

septembre 2012

La lettre n° 223

Jason Clarke, Tom Hardy, Shia LaBeouf dans Des hommes sans loi de John Hillcoat, photographié par Benoît Delhomme AFC © Metropolitan FilmExport

► LES ENTRETIENS DE L' AFC :

Didier Diaz, directeur des Studios de Paris > p. 10

Jean-Marc Fabre AFC : *Camille redouble* de Noémie Lvovsky > p. 22

Benoît Delhomme AFC : *Des hommes sans loi (Lawless)* de John Hillcoat > p. 24

Eric Gautier AFC : *Vous n'avez encore rien vu* d'Alain Resnais > p. 32

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

IN MEMORIAM > p. 4 à 7 FESTIVALS > p. 8, 9, 15 IMAGO > p. 16, 17

ÇÀ ET LÀ > p. 18, 19, 20, 43 TECHNIQUE > p. 19

NOS ASSOCIÉS > p. 35 à 38 LECTURE > p. 39 à 43



Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne IMAGO

Cornouaille
 Pellicule : Fujifilm 250 Daylight et
 500 Tungstène
 Matériel caméra : TSF Caméra
 (caméras Arri Lite et Arricam
 Studio, zoom Angénieux Optimo
 17-80 mm et série Cooke S4)
 Matériel machinerie : TSF Grip
 Matériel électrique et énergie :
 Transpalux
 Laboratoire : Duboi
 Etalonnage numérique :
 Fabien Pascal

Ce que le jour doit à la nuit
 Lumière, caméra, machinerie :
 Panalight Rome
 Labo Rome
 Pas de prestataire français, sauf le
 tirage, les copies et le DCP chez
 Eclair Group
 Chef électro : Pierre Michaud
 Chef machino : José Gomez
 Pellicule : Fujifilm
 Etalonnage : Bruno Patin, Eclair

SUR LES ÉCRANS :

LES FILMS SORTIS EN AOÛT

● **Cornouaille**

de Anne Le Ny, photographié par Jean-Marc Fabre ^{AFC}
 Avec Vanessa Paradis, Samuel Le Bihan, Jonathan Zaccai
 En salles depuis le 15 août 2012

● **Superstar**

de Xavier Giannoli, photographié par Christophe Beaucarne ^{AFC, SBC}
 Avec Kad Merad, Cécile de France, Louis-Do de Lencquesaing
 En salles depuis le 29 août 2012

[▶ p. 21]

SORTIES DE SEPTEMBRE

● **Cherchez Hortense**

de Pascal Bonitzer, photographié par Romain Winding ^{AFC}
 Avec Kristin Scott Thomas, Isabelle Carré, Claude Rich
 Sortie le 5 septembre 2012

[▶ p. 21]

● **Camille redouble**

de Noémie Lvovsky, photographié par Jean-Marc Fabre ^{AFC}
 Avec Noémie Lvovsky, Samir Guesmi, Judith Chemla
 Sortie le 12 septembre 2012

[▶ p. 22]

● **Ce que le jour doit à la nuit**

d'Alexandre Arcady, photographié par Gilles Henry ^{AFC}
 Avec Nora Arnezeder, Fu'ad Ait Aattou, Anne Parillaud
 Sortie le 12 septembre 2012

● **Des hommes sans loi (Lawless)**

de John Hillcoat, photographié par Benoît Delhomme ^{AFC}
 Avec Shia LaBeouf, Tom Hardy, Jason Clarke
 Sortie le 12 septembre 2012

[▶ p. 24]

● **Le Jour de la grenouille**

de Beatrice Pollet, photographié par Dominique Bouilleret ^{AFC}
 Avec Joséphine de Meaux, Patrick Catalifo, Fanny Cottençon
 Sortie le 12 septembre 2012

[▶ p. 27]

● **Quelques heures de printemps**

de Stéphane Brizé, photographié par Antoine Héberlé ^{AFC}
 Avec Vincent Lindon, Hélène Vincent, Emmanuelle Seigner
 Sortie le 19 septembre 2012

