à un accident aérien, iro-

nie du sort, il se spécialise dans la prise vues aérienne ! Longtemps conseiller technique aux grands formats pour le Futuroscope, il participe dès 1990 à la fabrication de différents systèmes multi caméras dont le Circorama 360°.

Le premier tournage en relief qu'on lui confie déclenche une passion exclusive qui ne le quittera plus. Il est l'inventeur d'une technique et d'une philosophie du relief qu'il appelle " Natural Depth Method ", une méthode qu'il a enrichie au fur et à mesure des films avec son équipe dont sa fille Joséphine qui aujourd'hui marche dans les traces de son père. Alain Derobe est l'un des premiers à avoir orienté l'animation des réglages stéréoscopiques en faisant

varier l'inter axe entre les caméras; et se défend de toute sorte de réglages stéréoscopiques automatiques ou semi-automatiques.

Dans son approche, l'expertise en amont du tournage, dès l'écriture, était fondamentale : « Pour aboutir à un relief convaincant, il faut avant tout une volonté d'utiliser ce nouveau langage, ainsi qu'une cohérence du propos avec cette profondeur nouvellement conquise ; le relief n'est pas subi mais construit. » Alain Derobe

Le cinéma du monde entier regrette la grande perte de cet homme unique habité par une vraie vision de la recherche et de l'invention au service de la création. ■

**Natasza Chroszcicki - Imageworks**

**Joséphine Derobe est stéréographe depuis sept ans. Elle dit malicieusement : « Tout le monde pense que je suis tombée dans la potion magique de la stéréoscopie depuis mon enfance mais pas du tout ! ». Elle a fait des études de journalisme presse écrite puis a été reporter et photographe. Elle ne connaissait pas le métier de son père car à la maison, « il était taciturne et secret ». Et puis un jour, il a eu besoin d'une 2<sup>e</sup> assistante photo à la dernière minute pour un projet d'AmaK Studio.**



A gauche : Joséphine Derobe et Denis Rouden<sup>AFC</sup>. A droite : Alain et Joséphine Derobe  
Photos © Brigitte Barbier

► « C'est sur ce tournage que je suis tombée en amour du relief et ai été séduite par l'esprit d'une équipe de tournage. J'ai donc changé de voie. J'ai appris le métier de stéréographe aux côtés d'Alain et commencé à écrire en 3D il y a trois ans. J'ai réalisé un premier court métrage\* en 2010 et j'en prépare un second cette année. Ecrire en intégrant la notion d'espace est très intéressant car la finalité de cet outil technique est bien une expression artistique et c'est ce que beaucoup de gens ont tendance à oublier. Faire un film en 3D n'est pas réaliser un film 2D avec une caméra supplémentaire, le relief est vraiment un autre langage et ça, Wim Wenders l'a merveilleusement montré. Actuellement, comme la diffusion des films est simultanément 2D et 3D, nous travaillons souvent sur des projets qui ont été écrits initialement en 2D ; c'est un challenge mais cela peut donner un film très intéressant lorsque le réalisateur et le chef opérateur intègrent la grammaire 3D dans leur façon de travailler, comme cela a été le cas sur *Astérix au service de sa Majesté*, de Laurent Tirard . Par contre, ne pas s'intéresser aux différences de langage engendre malheureusement un film décevant pour les spectateurs car on se prive des nombreuses qualités de ce médium : immersif, émotionnel plus la formidable opportunité qu'il nous offre de travailler sur la scénographie. On a un espace à habiter avec les décors et les personnages, en cela, la 3D nous place entre le théâtre et le cinéma. »

**Peux-tu dire aujourd'hui ce qu'Alain t'a transmis de cette passion et de cet outil qu'est le relief ?**

Je dirais en premier lieu l'amour du cinéma et le fait d'utiliser la technique à des fins artistiques. Oui, c'est un grand technicien, il avait de nombreuses cordes à son arc : scientifique, optique, ingénierie... mais il avait surtout une vision d'ensemble d'un film. Ce qui me passionne, c'est de pouvoir explo-

rer les codes de la mise en scène 3D, de voir de quelle façon ça influence l'écriture, le cadrage, le montage, jusqu'à l'étalonnage. Il y a tant de choses à découvrir, à expérimenter. Le challenge est là... C'est ce qui me semble primordial, ce n'est pas parce qu'on est capable de faire du bon relief plan après plan qu'on obtiendra un bon film 3D. Il faut être capable de proposer un relief d'abord confortable pour le spectateur et ensuite cohérent sur la durée du film.

En cela, c'est une véritable chance d'avoir appris avec lui. Nous sommes quatre à avoir partagé cet apprentissage. Nous avons créé une société, *La Fabrique 3D*, juste avant qu'Alain décède, avec Jean Chesneau, Thierry Pouffary, Hugo Barbier et moi-même. Nous sommes tous stéréographes, avec chacun des spécificités allant de la préparation mise en scène à l'étalonnage, en passant par la prise de vues et la postproduction. L'idée était de réunir ce petit noyau, de pouvoir travailler sur nos propres projets, tout en gardant cette identité forte insufflée par Alain. Car le stéréographe se doit de faire le lien entre la technique et l'artistique, c'est un travail d'artisan. C'est en cela qu'Alain était farouchement opposé aux propositions de solutions d'ajustements stéréoscopiques semi-automatiques ou automatiques puisqu'une machine ne pourra jamais intégrer la notion d'interprétation artistique.

La méthode qu'il a développée et que nous enrichissons au fur et à mesure des tournages s'appelle *Natural Depth*. Il ne souhaitait pas qu'on puisse rallier sa vision du relief à une méthode dite " Derobe ", ou " française convergente ", en opposition à une méthode américaine. Ce n'est pas uniquement une méthode qui fait sa différence ; c'est une philosophie.

Son livre ne traite pas seulement de la prise de vues stéréoscopique, il essayait de percer le secret de la façon dont nous percevons le monde et l'écran. Et comprendre comment nous arrivons, de façon incongrue, à percevoir du volume à partir de deux images plates ! Une hérésie ? Ça lui ressemblait bien ». ■

**Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC**

\* *Journal d'un frigo, une tranche de vie de famille (la mienne!) vu par le frigo... (Pixillation, 3D)*

## J'ai collaboré avec Alain Derobe au tournage d'un film 360°, destiné au Futuroscope

► **Alain avait persuadé les producteurs, Jean-Lou Montieux et Patrick Bezanval, de ne pas utiliser les rigs existant aux Etats-Unis, loués à des prix prohibitifs, nous estimant capables de concevoir des équipements plus performants et mieux adaptés à notre projet qui était complexe, car il s'agissait de filmer le tour de France cycliste.**

Ce qui fut fait ! Notre caméra était un Rig de 9 caméras Arri 3, chacune d'elle équipée d'objectifs 32 mm, cadrant des miroirs inclinés à 45°. Alain savait concevoir de prodigieuses machines à filmer : synchros de caméras, alignement de miroirs, construction de rigs (montures) modulables pouvant être installés sur des hélicos, voitures travelling, grues, ou installations de nos caméras au sommet de l'Arc de Triomphe.

Mais son exceptionnelle maîtrise technique était au service de son approche avant tout cinématographique, comme en témoignent les questions qu'il ne manquait jamais de poser : « Que veut raconter le plan que nous tournons ? » « Comment cette image va-t-elle être ressentie par les spectateurs ? »

Pour un film 360°, Alain défendait avec force l'idée que nous ne tournions pas un " Circumrama " pour la foire du Trône, mais un vrai film.

De toute évidence, il était impossible aux spectateurs de regarder 9 écrans en même temps. Il avait donc forgé le concept d'une caméra maître ou leader, pour que, dans la salle de cinéma les spectateurs sachent où poser leur regard, les autres caméras donc écrans, servant alors à installer

les décors. Ayant pensé le mode d'emploi du " comment regarder le film ", il nous avait fourni les repères du " comment le tourner ".

Cette démarche s'avère essentielle dans les films dits " grands formats ", où nous devons penser en permanence l'impact de l'image tournée. Des nombreux dérivés cinématographiques, nés très vite après l'invention du cinématographe, bénéficient maintenant, grâce aux facilités engendrées par le numérique, d'un renouveau imprévisible.

Alain, alchimiste de l'image, a su saisir cette opportunité et être présent aux metteurs en scène qui ont fait appel à son ingéniosité et sa connaissance pour ces procédés.

Alain un " has been " ? Non. Il était en avance sur son temps. Je pense tout particulièrement au 3D sur lequel, depuis de longues années, il menait réflexion et expérimentations. Alain était là, prêt pour accompagner des metteurs en scène de renom que cette troisième dimension a séduits.

Alain me fait penser à Henri Alekan. Comme lui, il avait sa caverne aux inventions, son antre secrète dans sa maison de campagne où il concevait tous les outils qui lui permettaient de réaliser les images rares dont il rêvait. Solitaire dans ton itinéraire mais partageur de tes passions, je garde vivant le bonheur que nous avons à t'écouter parler de tes visions.

Oui Alain, tu étais un visionnaire, un homme d'image visionnaire... ■

**Dominique Gentil**<sup>AFC</sup>



Alain Derobe au milieu des neuf caméras



Contrôlant la caméra principale



Au sommet de l'Arc de Triomphe



Les tâches ménagères ne sont pas sans noblesse : Isabelle Scala, François Lauliac et Alain Derobe  
Photos © Dominique Gentil<sup>AFC</sup>

## Alain Derobe a été un de mes " profs " à l'IDHEC au début des années 1970...



► **A l'époque, on l'appelait " Pilou ". C'était un merveilleux pédagogue et un passionné fou d'image.**

Et pendant les quelques 40 années qui ont suivi, j'ai eu droit, de sa part, à quelques re-mises à niveau sur les grands formats et plus dernièrement sur la 3D. Il avait toujours une conviction, à bouger les montagnes, épaulée par un grand sens de l'humour. Oui, un grand Monsieur nous a quittés.

J'ai eu la chance et la joie de pouvoir prendre mon petit-déjeuner en sa compagnie, chaque matin, pendant la semaine du dernier festival Plus Camerimage. J'en ai profité pour faire une petite vidéo dans laquelle il parle si intelligemment de la 3D, et vous pouvez la consulter à l'adresse suivante :

<http://www.afcinema.com/Entretien-avec-Alain-Derobe-stereographe.html> ■

**Richard Andry**<sup>AFC</sup>

**Alain Derobe était le fils de Jeander, critique très sérieux et réputé de Libération et j'ai eu la chance de le rencontrer à l'IDHEC en 1964. J'y étais élève en Image et Alain – Pilou pour les intimes – était un intervenant professionnel du département.**

► **La sympathie s'est créée immédiatement puisqu'Alain achetait des lots de motos aux Domaines pour en reconstruire une en bon état de marche et que j'allais à l'Ecole avec une Triumph 6T...**

Je lui ai connu, depuis cette période, un amour sans borne de la mécanique, une curiosité technique sans limite et un savoir-faire prodigieux. Il a commencé à m'apprendre à " faire trempette " - c'est à dire développer des bouts d'essais film en noir et blanc, puis en couleurs pour les tirer sur papier photo et les présenter au chef opérateur sur le plateau (Henri Decae). Je pense qu'il a – à partir de son labo de 2ème assistant – inventé le surdéveloppement en augmentant la température du révélateur (et en y ajoutant quelquefois un dosage de cyanure), je sais qu'il a été le premier à monter des objectifs Canon sur le Cameflex puisqu'il m'a chargé d'en assurer – avec Colin Mounier et Jean-Paul Cornu, ses deux fidèles assistants – la réalisation pratique. Alain possédait son propre matériel caméras, batteries et très vite son éclairage.

Les longues focales à grande ouverture l'ont amené à faire un télémètre couplé à la bague de point où il fallait – tâche ardue – superposer une image rouge et une image verte...

Après s'être mis à piloter (il échappa par miracle à un grave accident d'avion), il trouva une manière d'accoupler les champs de vision de neuf caméras pour les fixer sous un hélicoptère et filmer le Tour de France à 360° ; il s'est intéressé à la lumière de théâtre, a bricolé des jeux d'orgues, etc., etc. puis vint la 3D...