[▶ p. 28]

● **Les Saveurs du palais**

de Christian Vincent, photographié par Laurent Dailland ^{AFC}
 Avec Catherine Frot, Jean d'Ormesson, Hippolyte Girardot
 Sortie le 19 septembre 2012

[▶ p. 29]

● **Les Seigneurs**

d'Olivier Dahan, photographié par Alex Lamarque ^{AFC}
 Avec José Garcia, Jean-Pierre Marielle, Franck Dubosc
 Sortie le 26 septembre 2012

[▶ p. 30]

● **Vous n'avez encore rien vu**

d'Alain Resnais, photographié par Eric Gautier ^{AFC}
 Avec Mathieu Amalric, Pierre Arditi, Sabine Azéma
 Sortie le 26 septembre 2012

[▶ p. 32]



Toute technologie suffisamment avancée est indiscernable de la magie.

Arthur C. Clarke

Troisième Loi de Clarke, 1962-1973

activités AFC

Retour sur l'" International Cinematography Summit "



En mai 2011, l'ASC (American Society of Cinematographers) réunissait dans sa maison à Los Angeles les représentants de pas moins de 24 associations de directeurs de la photographie venus du monde entier

pour une rencontre et un débat supposé répondre à d'épineuses questions, à savoir, entre autres, comment trouver un savant équilibre entre la technique et l'artistique, guider les nouveaux cinéastes, préserver les éléments issus du cinéma numérique.

Le site Internet d'Imago, la fédération européenne des directeurs de la photographie, signale qu'Haskell Wexler^{ASC}, l'un des artisans de cette rencontre, a tenu un journal vidéo qui relate les propos tenus durant ces quatre jours d'aventure que fut l'" International Cinematography Summit ". Ce journal est visible sur le site Internet de l'ASC à l'adresse : http://www.theasc.com/ac_society/index_demo.php?pagename=IR_Committee_Projects

Pour mémoire, Richard Andry^{AFC}, Caroline Champetier^{AFC} (dont les propos ont les honneurs de ces vidéos – 4^e jour), Pascal Lebègue^{AFC}, et Denis Lenoir^{AFC, ASC}, furent les dignes représentants de notre association à Los Angeles.

(Lire ou relire le compte rendu de l'ICS publié dans la Lettre n° 210 de juin 2011).

Visitez le site Internet de l'ASC à l'adresse : <http://www.theasc.com/>



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

in memoriam - Chris Marker

Réalisateur de *La Jetée*, du *Fond de l'air est rouge*, de *Sans soleil*, le réalisateur Chris Marker, l'une des figures les plus secrètes du cinéma mondial, est mort à 91 ans. Né le 29 juillet 1921, Christian François Bouche Villeneuve est devenu, sous le nom de Chris Marker, un cinéaste hors normes, se refusant au jeu des médias (il n'existe que très peu de photographies le représentant), égrenant une œuvre fascinante entamée au début des années 1950, au lendemain de la seconde guerre mondiale, pendant laquelle il a combattu dans la Résistance.

► En 1953, il réalise avec Alain Resnais *Les Statues meurent aussi*, documentaire esthétique et politique; en 1962, *La Jetée*, court métrage de fiction, fait d'une suite de photographies en noir et blanc qui constituent à la fois un récit de science-fiction et un poème sur le temps qui passe (Terry Gilliam s'en inspirera pour réaliser *L'Armée des 12 singes*). Parallèlement, Chris Marker chronique les bouleversements du siècle, tournant à Cuba après la révolution (*Cuba Si!*, 1961) avant de prendre ses distances avec le régime castriste. Dans les rues de Paris, il tourne *Le Joli Mai* (1963). En 1967, il participe, avec Jean-Luc Godard, Agnès Varda et Joris Ivens, au film collectif *Loi du Vietnam* réalisé contre l'intervention des Etats-Unis en Asie du Sud-Est. Dans la foulée de mai 1968, Chris Marker s'engage dans une aventure collective et militante, le groupe Iskra, avant de revenir à la créa-

tion individuelle. Il tire le bilan lucide des espoirs de la décennie dans *Le Fond de l'air est rouge* (1977), fresque historique suivie, en 1982, du magnifique *Sans soleil*, errance poétique et politique qui mène le cinéaste de Guinée-Bissau au Japon, d'Ile-de-France en Islande. A cette époque, Marker découvre les nouvelles technologies, qui lui permettront d'acquiescer encore plus d'autonomie. Il a diffusé sur la Toile ses derniers films, dont certains consacrés à sa passion pour les chats. Refusant de se laisser photographier ou interviewer, Chris Marker n'était pas pour autant un misanthrope, comme en témoignent ses nombreux proches. « C'était un homme profondément honnête, politiquement et cinématographiquement », a dit au *Monde* l'un de ses proches, le cinéaste Costa-Gavras. ■

Thomas Sotinel, *Le Monde*, 30 juillet 2012

Un homme exceptionnel vient de nous quitter, Chris Marker. Il est mort le jour de ses 91 ans à sa table de travail.

Ma rencontre avec lui, en 1962, et notre collaboration depuis ont été déterminantes dans mon parcours d'homme et de cinéaste.

Chacune de nos rencontres me confortait. Je l'estimais profondément.
(Pierre Lhomme)

Témoignage paru dans *Positif*, en 1997

Propos recueillis par
Olivier Kohn et Hubert Niogret

Pierre Lhomme

Chef opérateur

Le Joli Mai La première fois que j'ai rencontré Chris. pour le film, nous avons surtout parlé technique. Notre problème était d'aller vers les gens sans les contrarier. Mais le matériel de l'époque, qui n'était pas comparable à celui du documentaire ou du reportage d'aujourd'hui, posait de ce point de vue des difficultés majeures. Par exemple, la caméra n'était pas blimpée, nous l'avons blimpée nous-mêmes, tant bien que mal. Le synchronisme par quartz n'existait pas, la caméra était reliée au Nagra par un fil dans lequel nous nous prenions les pieds sans arrêt. J'ai très vite senti que je ne pourrais pas travailler sans écouteur, ce qui ne s'était pratiquement jamais fait jusque-là. J'avais besoin d'être immergé dans les paroles des gens pour que l'image soit en harmonie avec elles. Le son m'aidait à libérer la caméra.

Dans la rue Une partie des rencontres avaient été prévues à l'avance par Chris., et

d'autres, tout à fait imprévues, ont trouvé leur place dans le film. L'obsession de Chris., c'était qu'on soit à la fois modestes et souples, qu'on n'effraie surtout pas les gens avec nos " outils ". Quand on les approchait, on laissait la caméra dans un coin et on parlait avec eux, simplement, jusqu'au moment où on se rendait compte qu'on pouvait filmer tout en continuant à parler. Ça paraît facile et naturel aujourd'hui, mais à l'époque, ça impliquait une vraie préparation.

Je me souviens de journées d'une densité extraordinaire. On était épuisés, et pourtant on éprouvait le besoin de parler des gens qu'on avait rencontrés. On était étonnés par tout ce qu'on voyait, par ce que les gens nous disaient. Cette descente dans la rue, par rapport à toutes les idées préconçues que je pouvais avoir, a été une formidable découverte. J'étais médusé par les gens que nous filmions.

Avec moi, Chris. travaillait par touches. Les idées qu'il avait étaient souvent ex-

trêmement précises, mais il y arrivait toujours sur la pointe des pieds, par un dialogue. Il avait certainement des idées directrices, mais il restait très discret. Ce qui venait de moi, c'était le regard. Et le dialogue avec lui m'aidait à avoir un bon regard. C'est sans doute pour ça que notre collaboration a été si complète.