Alain était très exigeant sur la technique, trop pourraient dire certains, à l'époque où l'à-peu-près est la règle et où les " amateurs " incultes prétendent donner le ton à la profession. A la CST, il nous avait demandé de venir voir ses découvertes chez lui et nous l'avons aidé dans ses communications, toutes passionnantes. Son perfectionnisme nous manque déjà, la rigueur de l'artisan génial qu'il fut, doit rester notre référence. Pilou a même réussi son départ. Son enterrement, avec les témoignages d'une famille aussi digne qu'intelligente et ceux de ses amis – tous très émus – fut un magnifique au revoir... il était du jamais vu que la salle comble du funérarium des Batignolles se lève – à la demande de sa femme – pour applaudir à tout rompre " l'Artiste-Technicien " qu'Alain fut toute sa vie. Adieu l'Artiste. ■

Pierre-William Glenn AFC

**Derobe nous a quittés un après-midi de mars...**

► **Mais j'aime à croire qu'Alain va continuer à suivre passionnément la fin du travail sur le relief qu'il avait entrepris sur le tournage d'Astérix.**

Encore la veille de son départ, contre avis médical, il était présent en salle d'étalonnage pour le premier " teaser " du film.

Mais personne ne pouvait lutter contre sa boulimie de travail et sa passion pour les images en stéréo dont il était un grand maître.

Son avis sur la mise en relief et les décisions qui en suivaient étaient le fruit d'années de réflexion et toujours accompagnés d'une grande logique aussi bien technique qu'artistique.

Nous avons passé, Laurent Tirard et moi, plus d'un an avec ce " jeune homme " exalté par cet énorme chantier et qui trouvait des solutions rassurantes à tous cas de figure sans jamais oublier l'importance du récit et les impératifs d'une mise en scène moderne.

Alain faisait partie de notre famille d'hommes d'images ;

son passé de directeur de la photographie nous a permis de dialoguer avec finesse tant sa culture du cinéma et de l'image était grande...

Son charisme résonnait aussi sur toute son équipe, qu'il aimait tant, qui, tous ensemble, s'est intégrée parfaitement sur le tournage en tant que nouveau département.

Alain... je t'ai senti heureux pendant tous ces longs mois de tournage, tant par la consécration de ton travail et de tes recherches sur un gros film de fiction, que par la jubilation de la transmission de ton savoir à tes élèves et, particulièrement, à ta fille Joséphine qui sera dorénavant le prolongement de ton bras.

J'espère, moi aussi, avoir été un élève attentif... même si j'étais souvent déconcentré par tes sourcils en bataille.

Tu vas nous manquer quand on va enfin savourer le film terminé...

Ce film, je n'aurais jamais pu le faire sans toi. ■

Denis Rouden AFC



Thierry Poufary, Alain Derobe et Denis Rouden sur le tournage d'Astérix  
Photo © : Denis Rouden AFC

# Points de vue

## Philippe Rousselot : « Je ne suis pas sûr d'avoir un style »

Du 23 mars au 3 mai, l'Association française des directeurs de la photographie cinématographique (AFC) et la Cinémathèque française mettent Philippe Rousselot à l'honneur, à travers une programmation spéciale.

Entretien avec l'homme qui a reçu un Oscar, trois César et de nombreux prix, qui travaille entre les Etats-Unis, la France et le Royaume-Uni. (A-L. B.)

► **Vous qui avez reçu tous ces prix, l'hommage que vous rendent aujourd'hui l'AFC et la Cinémathèque vous touche-t-il ?**

Les honneurs et les prix sont des choses qu'il faut prendre avec beaucoup de précaution mais on ne crache jamais dessus ! Toutefois cet hommage me touche particulièrement car j'ai vu tellement de films à la Cinémathèque. Elle a un peu été ma mère nourricière pendant les années où j'étais à l'école et après. C'est comme un retour que je trouve formidable.

**La programmation organisée autour de cet hommage fait répondre différents longs métrages de votre filmographie. Ces résonances ont-elles un sens pour vous, avez-vous fait les films les uns par rapport aux autres ?**

Non, pas vraiment, même si on essaie parfois de reporter ce qu'on a appris d'un film sur le suivant ce qui n'est pas toujours une très bonne idée. La continuité, on la retrouve dans des méthodes de travail, des préférences qui se reportent de film en film. Ce qui est agréable, quand on change de metteur en scène, c'est qu'on change de perception, on est obligé d'avoir des approches totalement différentes. *Hope and Glory*, par exemple, s'est fait dans de très petits décors ce qui complique le placement de la lumière. A l'époque, j'utilisais déjà des espèces de sacs dans lesquels je mettais des lampes de 2kW que je suspendais, des lumières omnidirectionnelles, mais c'était trop grand pour l'espace où je tournais. Le chef électro m'a suggéré d'utiliser une lanterne chinoise, qui ressemblait à ce que j'avais mais en plus petit, ce que j'ai fait. Et puis, de film en film j'en ai utilisé de plus en plus. A chaque fois ce sont des trucs qu'on découvre. De là naît une manière de travailler qu'on développe et améliore. Par exemple, j'ai commencé à me servir de consoles de théâtre alors qu'elles étaient encore primitives et puis, petit à petit, j'en ai fait la base d'une méthode de travail.



Philippe Rousselot AFC, ASC - Photo ©DR

**Vous avez travaillé plusieurs fois avec Neil Jordan, John Boorman, Stephen Frears ou Tim Burton. Ces réalisateurs ont-ils quelque chose en commun ?**

Il n'y a pas de metteur en scène qui se ressemble, peut-être les mauvais mais je n'ai pas travaillé avec de mauvais réalisateurs.

**Comment ont évolué ces différentes collaborations, pourquoi se sont-elles parfois arrêtées ?**

Il ne faut pas oublier que c'est le metteur en scène qui vous choisit. C'est donc lui qui a les clés de ça. Quant à l'enchaînement des collaborations, j'ai parfois dit non parce que j'étais engagé dans un autre projet. Le fil se rompt à ce moment-là, parfois pour des questions de calendrier parfois parce que d'autres sont préférés, ce que je peux comprendre même si ça peut être parfois douloureux ou vexant. On se demande si on a bien fait son boulot, etc... La seule chose à faire alors c'est de prendre son ego, de le mettre dans sa poche avec un mouchoir dessus.

**Comment vous adaptez-vous à l'univers de réalisateurs si différents tout en gardant un style qui vous est propre ?**

S'adapter à un metteur en scène, et cela est valable pour n'importe quel travail de collaboration, nécessite de se transformer en éponge. Il faut écouter, regarder, absorber tout ce qui est bon à prendre... mais pour ma part, je ne suis pas sûr d'avoir un style ! En tout cas je ne le vois pas. S'il existe, il serait davantage issu des choses que je rejette. Par exemple, toute ma vie je me suis battu contre la tendance quasi autoritaire des contre-jours que je n'aime pas beaucoup quand ils ne sont

... Quand j'arrive sur un plateau, je suis la femme de ménage de la lumière c'est-à-dire que j'essaie d'enlever tout ce qui me gêne ...

pas justifiés et donc que je ne fais pas. De même, il y a des mélanges de couleurs que je n'aime pas. Quand j'arrive sur un plateau, je suis la femme de ménage de la lumière c'est-à-dire que j'essaie d'enlever tout ce qui me gêne. Les choses que je n'aime pas, je les laisse dans le noir.

**Entre les premiers films que vous faisiez à vos débuts et les Sherlock Holmes de Guy Ritchie dont vous avez signé la lumière, vous avez travaillé sur des projets aux budgets très différents...**

On peut se dire qu'éclairer une grosse production avec un gros décor, demande simplement de multiplier la lumière élaborée sur un petit décor par le nombre de m<sup>2</sup>... mais ça ne suffit pas. Un très gros film nécessite surtout de prévoir les choses très en amont. Pour *Charlie et la Chocolaterie*, le grand décor avec la fontaine de chocolat a demandé trois semaines d'installation de la lumière. Dans ces énormes décors, on établit des plans avec toute une équipe - là j'avais 1 100 projecteurs tous reliés à une console, des kilomètres de câbles... Et puis, une fois qu'on a tout installé, il faut allumer pour voir ce que ça donne, et vérifier qu'on ne s'est pas complètement planté, et c'est là qu'on a parfois des sueurs froides ! Sur *la Chocolaterie*, tous les décors fonctionnaient selon le même système, tout était programmé sur ordinateur, les grands axes étaient pré-lightés, tout était numéroté, chaque plan avait sa petite photographie... Grâce à ce travail, les changements de plans ne prenaient que cinq minutes : tout était prévu, il n'y avait plus qu'à appuyer sur un bouton. C'était un peu comme un éclairage de théâtre. Comme tout était en mémoire, on pouvait retrouver l'éclairage de n'importe quel plan à n'importe quel moment ce qui aidait énormément les secondes équipes et les gens qui faisaient des effets spéciaux. Tout à coup ces grosses productions deviennent un peu des entreprises industrielles. Les exigences sont à la mesure de la taille du budget.

**Vous avez publiquement exprimé certains regrets quant à votre travail sur *La Lune dans le caniveau* par exemple. En avez-vous d'autres ?**

Je n'ai pas de regret. *La Lune...* est un film qui est constamment dans l'emphase, que ce soit dans la mise en scène, le scénario, la lumière et le décor... C'était *Diva* multiplié par dix. Le résultat n'a pas été du tout apprécié mais je ne considère pas du tout que ce soit une erreur. Ça a été un moment et ça correspondait au film. Je ne me considère pas à même de juger. Quand on est directeur photo, on est dans le travail, moi ça ne m'intéresse pas de juger les films, quels qu'ils soient. C'est une activité qui ne me concerne pas.

**Vous avez réalisé un seul film, *Le Baiser du serpent* en 1996. Vous n'avez pas eu envie d'en faire d'autres ?**

Si, bien sûr, on a toujours envie de faire de la mise en scène, d'être le chef ! En gros, j'ai essayé de monter d'autres films mais c'est très difficile de trouver des financements pour des projets qui vous intéressent. Je le regrette un peu mais je suis très heureux dans mon métier. Ecrire, chercher des sujets, aller trouver des producteurs... j'ai fait ça pendant trois-quatre ans, c'est épuisant et terriblement déprimant parce que c'est comme si on tombait d'échec en refus, et tout cela traîne en longueur. Ce n'est pas très drôle. La vie de metteur en scène n'est drôle que quand on a eu quelques succès, sinon c'est vraiment difficile.

**Cette expérience de réalisateur a fait évoluer votre travail de directeur photo ?**

D'une certaine manière ça m'a conforté un peu plus dans l'idée que le métier de chef opérateur demande d'intégrer la notion de mise en scène et d'anticiper sur le montage. Et puis j'ai surtout appris à moins me laisser avoir par les producteurs. En ce qui me concerne, j'ai un peu trop tendance à vouloir faire plaisir à tout le monde. De temps en temps, afin de tenir les engagements qu'on s'est faits à soi-même, il faut savoir ne pas faire plaisir. Parfois, on ne peut pas finir les journées à l'heure et il faut savoir être ferme.

**Les caméras ne cessent d'évoluer et les directeurs photo ont parfois tendance à vouloir tourner avec la dernière en date. Comment choisissez-vous votre caméra ?**

Je travaille pratiquement tout le temps avec Panavision, c'est du matériel agréable à employer avec de bons objectifs. C'est peut-être mauvais d'avoir des habitudes mais quand on travaille toujours avec les mêmes outils, on les connaît très bien. En même temps dès qu'il y a de nouveaux gadgets, je suis tout à fait prêt à les essayer et à les utiliser. Le système économique actuel a constamment besoin de développer ses produits, de les rendre de plus en plus compliqués et chers de façon à faire tourner la machine. Or on avait, ces dernières années, des caméras films qui s'amélioraient à la marge car elles étaient quasi parfaites. Elles ont des mécanismes simples auxquels on peut ajouter des gadgets électroniques à n'en plus finir mais cela ne constitue pas un marché. Il a donc fallu qu'on invente autre chose... Aujourd'hui le marché des caméras numériques est en plein boom grâce à des outils qui sont obsolètes en six mois. Le jour où il n'y aura plus de film, on va voir le prix du numérique s'envoler de manière catastrophique !

**Philippe Rousselot : « Je ne suis pas sûr d'avoir un style »**

**Vous n'aimez pas tourner en numérique ?**

Je n'ai pas encore vu d'images numériques qui m'aient complètement soufflé et fait penser que c'était vraiment mieux que le film. Beaucoup de gens me disent avoir tourné avec telle ou telle caméra mais rajouté du grain pour que ça ressemble à du film... Ils travaillent en numérique, se battent comme des fous et avec un mal de chien pour faire en sorte que ça ressemble à du film ! Parfois on a envie de leur dire : « Pourquoi ne tournez-vous pas en film ?! ». J'ai tourné en numérique, fait quelques pubs. D'une part je ne trouve pas ça agréable. D'autre part, je trouve que le résultat n'est pas très intéressant car c'est vraiment difficile de retrouver les images qu'on a dans la tête, il faut repasser par des manipulations en postproduction qui sont incroyablement complexes. On n'arrive jamais à avoir des colorations satisfaisantes, notamment sur la peau. Pour l'instant je ne suis pas content.

**Pourtant dans Sherlock Holmes 2 vous avez utilisé la Phantom...**

Seules quelques petites séquences ont été tournées en numérique, notamment avec la caméra Phantom Flex car on avait besoin de tourner en très grande vitesse. Ceci dit, chaque fois qu'on fait ça, j'ai besoin de dégrader l'ensemble des plans tournés en film avant et après la séquence en numérique, de manière à être raccord en colorimétrie. Comme ce sont des plans d'action, parfois monochrome, ça ne se voit pas trop...

**Quid de la postproduction numérique ?**

Aujourd'hui c'est absolument fabuleux. Avec Tim Burton, au tout début du processus, on avait fait des essais d'étalonnage numérique sur *La Planète des singes*, ce qui avait donné un résultat épouvantable et on avait abandonné. Deux ans plus tard, sur *Big Fish*, je voulais absolument tourner une scène en nuit américaine, j'ai donc refait des essais. Et là nous avons décidé d'étalonner tout le film en numérique. C'était la première fois que j'étalonnais un film entier en numérique, et après je me suis même battu pour continuer à étalonner en numérique alors qu'aujourd'hui c'est devenu un standard.

**La majorité des directeurs de la photo français cadrent eux-mêmes leurs images, ce qui, pour des raisons syndicales, est très difficile à faire aux Etats-Unis, vous le regrettez ?**

On peut parfois avoir des dispenses et cadrer soi-même. D'ailleurs sur *Peacock* de Michael Lander, un film qui n'est pas sorti en Europe, je voulais vraiment être derrière la caméra car il y avait des questions que je ne pensais pas pouvoir résoudre sans ça. J'ai donc eu une dispense. Sur la plupart des films que je fais, je trouve que ce n'est pas très productif car cela demande

beaucoup de travail. Et puis j'ai la chance de travailler avec des opérateurs pour qui j'ai énormément de respect que ce soit au Royaume-Uni ou aux Etats-Unis. Ce sont d'excellents cadres et je ne vois pas pourquoi je ne passerais de leurs services.

**Qu'est-ce qu'un bon cadreur ?**

En dehors de la technique nécessaire, cela demande d'avoir un sens de la composition et un sens du cinéma. Quand je suis aux Etats-Unis, j'aime bien travailler avec Neal Norton que je trouve extraordinaire : à chaque fois qu'il me propose quelque chose de différent, c'est toujours une bonne idée. C'est précieux quand on a des collaborateurs qui vous apportent des choses, j'adore ça.

**C'est important d'avoir les mêmes collaborateurs à l'image ?**

Oui, ce qui ne signifie pas qu'il est impossible de travailler avec de nouvelles personnes. D'abord c'est agréable de travailler avec des gens avec qui vous savez qu'il n'y aura pas de malentendus, et puis ça fait des raccourcis au niveau du travail. Sur le premier *Sherlock Holmes* on tournait à Londres mais on avait un énorme décor à New York qu'il fallait installer à l'avance et je n'avais pas le temps matériel d'y aller avec le chef électro pour en parler. Heureusement mon chef électro américain était disponible. Donc je lui ai dit : « Ecoute, tu sais comment je fais ». On a fait un plan au téléphone et quand je suis arrivé, il l'avait exécuté parfaitement et rajouté des choses qui étaient de très bonnes idées...

**Vous êtes actuellement en repérage à la Nouvelle-Orléans, une région dans laquelle vous avez déjà tourné...**

Oui, nous préparons *Beautiful Creatures* de Richard LaGravenese, le scénariste de *Sur la route de Madison* ou d'*Erin Brokovitch*. La première fois que j'ai tourné ici c'était *Interview avec un vampire*. On tournait tout de nuit et donc je n'ai qu'un souvenir très sombre de cet endroit, d'autant que le film avait été éreintant à faire.

**Après avoir éclairé tant de films, avez-vous encore le trac avant un tournage ?**

Ouaip ! Je crois que c'est indispensable. La seule chose qui change dans une carrière c'est la manière qu'on a de composer avec...

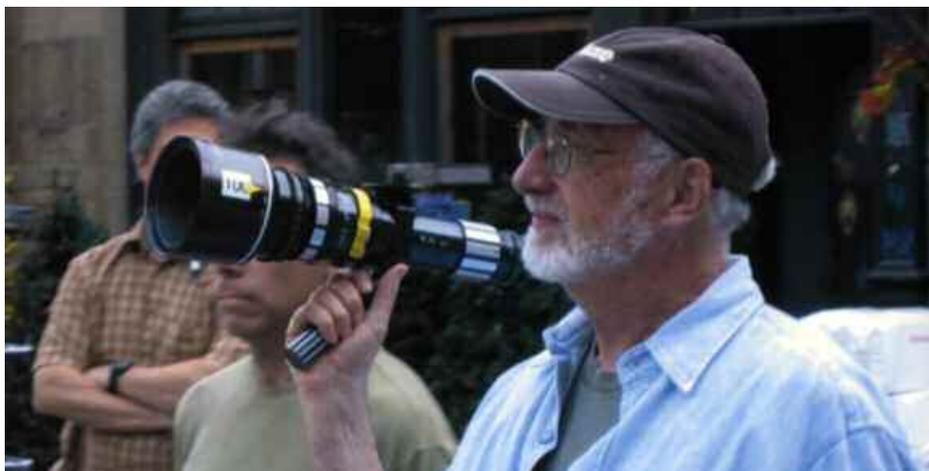
*(Avec l'aimable autorisation du Film français et d'Anne-Laure Bell qui a recueilli les propos de Philippe Rousselot AFC,ASC)*

<http://www.afcinema.com/Retropective-Philippe-Rousselot-AFC-ASC-a-la-Cinematheque-francaise.html>

## " La paternité de l'image " en péril, des propos de Stephen Goldblatt <sup>ASC, BSC</sup>

Dans une série de onze entretiens recueillis à Plus Camerimage 2011 par la journaliste britannique Madelyn Most, des directeurs de la photographie font part de leurs réactions concernant l'impact des technologies numériques sur leurs responsabilités et leur travail au quotidien. ↵

Nous publions ici la traduction en français des propos du DP américain Stephen Goldblatt <sup>ASC, BSC</sup>.



### ► *Que nous aimions le film par amour, pour la texture ou pour l'émotion, C'EST FINI !*

Le problème, bien plus important, n'est pas esthétique ou technique, c'est la manière dont le directeur de la photo établit, maintient et garde le contrôle du "look" jusqu'au film final. Vittorio (Storaro) appelle cela « la paternité de l'image » et elle a été mise en péril dès que l'intermédiaire numérique a fait son apparition.

Qui s'occupe des intérêts du directeur de la photographie ? Même avec l'ASC, la BSC, le syndicat aux Etats-Unis, les chefs opérateurs n'ont pas une représentation politique leur permettant de négocier leurs intérêts légitimes et cela a créé un vide que les producteurs et les sociétés de production sont trop heureuses de remplir.

Bien souvent elles se fichent du "look" des films. Tout ce qu'elles regardent, c'est l'argent. Les directeurs de la photo doivent se rendre indispensables. Ils doivent être meilleurs avec l'intermédiaire numérique que quiconque. Le Studio peut mettre à leur place quelqu'un d'autre, et ce de façon à ce que les producteurs ne pensent même pas à les remplacer.

A mon avis, le syndicat s'en fiche et l'ASC est principalement intéressée par la camaraderie et le côté artistique et pendant ce temps-là on se fait "baiser". Vous n'avez pas à travailler dans une tente noire et nous devrions tous prendre la décision déterminée de ne pas y aller. Je

veux être au côté du réalisateur, toujours impliqué, à l'écoute et en contact visuel direct avec lui et les acteurs, c'est comme ça que je vois mon boulot. La technologie qui permet que tout soit transmis directement et précisément par la caméra. De nos jours, sur certains films, il est possible que le superviseur des effets visuels assume une part plus grande que quiconque de cette paternité du "look". Nous ne pouvons pas être en confrontation, nous devons tous travailler ensemble car s'il y a conflit, c'est celui qui a le plus gros budget qui gagnera.

Ce qui me manque le plus, c'est l'attente – c'est toujours un mystère dans le cas du film – vous pensez savoir ce que vous allez obtenir, mais c'est bien meilleur que ce que vous attendiez, parfois bien pire, alors qu'en numérique vous savez à peu près sur le champ ce que vous avez. C'est un énorme soulagement de ne pas avoir cette heure ou ces deux heures de rushes après une journée de 14 heures. Et vous n'avez pas ces horribles moments où le tireur, ou l'étalonneur, décide de ne pas faire ce que vous lui avez demandé.

Une grande partie de la peur est éliminée du processus. Je pense que nous pouvons être plus audacieux car le risque est MOINDRE.

Ce n'est pas un avenir morose, nous pouvons aussi l'influencer, mais nous devons prendre la parole ou rendre l'âme.

**Merci à Jean-Marie Lavalou et Philippe Ros pour cette traduction de l'anglais**

*Lire ou relire les propos en anglais des directeurs de la photo : Mike Brewster, Ben Davis, \* Stephen Goldblatt, \* Peter MacDonald, Phedon Papamichael, \* Robbie Ryan, \* John Seale, Michael Seresin, \* Tom Sigel, Oliver Stapleton et \* Vilmos Zsigmond.*

*Parallèlement aux inquiétudes de ces DP sur l'avenir proche ou lointain de leur propre travail, il ressort de la lecture de ces divers propos que certains ont fait leur deuil du support pellicule, que d'autres en sont toujours " amoureux " et que d'autres enfin souhaitent que le film et le format numérique coexistent.*

<http://www.afcinema.com/Le-numerique-boulerse-t-il-le-travail-et-les-responsabilites-des-directeurs-de-la-photo.html>

**NB : L'AFC a traduit en français les propos des directeurs de la photo dont le nom est précédé d'un astérisque.**

## technique - Rencontre avec Mario De Sisti par François Chenivresse - Transpalux



Mario De Sisti travaille depuis 55 ans dans notre métier, il fait ses débuts à Cinecitta à l'âge de 15 ans, puis développe la gamme Quartz - Color avec les frères Ianiero.

En 1982 il fonde la Desisti Lighting qu'il dirige avec ses fils Fabio et Sergio.

Fort de son expérience, Mario De Sisti et ses équipes lancent une gamme de projecteurs Fresnel à LED qui préfigurent une gamme complète dans les mois à venir.

Présent au Micro Salon 2012, il nous présente dans cet entretien cette nouvelle gamme de projecteurs.

► **François Chenivresse :** Mario, qu'est-ce qui vous a amené à proposer des projecteurs à LED ?

**Mario De Sisti :** Dans le cadre des politiques de réduction

d'énergie et des émissions de carbone, ainsi que les réductions budgétaires qui visent à minimiser les volumes des groupes et des camions sur les tournages, les mentalités des professionnels évoluent depuis quelques années, une mode de la LED est véritablement née, et devant une demande pressante de nos clients nous avons commencé à travailler sur le dossier des diodes il y a environ deux ans.

**Comment avez-vous orienté vos choix de fabricant de diodes ?**

Après avoir essayé de nombreux "cluster" de différentes marques, notre choix s'est arrêté sur un fournisseur de LED Array\* de très haute qualité à grande sélectivité de bords avec une très basse résistance de jonction qui nous permet de commercialiser des produits avec un IRC de 84 pour les 3 200 K et 72 pour les modèles en 5 600 K avec un CC proche de zéro dans les deux cas. Puis nous avons pris la décision de garder les mêmes carrosseries que celles des projecteurs tungstène existants afin esthétiquement de garder les mêmes lignes, d'abaisser les coûts de production et de permettre à tous nos clients de conserver leurs accessoires existants. Les Fresnel LED sont disponibles en 3 modèles 40 W - 90 W - 120 W.