D'où ma présence au générique comme coréalisateur. Ce n'était pas prévu au départ, et quand j'ai vu le film, j'ai été très touché. Si vous avez ce type de collaboration avec quelqu'un qui s'approprie tout ce qu'il y a sur l'écran, et cela m'est arrivé souvent par la suite, vous vous souvenez de Marker, et vous vous dites que ce type de collaboration, vous n'en voulez plus. Filmer à la main implique trop l'homme à la caméra pour qu'on le considère comme un simple robot. Après ce film, j'ai eu d'autres expériences de " cinéma direct ", mais ça n'a pas duré longtemps, parce que j'avais ce sentiment de frustration par rapport au travail avec Chris.

Le montage Au cours du tournage on s'était tellement libérés de la technique qu'on avait engrangé une quantité incroyable de documents. Il y avait plus de 50 heures de rushes, au point que la première version finalisée durait 7 heures. Elle a été projetée une ou deux fois mais, malheureusement pour nous, c'était impensable de sortir le film sous cette forme. Pour Chris., ça a été le moment le plus difficile, parce qu'il avait l'impression de fausser le regard en le réduisant. Un des principes du montage avait été de donner vraiment la parole aux gens. Chris. a toujours monté des moments qui avait une vraie durée, pour ne pas les trahir. C'était notre obsession, de ne pas faire comme les actualités ou le cinéma d'enquête, qui ne gardent que des bouts de phrases tirés du contexte. C'est un point de vue moral. Mais c'est difficile de respecter un individu, difficile de ne pas être submergé par le pittoresque et la caricature. Par exemple le jeune couple qui vit en dehors de la réalité : ils parlent de la vie qu'ils imaginent, ils ont des rêves d'adolescent. S'il n'y avait pas la longueur, ça pourrait être terrifiant. Alors que c'est très touchant : ils sont magnifiques tous les deux, infirmes mais magnifiques.

A bientôt j'espère
La Solitude du chanteur de fond

A bientôt j'espère était constitué d'entretiens avec des ouvriers de la Rhodiaceta et de plans d'ambiance autour de l'usine (on n'avait pas eu le droit de rentrer à l'intérieur). Nous habitons chez les animateurs du centre culturel. C'était formidable parce que pour la première fois on rencontrait des syndicalistes dont le souci principal n'était pas le salaire. C'est ce qui nous a le plus frappé : toutes les discussions tournaient autour des conditions de vie et d'argent, de la relation humaine, il était peu question de salaire. Ça préfigurait les grandes grèves de Nantes et Mai 68. Le travail avec Chris. était très proche de l'esprit du *Joli Mai* et nous retrouvons nos bonnes habitudes, comme

pour *La Solitude du chanteur de fond* d'ailleurs, qu'on a tourné sept ans plus tard. À ce moment-là, je n'avais pas tenu de caméra à la main depuis longtemps. Nous avons tourné huit jours chez Montand, et les deux premiers jours, j'ai souffert le martyr, j'avais des crampes partout. Et puis la machine est repartie, et à la fin du film, j'étais en pleine forme !

Nouvelles techniques Les films que j'ai faits avec Chris. sont vraiment marqués par notre manière de travailler

sions là-dessus. J'allais le voir travailler, ne serait-ce que pour me tenir au courant de ces techniques que je ne connaissais pas bien à ce moment-là. Je crois que la vidéo et l'ordinateur lui donnent des ailes, le libèrent d'une grande partie des contraintes matérielles et financières. Du coup son travail paraît plus solitaire, mais ce n'est pas un homme solitaire, contrairement à ce qu'on pense. Il est incroyablement au courant de tout ce qui se passe, par curiosité, par besoin d'être en phase avec les gens. C'est un homme qui vit intensément, mais qui se protège.