**Quelle serait leur équivalence tungstène ?**

Respectivement 500 W - 750 W - 1200 W en tungstène

**Quel type de LED utilisez-vous**

Ce sont des LED Array\* de type "cluster à diodes matricielles" qui sont une multiplication de diodes accolées les unes aux autres sur une surface la plus restreinte possible associées à un réflecteur et une lentille de Fresnel (brevet déposé).

**Quelles sont les tailles de lentilles utilisées ?**

Le but pour nous étant de rester sur une ligne esthétique et d'accessoires à l'identique des produits que nous fabriquons depuis 30 ans, nous sommes restés sur les mêmes lentilles.

A savoir : LED 40 W / lentille 120 mm ; LED 90 W / lentille 150 mm, LED 120 W / lentille 250 mm.

Ceci permet d'avoir des plages différentes avec des projecteurs d'encombrements différents, nous nous sommes particulièrement attachés à l'homogénéité de la plage afin que les utilisateurs se retrouvent avec exactement les mêmes références que les tungstènes.

**Quelle est la température de couleur ?**

Vous pouvez choisir le modèle 3 200 K ou 5 600 K, ce qui est important c'est de pouvoir travailler avec l'encombrement et la facilité d'un projecteur tungstène mais avec une température de 5 600 K. Cela va bousculer quelques habitudes, la LED permettant une jonction facile entre les deux températures de couleur.

Il y a aussi une possibilité intermédiaire à l'étude en 5 000 K suite à des demandes de directeurs de la photographie.

**Peut-on graduer la lumière ?**

Oui directement sur le projecteur ou en DMX sans variation de température de couleur de la lumière.

**Comment se présentent physiquement les projecteurs par rapport au reste de la gamme ?**

Le Fresnel 40 W LED est dans un Magis, le Fresnel 90 W LED est dans un Leonardo 1 kW, le Fresnel 120 W LED est dans le Leonardo 2 kW.

**Quels sont les accessoires disponibles pour la gamme ?**

Tous ! Les accessoires, le volet, le porte filtre, le cône, les scrims sont identiques aux versions tungstènes que vous connaissez depuis 30 ans.

**Quels sont les avantages des Fresnel à LED ?**

Un appareil équipé de LED consomme environ 10 fois moins d'énergie et, grâce à l'optique brevetée, nous avons de très hauts rendements lumineux, ainsi les prestations photométriques sont doublées en comparaison aux autres produits sur le marché, ceci tout en maintenant les prestations d'homogénéité du faisceau et de son contrôle par le "barndoor".

Ces projecteurs ne chauffent pas, sont graduables en local et sur console via le DMX- La durée de vie du "cluster" est de 50 000 h. De plus, nos clusters sont interchangeables rapidement avec deux vis et permettent de passer de 3 200 à 5 600 K en moins de trois minutes pour les versions 90 et 120 Watts.

**Quels sont les avantages pour les tournages ?**

Vous pouvez travailler sur prise 16 Ampères en grande quantité suivant la puissance de LED utilisée, plus besoin de climatisation en studio, plus besoin de remise en état des peintures à cause de la chaleur, les tailles des groupes électrogènes sont réduites, moins de retouches de maquillage à cause de chaleurs excessives, etc.

**Quel futur pour Desisti ?**

Le Fresnel LED Desisti est une nouvelle source de lumière qui complètera la gamme Desisti Lighting, cela nous ouvre de nouveaux marchés en éclairage pour les années à venir tant pour le cinéma et la vidéo que pour la télévision, nous sommes, avec mes fils, présents pour encore plein de lumières. ■

[www.desisti.it](http://www.desisti.it)

**\*LED Array :**

Ensemble de diodes de même puissance organisées sur une surface plane soit en carré soit en cercle. Les diodes sont reliées entre elles par un fil d'or dont le diamètre est calculé en fonction de leur nombre qui contingence par sa taille le rapprochement des diodes entre elles.

De nouvelles techniques permettant la disparition du fil d'or ouvre la possibilité d'un foisonnement encore plus resserré, ceci ouvre des puissances au centimètre carré encore plus importantes pour le futur.

**Transpalux proposera en exclusivité cette nouvelle gamme à la location dès le prochain semestre 2012.**



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

Mardi avril 2012 à 20 heures au cinéma Grand Action, 5 rue des Ecoles Paris 5<sup>e</sup> (entrée au tarif pratiqué par le cinéma)

► Pour la séance du mois d'avril, l'équipe du Ciné-club et les étudiants de l'Ecole nationale supérieure Louis-Lumière ont programmé *L'Argent* de Robert Bresson, photographié par Emmanuel Machuel. Une rencontre a suivi la projection et a été pour le public présent l'occasion d'échanger avec Emmanuel Machuel, directeur de la photographie, et Philippe Donnefort, ingénieur du son et perchman sur le film.

Rappelons qu'Arri, Kodak, Transpalux et Transvideo apportent leur soutien au Ciné-club de l'Ecole Louis-Lumière. ■  
Visitez le site du Ciné-club de l'Ecole Louis-Lumière : <http://www.cineclub-louislumiere.com/>

## Petit résumé de trois jours à Marbourg par Agnès Godard AFC



De gauche à droite : Rolf Coulanges et Johannes Kirchlechner, président de BVK  
Photo © Agnès Godard AFC

► A l'occasion de la remise du Marburger-Kamerapreis sont organisées trois journées de projections suivies de débats dans un cinéma de la ville tenu par Hubert Hetsch, splendide théâtre des années 1970, de grande qualité.

Pour chaque film deux intervenants comptant des directeurs de la photographie, des critiques, des universitaires. Le public en compte également.

Tout est pensé pour établir un dialogue et construire un pont entre théorie et pratique.

Chaque film projeté fait l'objet d'un débat singulier, l'ensemble du programme proposant ainsi une réflexion à angles variables.

Ces rencontres sont minutieusement préparées et assurent un échange avec la salle.

Les questions posées, soit par les intervenants soit par le public, conduisent essentiellement au rôle de l'image, lui restituant sa spécificité et sa force participante dans la fabrication des films.

Il ne s'agit pas seulement d'un résumé sur un travail effectué

mais aussi d'une invitation à continuer de développer, penser et défendre ce travail de direction de la photographie selon notre certitude.

A noter la présence attentive et chaleureuse de directeurs de la photographie de l'association allemande BVK, le président Johannes Kirchlechner, Rolf Coulanges, Judith Kaufmann (Kamerapreis 2003), du Professeur Karl Prümm, initiateur de ce prix, du Professeur Malte Hagener et de Tina Kaiser de l'université de Marbourg. Arri fait partie des sponsors. ■

## Conservatoire des techniques cinématographiques

### L'animation japonaise des origines à nos jours, conférence de Brigitte Koyama



Prochaine conférence :  
vendredi 11 mai, 14h30,  
L'Eidophore, par Kira Kitsopanidou  
Conservatoire des techniques  
cinématographiques

► Le Japon a vu se développer très tôt différents genres picturaux que l'on peut considérer comme les prémices de l'animation. Brigitte Koyama, l'une des meilleures spécialistes du sujet, présentera d'abord les similitudes entre les rouleaux peints, dont l'apogée se situe au XII<sup>e</sup> siècle, et l'animation contemporaine. Elle expliquera ensuite la façon dont les Japonais ont créé l'illusion du mouvement dans les estampes xylographiques. Une large place sera ainsi accordée aux lanternes magiques japonaises Utsushi-e.

Très populaires, elles disparurent peu après la naissance du cinématographe. Dans une seconde partie, Brigitte Koyama parlera des pionniers de l'animation japonaise, quels genres de films furent produits, quelles étaient les techniques utilisées, les principales sociétés d'animation et leurs films cultes. Extrêmement variée et d'une grande richesse, l'animation japonaise mérite d'être appréciée à sa juste valeur. Cette conférence sera l'occasion de montrer un panorama culturel de l'évolution du graphisme au Japon.

Brigitte Koyama-Richard, docteur en littérature comparée de l'université de la Sorbonne Paris III, professeur à l'université Musashi de Tokyo, a publié de nombreux ouvrages, dont *La magie des estampes japonaises* (Hermann Editeurs, 2003), *Mille ans de Manga* (Flammarion, 2007), *L'Animation japonaise, du rouleau peint aux Pokémon*, Flammarion, 2010.

Cinémathèque française

51 rue de Bercy Paris 12<sup>e</sup>

Vendredi 6 avril - salle Henri Langlois 14h30



Dictionnaire de traductions de termes techniques du  
cinéma et de l'audiovisuel  
<http://www.lecinedico.com/>

### Alfredo Altamirano suite...

Notre confrère directeur de la photographie, Alfredo Altamirano, soumis à une procédure de reconduite à la frontière, vient d'obtenir les papiers nécessaires à l'annulation de cette procédure ; il remercie tous ceux qui l'ont soutenu et en particulier l'AFC.

# Low Life

de Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval, photographié par Hélène Louvart <sup>AFC</sup>

Avec Camille Rutherford, Arash Naimian, Luc Chessel

Sortie le 4 avril 2012

► **Un projet que Nicolas souhaitait tourner d'une manière différente par rapport aux autres films qu'il avait déjà réalisés...**

Revenir un peu à une forme de recherche d'image comme dans *Paria*, que nous avons tourné il y a déjà fort longtemps (...) en mini DV avec la Sony 1000. Une manière pour lui de s'éloigner du Super 16 qu'il connaissait déjà. Et en s'adaptant aux nouvelles techniques d'aujourd'hui, la perspective de tourner *Low Life* avec le Canon 1D lui plaisait énormément. Quelques semaines auparavant, nous avons fait des essais sur les bords de la Seine de jour et de nuit et le résultat était, pour ce que l'on souhaitait, très attirant. Je découvrais les différentes possibilités de cet appareil un peu comme si c'était un nouveau jouet, 100 ° en température de couleur en + ou en -, un point de vert en +, un point de magenta en -, etc etc, et aussi de pouvoir monter en sensibilité mais pas trop quand même (nous sommes allés maximum jusqu'à 1600 ISO). Nous avons passé notre temps sur le tournage à faire éteindre des lampadaires que nous pensions être inutiles, quitte à utiliser des lampes sodium ou mercure que nous avons installées dans d'anciennes carcasses de lampadaires que la ville de Lyon nous a mis à disposition.

Pour les intérieurs (tournés à Tours), très peu d'éclairage aussi, les plus grosses sources étant des 2,5 kW HMI envoyés de la cour en réflexion sur le plafond de l'appartement situé au 2<sup>e</sup> étage, le plus souvent avec des persiennes à moitié fermées. Le concept étant possible aussi parce que Nicolas souhaitait pour le film des ambiances pénombres, de nuit, d'aube... Egalement des nuits dans des cours intérieures, avec des lampes de poche et des tubes fluos.

Un travail par contre important avec le décor et les costumes afin d'éviter l'effet de moirage, malheureusement trop fréquent avec ce genre d'appareil... Donc, que des tissus unis, et pas de matières dites "à volume" genre velours côtelé... Et puis se dire qu'en extérieur nous pourrions changer de focale pour éviter un sol en pavé éclairé en contre-jour, ou bien placer le point un peu différemment.

Mon "nouveau jouet" n'était pas si léger que cela au final, car malgré son petit volume, avec le convertisseur, les deux



écrans de contrôle, et le moteur de point, le tout ressemblait à un drôle d'engin, avec des fils partout. Mais cette configuration nous convenait, car il n'y avait pas de plan à l'épaule de prévu.

Lors de l'étalonnage, le rendu et la définition ont très bien passé "l'étape du grand écran", nous n'avons pas eu de perte de qualité...

Et ce genre d'image, dans les demi-teintes où les personnages errent dans l'obscurité, se cachent en journée dans des lieux à volets fermés, et vivent plutôt la nuit, (d'où le titre *Low Life*) correspondait tout à fait avec le rendu de cet appareil photo. Depuis, nous avons tourné ensemble l'été dernier en Avignon avec l'Alexa et, bien évidemment, avec cette caméra, c'était super... mais je ne regrette en rien notre choix précédent. ■

#### Fiche technique

Caméra Canon 1D avec optiques

Zeiss d'Olivier Guerbois

Matériel électrique et machinerie de TSF

Finition chez Digimage

1<sup>er</sup> assistant opérateur :

Laurent Coltelloni

2<sup>e</sup> assistante opératrice :

Aurélien Blin

Chef électro :

Marianne Lamour

Chef machiniste :

Mourad Boudhiba

# Sur la piste du Marsupilami

d'Alain Chabat, photographié par Laurent Dailland AFC

Avec Jamel Debbouze, Alain Chabat, Fred Testot

Sortie le 4 avril 2011

## MARSUPILAMI - FRANCE



TOUT A COMMENCÉ DANS UNE CHAMPIGNONNIÈRE  
QUELQUE PART DANS LE VEXIN...



AVEC UN METTEUR EN SCÈNE / ACTEUR /  
PRODUCTEUR QUI AIME LA LUMIÈRE!



DÈS LE PREMIER JOUR, UNE TECHNOLOGIE DE  
POINTE POUR UN PREMIER TRUQUAGE...



DES ACTEURS GRANDS ET PETITS ... ET...



... UNE REINE AUSSI



SANS OUBLIER UNE CHORÉGRAPHIE SUR UNE MU-  
SIQUE DE BRUNO COULAIS TELLEMENT RYTHMÉE  
QUE LES DANSEURS ÉTAIENT PLUS RAPIDES QUE  
L'OBTURATEUR

► *La première fois qu'Alain Chabat m'a parlé de son Marsupilami, nous étions à Ouarzazate pendant le tournage d'Astérix et Obélix mission Cléopâtre, c'était en décembre 2000. Je connaissais l'admiration d'Alain pour Goscinny et découvrais que tout comme moi, il était un grand fan de Franquin. Du rêve d'Alain à la réalité : 12 ans !*

Je passerai sous silence toutes les péripéties du montage de ce film, les enthousiasmes et les déceptions. Alain a eu du courage ! Et je souhaite sincèrement au *Marsupilami* de rencontrer son public. Comme tous les films d'un budget important avec de lourds truquages, entre le premier tour de manivelle et la sortie, il se passe quasi deux ans. Et l'histoire du tournage de ce film se situe au cœur des importants bouleversements technologiques ou mercantiles que nous traversons en ce moment.

Bien sûr il a été question de relief, bien sûr il a été question de numérique et bien sûr il a été question de devis, de plein de devis... Un petit coup de chapeau à Bruno Vatin, notre directeur de production, qui a su garder son sang-froid. Que d'allers, que de retours...

Quand on pense qu'aujourd'hui un film sur deux se tourne avec la caméra Alexa, mi-juillet 2010 je ne pouvais en voir qu'une sans trop savoir comment elle allait enregistrer les images. 45 jours plus tard il m'en fallait 5 opérationnelles dont 4 sur deux rigs 3D... Nous avons décidé de tourner avec des Genesis et au milieu des essais caméra et du peaufinage des rigs, le relief est tombé (une pensée pour Binocle et pour notre stéréographe Céline Tricart).

Exit le relief, exit les Genesis, exit le numérique. Chacun a trouvé les solutions pour qu'on puisse tourner en 35, en particulier Olivier Raoux qui pour y parvenir a tenu à faire des économies dans le budget déco... L'an dernier, c'était un peu plus cher de tourner en 35, ce n'est déjà plus vrai aujourd'hui et cela le sera encore moins demain quand nous opérateurs, exigerons une postproduction numérique décente... Mais c'est un autre débat. Avec la perte du relief, Monsieur Seydoux a proposé de sortir le film en IMAX. Et bien ce n'était pas une parole en l'air, je

rentre tout juste de Santa Monica où je suis allé valider le DCP IMAX chez IMAX ! Le film sortira donc au Pathé Quai d'Ivry et à Disneyland Paris en IMAX (ainsi qu'à Rouen, Lyon et Toulouse). J'essaie d'organiser une projection pour l'AFC, parce que vraiment c'est indescriptible. Il est rassurant de savoir qu'au moment où l'on entend quotidiennement cette petite phrase déprimante : « Franchement, les spectateurs ne voient pas la différence... », d'autres gens se battent pour la qualité d'un spectacle : des techniciens, des réalisateurs, mais aussi des producteurs (Jérôme Seydoux et François Ivernel). Petite anecdote : quand le staff IMAX est venu chez Digimage voir le film en cours d'étalonnage, au bout de deux minutes de projection, le numéro deux d'IMAX s'est tourné vers moi et s'est exclamé : « God Thanks ! You shot in 35 ! ».

### Equipe

#### Productions :

Chez Wam / Pathé films

Réalisateur : Alain Chabat

Directeur Photo : Laurent Dailland

Cadreur : Jean-Paul Agostini

1<sup>ers</sup> assistants caméra : Océane

Lavergne, Raymondo Verde,

Wilma Gomez, Claire Pierrard

Opérateur 2<sup>e</sup> équipe :

Pierre-Hugues Galien

Chef électricien : Pascal Pajaud

Gaffer mexicain : Carlos Sanchez

Chef machiniste : Gil Fontbone

Effets spéciaux numériques : BUF

Compagnie Pierre Bufin

Directeur des effets spéciaux :

Olivier Cauwet

Etalonneur des rushes :

Charles Fréville

Coloriste : Isabelle Julien

### Technique

Caméra Panavision Alga

Moviemcam et Arricamlite

Format 2,35 Super 35

Objectifs : Master Primes et zooms

Angénieux Optimo

Pellicules : Kodak (5201/07/17/19)

Laboratoire France :

Digimage Le Lab

Laboratoire Mexique : Labo Digital

Laboratoire postproduction :

Digimage Cinéma

## MARSUPILAMI - FRANCE



UNE SERRE EN AMÉRIQUE DU SUD ? NON !  
A CONFLANS-SAINTÉ-HONORINE, GRÂCE À UN  
REPÉRAGE DE SOPHIE MUSSET ET LA GÉNÉRALE  
ÉQUIPE DÉCORATION D'OLIVIER RAOUX



MAIS À CONFLANS IL FAUT LA LUMIÈRE DU  
MEXIQUE... SOFTSUN 100 kW, MON ASSISTANTE  
OCÉANE SEMBLE DUBITATIVE...



MAIS  
T'AS VU JEAN-PAUL, CELA MARCHE !

N'abandonnons pas complètement les cames " Carpentier-Lumière " ni les odeurs d'hyposulfite de soude...

Je me suis un peu écarté du sujet habituel de présentation d'un film, mais le débat qualitatif est tellement actuel. D'ailleurs pour Alain Chabat, dans son travail, son discours, sa manière d'être, chaque spectateur est unique. Que dire de plus, Olivier Bériot a réalisé des costumes incroyables, Kathe Vandamme tout le panel des maquillages existants sur le marché, Olivier Cauwet et Buf Compagnie un marsupilami trop mignon, Hakim Ghorab des chorégraphies exceptionnelles, Bruno Coulais des musiques et des tubes, Marilyn Montheux un montage d'anthologie... Sans oublier la générosité de tous les acteurs du film... Alors quoi de plus simple pour une équipe image française, belge et mexicaine de faire un beau film...

En fait non, c'était une galère ! Non pas une galère, une aventure, une transatlantique avec du beau fixe et des coups de tabac.

Vous demanderez à Pascal Pajaud et Carlos Sanchez comment on a fait des scènes solaires dans la jungle en pleine nuit. Vous demanderez à Jean-Paul Agostini et Gil Fontbone comment ils

ont fait 8 plans de grue T 50 en moins d'une heure pour profiter d'une émouvante déchirure de soleil au milieu de la flotte et de la boue. Vous demanderez à Océane, Verde, Wilma, Claire pourquoi la profondeur de champ était inversement proportionnelle au budget. Vous demanderez à Yves Domenjoud s'il referra de la fumée sur un autre film. Vous demanderez à Anna Roth la productrice mexicaine (géniale) comment elle a fait pour travailler avec tout un asile d'aliénés échappés de France.

Etc. etc.

Mais je suis sûr que tous vous répondront avec un grand sourire.

Vous avez remarqué que j'ai employé beaucoup de superlatifs, sachez que c'est sincère. Alain a le talent de rendre les gens " superlatifs " sur ses tournages. Je n'oublie pas les " superlatifs " de la déco, je veux juste terminer par eux. Je les remercie tous du fond du cœur, du plus petit jardinier mexicain, au chef décorateur Olivier Raoux.

Je cite la petite phrase d'Alain Chabat dans le générique de fin : « Olivier, tu es dans chaque image du film et tu nous manques ! »

Je connais Alain depuis les essais filmés de *La Cité de la peur* (1993) et j'espère que j'ai compris ce qu'il m'a demandé : « Laurent, on n'a pas de relief, on n'a pas assez de temps, le budget est trop serré, mais il faut que ça déchire !!! »

Quand j'étais chez IMAX, je trouvais tout bien, mais je me sentais un peu seul devant ce gigantesque écran. J'ai hâte de voir le film avec du public pour savoir si j'ai réussi ce que m'a demandé Alain. ■

## MARSUPILAMI - BELGIQUE



LE TOURNAGE SE DÉPLACE À BRUXELLES POUR UN  
DÉCOR DE PRISON EN STUDIO. GIL FONTBONE  
NOTRE CHEF MACHINISTE REGRETTE QUE NOUS  
AYONS UNE BONNE GROSSE MOVIECAM...

PAS BEAUCOUP DE  
PROFONDEUR DE CHAMP



OCÉANE SE DIT QU'IL N'Y AURA PAS BEAUCOUP DE  
PROFONDEUR DE CHAMP EN KODAK 200 ISO

## MARSUPILAMI - BELGIQUE



OLIVIER VARENNE, LUI, S'INQUIÈTE DES  
OMBRES DE PERCHE DANS CETTE FICHUE LUMIÈRE



FABIEN VERGEZ NOTRE PREMIER ASSISTANT, UN  
RIEN SOUCIEUX DU PLAN DE TRAVAIL...



UN ZESTE DE FUMÉE ET DES DÉCOUVERTES SU-  
RÉCLAIRÉES, NOUS FONT OUBLIER QU'IL NEIGE À  
BRUXELLES



MON PREMIER TOURNAGE AVEC LAMBERT  
WILSON, QUEL ACTEUR !



A BRUXELLES, NOUS AVIONS AUSSI UN DÉCOR DE  
TÉLÉVISION PALOMBIENNE, IL FALLAIT UN DÉCOR  
DÉSUET ...



NOS TROIS DOUBLURES LUMIÈRE



GRÈVE SUR LE TAS AVEC OBSTRUCTION...

## SUR LA PISTE DU MARSUPILAMI - MEXIQUE



1 - LE TOURNAGE AU MEXIQUE COMMENCE À LAN-CERO, DEMEURE DU CÉLÈBRE GÉNÉRAL SANTA ANNA... ALAIN DÉCIDE DE PRENDRE LES CHOSE EN MAIN



2 - SOUVENT LES MATINÉES SONT COMME CELA...



3 - ET LES APRÈS-MIDI COMME CECI...



4 - JEAN-PAUL KUZCO AÛO, (MERCRI D'AVOIR ÉTÉ AVEC MOI SUR CETTE GRANDE AVENTURE)



5 - UN GRAND MERCI AUX ACTEURS MEXICAINS...



6 - VALÉRIE RECADRANT UN ACTEUR HAUT EN COULEUR



7 - UN SEUL DÉCOR DE NUIT AU MEXIQUE, UN GI-GANTESQUE PRÉLIGHT AVEC BEAUCOUP DE LUMIÈRES INTÉGRÉES. CARLOS SANCHEZ LE GAFFER MEXICAIN ÉTAIT TOP...



8- JE N'AI RIEN CHANGÉ , J'AI JUSTE RAJOUTÉ UNE PETITE FACE SUR POLY POUR LES ACTEURS



9 - PREMIER JOUR DANS LA JUNGLE... LA PLUIE...



10 - PASCAL PAJAUD, CHEF ÉLECTRICIEN



11 - CARLOS LE GAFFER RESTE OPTIMISTE, CAR...



12 - ... SI LA NUIT NOIRE TOMBE À 17H, JUSTE AVANT IL YA SOUVENT CELA...



13 - ... ET C'EST MAGIQUE



14 - MAIS ,QU'EST CE QU'ON A EU DU MAL AVEC LES FINS DE JOURNÉE !