Le Joli Mai : de dos, les architectes, de face de gauche à droite, Antoine Bonfanti, Etienne Becker, Pierre Lhomme et Pierre Grunstein, homme à tout faire
Photo Chris Marker

ensemble. Par la suite, petit à petit, il s'est passé d'opérateur (pour *Le Mystère Koumiko* par exemple). Mais la grande évolution, c'est à partir du moment où le matériel lui permet l'autonomie, où il s'empare de la vidéo et de l'informatique pour cerner tout seul l'essentiel de son propos. Quand il a eu son "laboratoire" à Argos, les choses ont beaucoup évolué, à l'époque de *Sans soleil*. Nous avons régulièrement des discus-

Sur beaucoup de points, nous étions très proches, pas avec la même intelligence, la même culture, mais nous étions à l'unisson, sur la façon de sentir l'Histoire par exemple, et c'est encore vrai aujourd'hui. J'aime les questions qu'il se pose, et la façon dont il se les pose. C'est un travail de réflexion, mais aussi de réaction, une réaction viscérale à l'Histoire, qui ne passe pas seulement par l'intelligence. ■ (21 janvier 1997)



Etienne Becker, Pierre Lhomme et la KMT © DR



La table de travail de Chris Marker
Photo Pierre Lhomme AFC

... Dans le cadre des 60 ans de *Positif*, Pierre Lhomme présente *Le Joli Mai* au forum des images le 22 septembre à 17 heures (www.forumdesimages.fr) ...

in memoriam - Chris Marker

Hommage à Chris Marker par Jimmy Glasberg AFC

L'héritage de Chris, de la chouette et du chat Guillaume



Photo de Wim Wenders extraite de son film Tokyo Ga

► Chris Marker a choisi le jour de son 91^e anniversaire pour nous quitter discrètement sans faire de bruit comme à l'habitude.

J'ai eu la chance de le croiser dans ma vie privée et professionnelle. J'ai ensuite voyagé avec lui au Japon et au Cap-Vert pour filmer *L'héritage de la chouette*. Chris adorait le Japon, les Japonais et les Japonaises, les chats et les nouvelles technologies. Il nous faisait des grandes théories philosophiques sur les valeurs de cette civilisation et bien sûr le mythe des chats.

La caméra sur l'épaule, je filmais dans une sorte " d'improvisation contrôlée " : il fallait voir et entendre pour interpréter avec la caméra la séquence dont on avait parlé auparavant. Chris nous donnait une direction de départ, puis des points de rencontres, des croisements d'idées et d'évènements. A toi, homme à la caméra, de jouer avec ta sensibilité, ton œil et ton savoir faire.

Tel est très brièvement ce que je me remémore des tournages avec Chris. Plus tard, pour les prises de vues en studio, à Paris, nous avons préparé des déclinaisons colorées d'une image de la chouette qu'il avait choisie et qu'il affectionnait tant. Cette image fixe intervenait en " back projection " derrière les personnages filmés. Elle devait se radier chromatiquement et subtilement sur les visages des personnages. Nous nous sommes bien amusés.

Chris avait des codes et il fallait les interpréter, il fallait les connaître pour le rencontrer, pour lui parler au téléphone ou lui écrire. Toujours direct et précis, il savait laisser vivre un certain aléatoire comme pensée philosophique.

Dans les années 1980, notre relation était proche, il était dans son laboratoire, atelier, salle de montage et d'archives située au sous-sol des bureaux de production d'Anatole Dauman à Neuilly. Il avait installé une station électronique vidéo très bricolée pour expérimenter et faire des détournements d'images. J'adorais ça et c'était très nouveau à l'époque, je passais donc des après-midi à ses côtés à le regarder trafiquer la colorimétrie, le contraste et les textures de ses plans pour chercher une sorte de décomposition photographique de ses images. Nous filmions ensuite l'écran en 35 mm avec un Caméflex, une sorte de kinescopage en direct. Puis nous allions voir les résultats et étalonner les images

chez LTC avec Claude Léon. Certains de ces plans sont dans son film *Sans soleil*. Ces dernières années, je l'appelais de temps en temps, sa boîte vocale robot filtrait les appels, il ne me répondait pas toujours. Parfois il me donnait quelques pistes pour aller sur la Toile visionner ses derniers travaux.

Chris était un très grand artiste, un sublime poète, un merveilleux photographe et filmeur, un grand cinéaste, un vidéaste hors norme, un génial bricoleur, un inventeur d'images et de sons, un homme de plume.

Il restera toujours présent dans ma mémoire comme un maître à penser qui me surprenait toujours dans ses intentions et dans ses créations.