15 - NOTRE PETIT " FITZCARALDO " À NOUS



16 - GRÂCE À CE MONSIEUR, OLIVIER CAUWET, DIRECTEUR DES EFFETS SPÉCIAUX, CETTE BOULE GRISE EST DEVENUE UN MARSUPILAMI JAUNE ET BONDISSANT



17 - DERNIER JOUR : ALAIN TOURNE UN PETIT PLAN DE TOUTE SON ÉQUIPE POUR LE GÉNÉRIQUE DE FIN

PHOTOS ET LÉGENDES LAURENT DAILLARD

# Viva Riva !

de Djo Tunda Wa Munga, photographié par Antoine Roch AFC

Avec Patsha Bay, Manie Malone, Hoji Fortuna

Sortie le 18 avril 2012



Jordan N'Tunga



Manie Malone et Patsha Bay



Angélique Mbumb



Patsha Bay - Photos © DR

► **Tourner le premier film congolais depuis 20 ans et le second film congolais de tous les temps, qui de plus est en grande partie en langue Lingala, fait partie du pari fou du film Viva Riva !**

Il s'agit d'un thriller violent donnant une image moderne et revisitée de l'Afrique d'aujourd'hui, qui a été réalisé par Djo Munga, ancien élève de l'Insas à Bruxelles, dont c'est le premier long métrage. C'est une coproduction franco-belgo-congolaise et sud-africaine.

Nous avons opté pour un tournage avec deux boîtiers de Canon 5D loués chez Panavision avec des optiques Primo. A l'époque, tourner un long métrage en 5D (c'était fin 2009) était proche de l'expérimental. Par ailleurs j'avais loué un Steadicam Flyer chez Steadymakers pour réaliser tous les mouvements de caméra. La postproduction a été assurée au Studio L'Equipe à Bruxelles.

Un tournage dans une ville comme Kinshasa, où règne le chaos, ne pouvait être qu'épique ! Il y avait beaucoup de scènes de nuit dans le film et je nécessitais d'une caméra sensible, voire hypersensible, Kinshasa la nuit n'étant éclairée que par quelques ampoules et les fluos très colorés des vitrines car il n'y a pas d'éclairage public (quand il y a de l'électricité !). Je dois dire que dans ces conditions j'ai été plus qu'heureux des qualités du capteur Canon et, en dehors des problèmes de hautes lumières lorsqu'on tournait de jour, cet appareil photo s'est révélé assez étonnant au final et le capteur Canon doué de réelles qualités photographiques.

Reste qu'on est loin d'une vraie caméra et qu'il faut faire avec ce qu'elle sait faire et non comme on le souhaiterait toujours, mais il est vrai qu'on attend toujours une vraie caméra numérique capable de nous faire oublier le 35 mm, et on n'y est pas encore !

Aujourd'hui, *Viva Riva !* a eu la chance d'avoir pu faire un petit tour du monde avant même de sortir en France. Des sélections dans des festivals tels que Toronto ou Berlin ainsi que quelques prix : Meilleur film au Panafrican Film Festival de Los Angeles, meilleur film africain aux MTV Movie Awards, six prix aux Africa Movie Academy Awards, lui ont ouvert les portes d'une distribution internationale.

Le film est déjà sorti dans plusieurs pays anglo-saxons dont les Etats-Unis et le Royaume-Uni. Il sera aussi distribué dans une dizaine de pays africains... Bref, c'est déjà une victoire pour un petit film congolais qui a été une aventure humaine et technique super enrichissante et peut-être le départ pour une nouvelle génération de jeunes cinéastes africains... ■

**Caméras : Canon 5D de chez Panavision, optiques Primo**  
**Postproduction : Studio L'Equipe, Bruxelles**

# Le Prénom

**d'Alexandre de La Patellière et Matthieu Delaporte, photographié par David Ungaro AFC**  
**Avec Patrick Bruel, Charles Berling, Valérie Benguigui**  
**Sortie le 25 avril 2012**

► **Le Prénom est le premier film en duo de Mathieu Delaporte et Alexandre de La Patellière.**

Ils ont écrit l'adaptation pour le cinéma de leur propre pièce, qui fut jouée avec succès pendant plusieurs mois au théâtre Edouard VII, d'où l'évidence d'en faire un film.

Très vite, les réalisateurs ont manifesté leur envie de travailler en argentique et, nous n'avons finalement pas fait d'essais comparatif en numérique, tant leur désir de 35 mm était grand. Nous avons choisi le couple Kodak/série Cooke S4, avec l'idée d'avoir un rendu assez chaud et un niveau de densité plus habituel en drame qu'en comédie.

L'histoire se déroule principalement en une soirée, dans un appartement parisien. Nous avons passé plusieurs semaines à Bry, dans le magnifique décor construit par Marie Cheminal et son équipe.

Alexandre et Mathieu étant très précis, la production nous a donné le temps de préparation nécessaire pour répondre à leurs demandes tout en travaillant les contraintes techniques de tous les départements pour arriver à un résultat satisfaisant.

Bravo à l'équipe de construction de Tristan qui nous a offert la possibilité de moduler l'espace facilement autour des besoins de la caméra, un des défis de ce film étant le découpage, avec pour la plupart du temps cinq personnages dans une pièce et beaucoup de dialogues...

Nous avons tourné à deux caméras, grâce au savoir-faire et à la complicité d'Eric Bialas. Il s'agit de notre troisième film dans cette même configuration, c'est à dire avec le principe de tourner deux plans " A " en même temps, et d'éviter une caméra " B " qui n'a que peu de place. C'est souvent un défi en lumière, mais je pense que c'est assez payant.

La découverte est une impression photographique de 33 x 9 mètres. Nous avons utilisé une photo de jour et une de nuit, les deux rétro-éclairées, avec le cyclo peint en blanc pour faire une base, et quelques ajouts ponctuels. ■



De gauche à droite : David Ungaro, Marie Decourt, Alexandre de La Patellière et Matthieu Delaporte



De gauche à droite : Charles Berling, Guillaume de Tonquedec, Fred Wormser, Mathieu Ungaro (au second plan), David Ungaro  
Photos © Jean-Claude Lothar

## Equipe

**Cadre et Steadicam : Eric Bialas**

**Assistants opérateurs :**

**Frédéric Wormser et Marie Decourt**

**Chef électricien : Nicolas Sand**

**Chef machiniste : Mathieu Ungaro**

**Étalonneur : Didier Le Fouest sur Lustre chez Digimage**

## Technique

**Caméras : Arricam lite et studio Transpacam**

**Lumière : Transpalux avec un grand merci à Maluna**

**Machinerie : Transpagrip et Cinesyl**

**Voiture travelling : Francis Auguy**

**Pellicule : Kodak**

**Postproduction : Digimage (et merci à Charles Fréville pour les rushes).**



## Le CNC présente le bilan de la production cinématographique 2011 : Une production vigoureuse, variée, très ouverte sur le monde et numérique

► **Le CNC a rendu public le bilan de la production cinématographique 2011. Cette étude, réalisée dans le cadre de l'observatoire de la production cinématographique, dresse le bilan d'une production vigoureuse, variée, ouverte sur le monde et numérique.**

### Une production record

● **La production cinématographique atteint un niveau record**  
En 2011, l'activité de production de films atteint un record historique en nombre de films. 272 films ont été agréés, +4,2 % par rapport à 2010, soit 11 films supplémentaires dont 9 documentaires. Il s'agit d'un record pour la production de films documentaires.

● **Les investissements progressent parallèlement à la production des films d'initiative française, qui conserve un niveau historiquement élevé**

Avec 207 films d'initiative française en 2011, la production française se maintient à son niveau historique, avec 4 films supplémentaires par rapport à 2010. Les investissements progressent de 1,4 % pour atteindre 1,13 Md d'euros. Le nombre de films et le volume des investissements croissent donc de façon parallèle.

● **La production de films à majorité étrangère progresse** de 12,1 % pour atteindre 65 films en 2011, soit le niveau le plus élevé de la décennie. En revanche les investissements dans les films à majorité étrangère diminuent de 20,2 % à 260,76 M d'euros. Cette diminution s'explique essentiellement par le faible nombre de productions étrangères à gros budget.

### Situation des films d'initiative française

● La production d'initiative française est marquée par le recul du nombre de films dont le devis est compris entre 2 et 7 M d'euros (-14 films) et par l'augmentation du nombre de films présentant un devis inférieur à 2 M€ (+18 films). Le nombre de films dont le devis est supérieur à 7 M€ est parfaitement stable à 52 films.

● Le devis moyen des films d'initiative française est stable pour atteindre 5,45 Md d'euros. Le devis médian est en baisse de 6,4 % à 3,73 M d'euros, illustrant l'augmentation du nombre de films à budget plus faible.

● Le nombre de premiers films progresse (+10 films) pour atteindre 73 films. Les premiers et deuxièmes films représentent 53,1 % des films d'initiative française (47,3 % en 2010). Parmi les réalisateurs de premier film, 59,2 % ont déjà réalisé un film de court métrage, 72,8 % ont déjà travaillé sur un long métrage dont 92 % comme scénaristes, 36 % comme comédiens, 24 % comme techniciens.

● La production de films documentaires n'a jamais été aussi élevée avec 36 films agréés dont 29 films d'initiative française. Le devis moyen des films documentaires d'initiative française s'établit à 0,98 M d'euros. Ces films sont tous tournés en vidéo numérique. 69 % des films documentaires d'initiative française n'ont pas été financés par une chaîne de télévision.

● Le nombre de coproductions internationales s'établit à 120 films, soit le niveau le plus haut de la décennie. Les coproductions internationales comptent deux titres de plus qu'en 2010 et représentent 44,1 % des films agréés (45,2 % en 2010). Ces films ont été coproduits avec 38 pays différents. Les financements alloués aux coproductions internationales augmentent de 4,8 % pour atteindre 725,85 Md d'euros.

● La production cinématographique française est marquée par l'augmentation du nombre de films tournés en vidéo numérique (150 films, contre 92 en 2010). Ainsi 72,5 % des films d'initiative française sont tournés en vidéo numérique (45,3 % en 2010).

### Les principales tendances du financement de la production

● L'augmentation des investissements en minimum garanti de l'ensemble des distributeurs : les investissements des distributeurs salles, éditeurs vidéo, exportateurs, augmentent de 30 M€ au total.

● Une évolution contrastée des investissements selon les catégories de chaînes : Les investissements des chaînes de télévision dans les films agréés diminuent globalement de 2,4 % (380,25 M d'euros). Les investissements des chaînes historiques en clair enregistrent une hausse de 6,4 % pour atteindre 143,88 M d'euros (même s'il convient de prendre en considération un effet de décalage calendaire).

● Les investissements des nouvelles chaînes de la TNT dans le cinéma sont toujours très limités alors que ces chaînes représentaient en décembre 2011 plus de 23 % de l'audience de la télévision, et que le cinéma contribue à leurs meilleures audiences annuelles. Les nouvelles chaînes de la TNT gratuite n'apportent que 1,71 M€ en préfinancement, soit 0,4 % de l'ensemble des investissements des chaînes de télévision.

● Une proportion plus forte de films sans financement de chaînes à péage : Le nombre de films sans financement de chaîne de télévision augmente fortement (99 films agréés). 28,5 % des films d'initiative française se produisent sans chaîne de télévision. Il s'agit dans 91,5 % des cas de films dont le devis est inférieur à 2 M€. La part des films d'initiative française sans chaîne à péage passe de 20,7 % en 2010 à 31,9 % en 2011.

Le bilan détaillé de la production cinématographique en 2011 est accessible sur le site du CNC à l'adresse suivante : <http://tinyurl.com/dxuojzz>

## Fréquentation en salles – février 2012

► Selon les dernières estimations de la direction des études, des statistiques et de la prospective, la fréquentation cinématographique atteint 18,70 millions d'entrées au mois de février 2012, soit 13,4 % de moins qu'en février 2011.

34,93 millions d'entrées ont été réalisées au cours des deux premiers mois de l'année, soit 3,6 % de moins que sur la période janvier-février 2011.

Sur les 12 derniers mois écoulés, les entrées dans les salles sont estimées à 214,29 millions, ce qui constitue une progression de 5,3 % par rapport aux 12 mois précédents.

La part de marché des films français est estimée à 48,9 % sur les deux premiers mois 2012, celle des films américains 37,1%.

Sur les 12 derniers mois, la part de marché des films français est estimée à 42,2 %, celle des films américains est estimée à 45,7 % et celle des autres films à 12,1%. ■ Source: CNC

## Le CNC dresse un premier bilan de la mise en œuvre de la loi du 30 septembre 2010 sur la numérisation des salles de cinéma

► A l'occasion de l'organisation, par la Commission des affaires culturelles et de l'éducation de l'Assemblée nationale, le 6 mars dernier, d'une table ronde sur la numérisation des salles de cinéma, le CNC a élaboré un rapport sur la mise en œuvre de la loi du 30 septembre 2010 relative à l'équipement numérique des établissements de spectacles cinématographiques.

Lors de son intervention à cette table ronde, Eric Garandeau, Président du CNC, a souligné que, depuis l'adoption de cette loi, la numérisation du parc de salles en France s'est fortement accélérée et qu'à fin février 2012, 71,1 % des écrans étaient numérisés. La France est aujourd'hui au troisième rang mondial, après les Etats-Unis et la Chine pour la numérisation des salles et a enregistré, en 2011, une progression supérieure à la moyenne mondiale. Eric Garandeau a précisé que les cinémas qui relèvent de la petite exploitation ont connu la plus forte croissance.

Il a été rappelé que l'année 2012 sera décisive. En 2011, le CNC a apporté son soutien à la numérisation de 597 écrans regroupés au sein de 448 établissements pour un montant de 28,1 M€. 82 % des établissements aidés sont classés art et essai.

En 2012, le CNC a prévu de soutenir la numérisation d'environ 1 200 écrans regroupés au sein de 850 établissements pour un montant qui devrait être supérieur à 80 M€.

Fin 2012, le CNC aura alors consacré près de 110 M€ à la numérisation des salles de cinéma, montant correspondant à la réserve numérique mise en place en 2010.

Le Président du CNC a annoncé que les circuits itinérants, qui jusqu'ici ne pouvaient pas faire l'objet d'un soutien, faute de solution technique, seront aidés en 2012. L'aide du CNC pourra couvrir 90 % des dépenses de numérisation.

Enfin, Eric Garandeau a souligné le rôle essentiel des collectivités territoriales. Il a précisé que l'ensemble des régions, sans exception, a bénéficié des aides à la numérisation du CNC et que la grande majorité des établissements soutenus se situent dans les zones urbaines de moins de 20 000 habitants. ■

**Le rapport sur la mise en œuvre de la loi n° 2010-1149 du 30 septembre 2010 et le texte de l'intervention du Président du CNC à la table ronde du 6 mars sont disponibles sur le site du CNC à l'adresse suivante :**

<http://www.cnc.fr/web/fr/dernieres-actualites/-/liste/18/1492673>

# la CST

## L'avenir des écrans métallisés en question

### Communiqué de la CST et intervention d'Eric Garandeau, président du CNC



► Dans un communiqué relatif à la 6<sup>e</sup> Journée des Techniques de l'Exploitation et de la Distribution qui s'est tenue le 7 mars 2012 à l'Espace Pierre Cardin et qui a réuni près de 450 participants, la CST rappelle qu'Eric Garandeau, président du CNC, a montré, en ouverture de la manifestation, « son attachement au respect de la qualité technique et aux différents collaborateurs du film » en annonçant, entre autres, sa décision de faire appliquer, et respecter, d'ici cinq ans les normes AFNOR propres au cinéma numérique en salles, « y compris pour la luminance », a-t-il précisé. ■

**PS N'oublions pas que, même si elle semble avoir été passée sous silence, l'AFC n'a pas été, et n'est pas, étrangère à ce combat.**

● Lire, sur le site de la CST, le communiqué de presse : <http://www.cst.fr/>

● Lire, sur le site du CNC, l'intervention d'Eric Garandeau : <http://www.cnc.fr/web/fr/actualites/-/liste/18/1351531>

# Fujifilm associé AFC

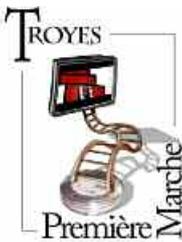
## ► Les Fuji Tous Courts

Mardi 10 mars, vous avez été nombreux à venir assister à la projection des Fuji Tous courts et nous vous en remercions. A l'issue de la projection le public a voté pour Gamin réalisé par Stéphanie Noël et éclairé par Antoine Parouty.

Ce film participera aux Fuji Awards en juin 2012.

Pour information, la prochaine séance aura lieu mardi 29 mai au Cinéma des Cinéastes.

## Festival de Troyes du 16 au 20 avril 2012



Le festival de Troyes Première Marche est un festival de court métrage destiné à la jeune création. Son but est avant tout de diffuser sur grand écran toutes les réalisations des jeunes, produites en collèges, lycées, universités, collectivités et associations, ou en individuel et de permettre de rencontrer et débattre avec des professionnels du cinéma (acteurs, réalisateurs, équipe technique, producteurs, scénaristes, etc.) présents pour l'occasion.

Dans le cadre de son partenariat, Fujifilm remettra un prix de 3 000 euros en pellicule au meilleur court métrage français de la compétition.

Sur place vous pourrez contacter Arnaud Denoual au 06 85 93 41 04

Pour plus de renseignements sur le programme du festival, vous pouvez consulter le site officiel [www.troyespremiermarche.org](http://www.troyespremiermarche.org)

## Festival de Brive – Rencontres du Moyen Métrage – 10 au 15 avril 2012



Connu en Europe pour être entièrement consacré au moyen métrage, le Festival de Brive offrira cette année encore, pour sa 9e édition, une programmation très diversifiée qui témoignera de la richesse de ce format cinématographique : plus de cent projections, une compétition de films

francophones et européens récents, des thématiques, des hommages des programmations scolaires, des tables rondes, un ciné-concert, etc.

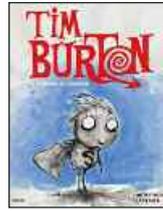
Comme chaque année, Fujifilm est heureux d'être partenaire de l'évènement et dotera le prix du Jury de 3 000 euros en pellicule négative (prix catalogue).

Sur place vous pourrez contacter Arnaud Denoual au 06 85 93 41 04.

Pour plus de renseignements sur le programme du festival, vous pouvez consulter le site officiel [www.festivalcinemabrive.fr](http://www.festivalcinemabrive.fr) ■

# Kodak associé AFC

## ► A Paris, Exposition Tim Burton



Jeudi matin 29 mars, Kodak conviait les membres de l'AFC à une parenthèse enchantée: une visite guidée de l'exposition en comité restreint avant l'ouverture au public.

Pour ceux qui n'ont pas pu venir, demandez votre laissez-passer auprès de vos interlocuteurs habituels.

Besoin de mieux connaître les caractéristiques de la 5230, l'"autre" 500T ?  
Visitez



[http://www.youtube.com/watch?v=xKvN7mRb63o&list=PLCA9F6103371D67E5&index=2&feature=plpp\\_video](http://www.youtube.com/watch?v=xKvN7mRb63o&list=PLCA9F6103371D67E5&index=2&feature=plpp_video) ■

# ACS France associé AFC

► Lors du dernier film de Florent Emilio Siri *Cloclo*, la société ACS France, spécialisée dans la prise de vues en mouvement, a utilisé l'un de ses systèmes sur câble pour effectuer les images des plans de la célèbre prestation de Claude François, alias Jérémie Renier, à l'Olympia de Paris.

La scène a été reconstituée en Belgique dans la salle de concert d'un lycée à Bruxelles. Le réalisateur souhaitait un travelling linéaire partant du fond de la salle, derrière le public, pour finir sur des prises de vues de la star sur scène. Le seul moyen de réaliser ce plan était

d'installer un travelling sur câble. Ce système 2 axes permettant de se déplacer à la fois sur une dimension horizontale et verticale. En effet, la configuration des lieux ne permettait pas d'installer une grue.

Encore une fois ACS France se démarque en proposant une solution technique sur mesure. « Notre challenge est de réussir à mettre en œuvre techniquement les mouvements de caméra imaginés par le réalisateur », Luc Poullain.

ACS France a également réalisé les prises de vues hélicoptère à Tanger au moyen d'un support gyro-stabilisé du nom de

Super Gyron 2. Ce système de stabilisation d'images permet d'accueillir les caméras films les plus lourdes du marché et offre une parfaite stabilité même sur les plans les plus serrés. Ces prises de vues des paysages nous rappellent l'ambiance du pays natal de Claude François, l'Égypte.

Fort de son expérience en prises de vues aériennes, ce n'est pas la première fois qu'ACS travaille pour la production LGM puisque cette dernière été présente sur les films *Disco* de Fabien Onteniente et *Bus Palladium* de Christopher Thompson. ■

# Arri associé AFC

► Arri est heureux d'annoncer une nouvelle mise à jour du logiciel de l'Alexa (SUP 6.0), qui propose avec les caméras Alexa et Alexa Plus l'enregistrement du codec très répandu d'Avid, le DNxHD®.

La version 6.0 du logiciel de l'Alexa (SUP 6.0) permet l'enregistrement embarqué sur des cartes SxS PRO de fichiers au format MXF avec le codec Avid DNxHD en 1920 x 1080 (16:9). Pour utiliser cette nouvelle fonctionnalité, les propriétaires d'Alexa et Alexa Plus peuvent acheter et télécharger en ligne, la licence du logiciel DNxHD. Une fois la mise à jour installée, les utilisateurs pourront choisir entre les codecs MXF/DNxHD et QuickTime/ProRes pour l'enregistrement embarqué.

L'enregistrement en natif du codec Avid DNxHD offre de multiples possibilités à tout type de productions. De réelles économies sont à la clé grâce à l'acquisition directe sur la caméra avec ce format.

Pour les productions qui enregistrent en Arriraw non compressé, la capacité d'enregistrement parallèle de l'Alexa au format DNxHD élimine l'étape de transcodage des rushes pour les systèmes de montage Avid et offre un flux de travail simplifié.

Les images en MXF/DNxHD peuvent être montées sur Avid Media Composer 5.5 et très prochainement sur les systèmes d'exploitation Apple ou Windows 32 ou 64 bit sans besoin de transcodage. Arri propose, en téléchargement gratuit, les plugins AMA pour Media Composer 5.5 et 6.0 pour les versions Mac et Windows 32 et 64 bits, sur le site

<http://www.arri.com/alex/downloads>.

La mise à jour SUP 6.0 enregistre les codecs DNxHD 145 (145 Mbit/s à 8 bit 4:2:2) et DNxHD 220x (10 bit 4:2:2). Une version plus performante du codec, le codec Avid DNxHD 444, enregistrera à 440 Mbit/s (10 bits 444) et elle sera proposée dans un futur proche, en tant que mise à jour, à tous les clients ayant acquis la version standard.

## Autres nouvelles fonctionnalités :

- Une mire de barres de couleurs SMPTE disponible sur les sorties REC OUT et MON OUT, un signal sonore de 1kHz disponible sur la sortie SDI et casque.
  - Nouvelle option pour les boutons paramétrables : Balance automatique des blancs
  - Nouvelle option pour les boutons paramétrables : ON/OFF de la désanarmorphose séparément sur le viseur EVF et sur la sortie MON OUT.
  - Nouvelle option pour les boutons paramétrables : Accès à la fonctionnalité " False Colors "
  - Icônes dans le viseur EVF : Afficher le mode lissage
  - Icônes dans le viseur EVF et dans la sortie MON OUT : Arri Look File
- Pour plus d'information veuillez télécharger les fiches techniques**  
[http://www.arri.com/camera/digital\\_cameras/downloads.html](http://www.arri.com/camera/digital_cameras/downloads.html)  
Natasza Chroscicki tél : 06 87 68 10 05  
mail : [nchroscicki@imageworks.fr](mailto:nchroscicki@imageworks.fr)  
Natacha Vlatkovic tél : 06 33 00 26 08  
mail : [nvlatkovic@imageworks.fr](mailto:nvlatkovic@imageworks.fr) ■

# Eclair associé AFC

► Portes Ouvertes Eclair Group Vanves

L'équipe d'Eclair Group serait heureuse de vous accueillir pour une visite privée de son nouveau site.

Présentation de nos 3 nouvelles salles d'étalonnage numérique ainsi que de l'ensemble des installations image et son.

Prochaines dates : jeudi 12 avril, jeudi 3 mai ou jeudi 10 mai

Cette invitation est destinée aux DP, directeurs de production et directeurs de postproduction

Contact pour confirmation : [isabelle.ehrhart@clairgroup.com](mailto:isabelle.ehrhart@clairgroup.com) ■

# Next Shot associé AFC



## ► Scorpio Arm

Disponible chez Next Shot depuis ce mois-ci, le Scorpio Arm permet des prises de vues en mouvement, de suivre des véhicules à vitesse soutenue dans des conditions optimales de sécurité, de réaliser des plans aériens et fluides en un temps de mise en place limité.

Le véhicule équipé d'un bras de 12 à 18 pieds et d'une tête stabilisée sort avec un pilote professionnel, un technicien pour le bras et un cadreur. Le véhicule est stationné en région parisienne mais les tournages peuvent se faire partout en Europe. ■

# Panavision Alga associé AFC

► Voici les films tournés avec du matériel fourni par Panavision et qui sortent en avril :

- *A moi seule*, image Marc Tévanian, tourné en Alexa et optiques Primo
- *Aux yeux de tous*, image Léo Hinstin, tourné en Sony F3, optiques série Zeiss GO T1.3 Distagon, machinerie Panavision Grip
- *Réussir sa vie*, image Hervé Lode, Yannig Willmann, tourné entre autres en Sony 900 avec optiques Digi Primo et en Red One avec optiques Primo
- *Sur la piste du Marsupilami*, image Laurent Dailland <sup>AFC</sup>, tourné en Arricam Lite + Moviecam MK II avec optiques Zeiss Master Prime
- *Viva Riva*, image Antoine Roch <sup>AFC</sup>, tourné en appareil photo Canon 5D et optiques Primos.

## Alexa Studio

Chapter 2 produit un des premiers longs métrages français en Alexa Studio avec des optiques anamorphiques AL Panavision®, enregistré sur un Codex onboard au format RAW dont le tournage devrait commencer début avril : *L'Avisseur* de Julien Leclerc et image de Thierry Pouget. Ce tournage sera réalisé en Espagne puis au Canada ; Panavision Alga met en place son système de gestion de rush exclusif sur ce tournage et de manière inédite en Alexa RAW.

Transfert, sécurisation et création des proxys de montage avec lut seront réalisés sur le tournage, avec une rapidité extrême et unique de fabrication. Pour cela un système inédit liant un codex lab et un RMS (Rush Management Système) a été fabriqué.

## Performance

Lors du concert du groupe allemand Rammstein à Bercy Paris les 6 et 7 mars derniers, les équipes de techniciens français pilotées par le producteur, Frédéric Bovis, ont réalisé une captation de deux jours avec 26 caméras :

9 Alexa, 2 Sony F3, 1 Sony Ex3, 3 Canon EC300, 10 caméras GO PRO, 1 caméra haute vitesse Phantom HD. Tout cela préparé chez Panavision Alga. Merci à l'équipe caméra.

Une structure de 8 Mac Book Pro + 1 serveur haute capacité était mise en place à Bercy pour assurer le transfert et la sécurité de toutes ces données.

Merci à tous pour ce franc succès.

**Patrick Leplat** ■

# TSF Caméra associé AFC

► TSF Caméra a reçu ses deux premières Alexa Studio (capteur 4:3 et visée optique) en vue du tournage du prochain long métrage de Sylvain Whiter intitulé *Miserere*, éclairé par Denis Rouden <sup>AFC</sup>, et produit par Liaison Films. Ce long métrage se tournera en Scope anamorphique, avec des focales Hawk V-Plus et V-Lite. L'enregistrement se fera sur Codex " OnBoard " en Raw 4:3.

Le tournage se déroulera de la mi-mars à la mi-juin 2012 entre la France, la Belgique et le Maroc. Marie-Laure Prost, Juliette Castagner, Charles Corner, Julien Pamart et Florent Tite formeront l'équipe caméra autour de Denis Rouden. La station de suivi et de sécurisation

des rushes sera installée dans notre remorque " Visio Van ".

## Rappel de quelques informations plus techniques sur l'Alexa Studio

- Elle est dotée d'un obturateur mécanique, en demi-lune, de 11.5° à 180°, variable en mouvement (comme sur les Arricam Studio ou Arricam Lite).
- Sa visée optique (dotée d'un désanamorphoseur) est extrêmement lumineuse, même en conditions de très faible éclairage.
- Elle est équipée d'un filtre ND 1.2 infrarouge interne, qui permet de réduire la luminosité sans perdre la luminosité dans le viseur et sans fermer le diaphragme des focales.

● Comme l'Alexa Plus, l'Alexa Studio permet le raccordement direct des moteurs Wireless Control Systems HF à la caméra.

● Sur l'Alexa Studio, on peut visionner les images tournées en anamorphique sur un moniteur HD 16/9 au format 2,35:1 grâce à la fonction D-Squeeze.

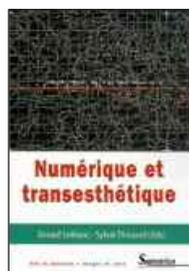
TSF fournira par ailleurs les matériels de machinerie et les camions techniques de ce beau projet.

**Digimage**, qui avait aussi suivi la postproduction du dernier long métrage de Michael Haneke tourné en Alexa Raw et éclairé par Darius Khondji <sup>AFC, ASC</sup>, assurera la postproduction de *Miserere*. ■

# lecture

## Parution de l'ouvrage *Numérique et transesthétique*

Sous la direction de Gérard Leblanc (ENS Louis-Lumière) & Sylvie Thouard (Université Paris-Est Marne-la-Vallée)

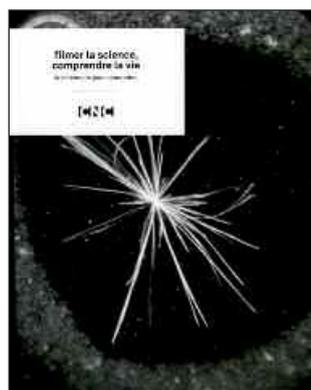


### Résumé :

► *Les innovations techniques ouvrent de nouveaux possibles qui doivent être actualisés par une critique des modes de représentation actuels. Cet ouvrage réunit des contributions de chercheurs et de professionnels reconnus en histoire et théories du cinéma et de l'audiovisuel, des arts numériques et sonores. Il articule réflexion théorique et études de terrain. Émerge la figure de l'artisan, non plus image désuète, mais réponse aux dilemmes de l'artiste-auteur confiné dans les espaces muséaux distincts des productions industrielles transnationales adeptes de syncrétismes culturels.*

### Principaux contributeurs :

- Laurence Allard, Université Lille 3
- Claude Bailblé, Université Paris 8
- Pierre Barboza, Université Paris 13 - Villetaneuse
- Raphael Cuir, Historien de l'art
- Christian Guillon, PDG de E.S.T. (Étude et Supervision des Trucages), intervenant Ecole nationale supérieure Louis-Lumière
- Martin Laliberté, Université Paris-Est Marne-la-Vallée
- Gérard Leblanc, ENS Louis-Lumière
- Francine Levy, ENS Louis-Lumière
- Guy Lochard, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle
- Pascal Martin, ENS Louis-Lumière
- Sylvie Thouard, Université Paris-Est Marne-la-Vallée
- Caroline Travassac, Chargée de communication multi-média au Conseil général du Val-de-Marne. ■



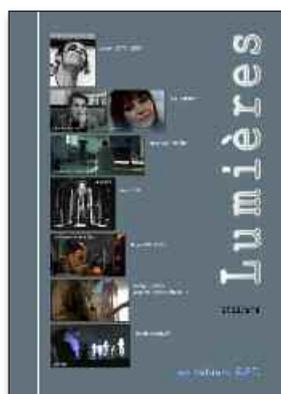
## Filmer la science, comprendre la vie : le cinéma de Jean Comandon

► *Le CNC publie un nouvel ouvrage intitulé Filmer la science, comprendre la vie : le cinéma de Jean Comandon.*

A partir de 2007, une équipe fut constituée aux Archives françaises du film du CNC afin de partir à la recherche des films de Jean Comandon au sein de collections comprenant plus d'un million de boîtes.

Le présent ouvrage et les 285 films qu'il répertorie sont le produit de ce travail précis et exemplaire et permet ainsi de mieux connaître et d'appréhender le travail et l'œuvre méconnue de Jean Comandon.

édition CNC – février 2012 - diffusion Scope éditions, 512 p., 29€  
[www.scope-editions.com](http://www.scope-editions.com)



**Des directeurs de la photographie parlent de cinéma, leur métier.**  
**Commandez le n°4 de la revue *Lumières, Les Cahiers de l'AFC***

**Les numéros 1, 2 et 3 restent disponibles ...**

<http://www.afcinema.com/Les-offres-de-commande-de-la-revue-Lumieres.html>



Association Française  
des directeurs de  
la photographie  
Cinématographique

Membre fondateur  
de la fédération  
européenne IMAGO

AFC 8, rue Francœur - 75018 Paris France - Tél. : 01 42 64 41 41 - Fax : 01 42 64 42 52  
Courriel : [afc@afcinema.com](mailto:afc@afcinema.com) - Site Internet : [www.afcinema.com](http://www.afcinema.com)

Présidente  
Caroline CHAMPETIER

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

Lubomir BAKCHEV

Diane BARATIER

Christophe BEAUCARNE

Renato BERTA

Régis BLONDEAU

Patrick BLOSSIER

Jean-Jacques BOUHON

Dominique BOUILLERET

Céline BOZON

Dominique BRENGUIER

Laurent BRUNET

Stéphane CAMI

Yves CAPE

François CATONNÉ

Laurent CHALET  
Benoît CHAMAILLARD

Olivier CHAMBON

Rémy CHEVRIN

Denys CLERVAL

Arthur CLOQUET

Laurent DAILLAND

Gérard de BATTISTA

Bernard DECHET

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

Claude GARNIER

Eric GAUTIER

Pascal GENNESSEAU

Dominique GENTIL

Jimmy GLASBERG

• Pierre-William GLENN

Agnès GODARD

Éric GUICHARD

Thomas HARDMEIER

Antoine HÉBERLÉ

Gilles HENRY  
Jean-François HENSGENS

Julien HIRSCH

Jean-Michel HUMEAU

Thierry JAULT

Vincent JEANNOT

Darius KHONDJI

Marc KONINCKX

Willy KURANT

Yves LAFAYE

Pascal LAGRIFFOUL

Alex LAMARQUE

Jeanne LAPOIRIE

Jean-Claude LARRIEU

François LARTIGUE

Dominique LE RIGOLEUR

Pascal LEBEGUE

• Denis LENOIR

• Pierre LHOMME

• Jacques LOISELEUX

Hélène LOUVART

Laurent MACHUEL

Armand MARCO

Pascal MARTI

Vincent MATHIAS

Pierre MILON

Antoine MONOD

Jean MONSIGNY

Tetsuo NAGATA

Pierre NOVION

Luc PAGÈS  
Philippe PIFFETEAU  
Mathieu POIROT-DELPECH

Gilles PORTE

Pascal POUCKET

• Edmond RICHARD

Pascal RIDAO

Jean-François ROBIN

Antoine ROCH

Philippe ROS

Denis ROUDEN

Philippe ROUSSELOT

Jean-Pierre SAUVAIRE

Guillaume SCHIFFMAN

Wlfrid SEMPÉ

Eduardo SERRA

Gérard SIMON

Andreas SINANOS

Gérard STERIN

Tom STERN

Manuel TERAN

David UNGARO

Charlie VAN DAMME

Philippe VAN LEEUW

Carlo VARINI

Jean-Louis VIALARD

Myriam VINOCOUR

Romain WINDING

• Membres fondateurs

Associés et partenaires : AATON • ACS France • AGFA • AILE IMAGE • AIRSTAR DISTRIBUTION • ARANE GULLIVER • ARRI CAMERA • ARRI LIGHTING • BINOCLE • B-MAC • BRONCOLOR-KOBOLD • CAMERA DYNAMICS • CINÉ LUMIÈRES de PARIS • CINESYL • CININTER • DIGIMAGE CINÉMA • DIMATEC • ÉCLAIR • ÉCLALUX • EMIT • FUJIFILM France • FUJINON • G.E. Consumers & Industrial • HD SYSTEMS • K 5600 LIGHTING • KEY GRIP SYSTEM • KEY LITE • KGS DEVELOPMENT • KODAK • L'E.S.T • LA MAISON • LOUMASYSTEMS • LTM • LUMEX • MALUNA LIGHTING • MIKROS IMAGE • NEXTSHOT • PANALUX • PANASONIC France • PANAVISION ALGA • PANAVISION CINÉCAM • PAPAYE • PROPULSION • ROSCOLAB • RVZ LUMIÈRES • SFP FICTIONS • SOFT LIGHTS • SONY France • SUBLAB • THALES ANGENIEUX • TRANSPACAM • TRANSPAGRIP • TRANSPALUX • TRANSDVIDEO • TSF CAMÉRA • TSF GRIP • TSF LUMIÈRE •

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