Chris,

Tu nous laisses ton chat Guillaume et plein de souvenirs et surtout une œuvre dense et si riche d'enseignements, une grande leçon de travail et de modestie. Merci à toi. ■



Image extraite du "pum " Hommage à Chris et au chat Guillaume de Jimmy Glasberg AFC

Pour information :

Sur le Net, on peut voir certains de ses films et expériences vidéo sur YouTube.

Un très bon texte, avec des extraits, notamment le film de Jean Vigo *A propos de Nice*, magnifiquement cinématographié par le grand Boris Kaufman à l'adresse suivante :

<http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2012/02/17/chris-marker-le-point-de-vue-documente-par-emilie-houssa/>

En DVD, certains films sont édités en espérant en voir apparaître d'autres plus anciens bientôt.

Deux très beaux albums de photos récemment parus :

Staring Back (Editions Bill Horrigan, 2007) — *Passengers* (Editions Peter Blum, 2011).

Chris Marker par Agnès Varda

<http://youtu.be/3RFk46hnhT4>

En 2011, les Rencontres de la Photographie d'Arles organisent une rétrospective de la longue et prolifique carrière de Chris Marker, son amie Agnès Varda s'est prêtée au jeu du commentaire.

<http://www.blended.fr/8320/chris-marker-par-agnes-varda/>

Dernière minute

... Un événement aussi bien involontaire qu'impromptu nous a empêché de publier le témoignage de Gérard De Battista AFC. Nous ne manquerons pas de le faire paraître dans la prochaine Lettre.

Que Gérard accepte, ici, nos excuses pour ce contretemps ...

in memoriam - Benoît Rizzotti, premier assistant caméra

► **Ceux d'entre nous qui avaient eu la chance de rencontrer Benoît Rizzotti et de travailler avec lui savaient qu'il luttait depuis plusieurs années contre un cancer. Sa disparition récente m'a pourtant surpris, il se battait avec un tel courage que j'avais fini par le croire invincible.**

J'ai connu Benoît sur le tournage d'*Angel* de François Ozon, François cadrait, comme toujours je crois, et m'imposait l'assistant avec lequel il aimait travailler, assistant qui devenait ainsi instantanément à mes yeux la créature d'Ozon, son homme lige, alors que, puisque je ne cadrais pas et que de surcroît c'était le réalisateur qui cadrait, j'avais doublement besoin à côté de la caméra de la présence d'un homme de confiance. Pour Benoît lui-même la situation n'était pas simple non plus, il devait suffisamment à Ozon pour lui rester d'une fidélité sans faille et en même temps sa culture lui demandait la même loyauté envers le directeur de la photographie. Benoît se tira de cette délicate situation, d'autant plus délicate qu'entre Ozon et moi ce ne fut pas le grand amour, avec un calme et une élégance que je découvris très vite et dont je lui fus extrêmement reconnaissant. Ces qualités de cœur s'ajoutaient à un métier irréprochable et une bonne humeur constante, il devint pour moi une sorte de référence dans le monde des assistants opérateurs français. Nous nous sommes retrouvés sur *Carlos*, malade depuis déjà quelque temps, Benoît avait déjà remporté des victoires importantes, il préféra toutefois ne pas faire la totalité du tournage, se faisant remplacer pour la partie " Liban ". Il me manqua.

Benoît donnait l'impression de trouver, comme Antée, de nouvelles forces quand un nouveau coup le jetait à terre, gagnant chaque fois plus de sagesse, plus de générosité. La maladie qui finalement l'emporta ne cessa jamais de le grandir, c'est un être d'exception qui mourut, que nous perdons. ■
Denis Lenoir AFC, ASC

► **Un assistant opérateur passionné pour le cinéma et le voyage.**

Un homme exceptionnel nous a quittés. Il apportait les plus belles des qualités humaines sur un plateau : la générosité, le partage, la tolérance, l'adaptabilité et l'ouverture d'esprit. N'oublions pas ce grand professionnel et cet ami. ■
Stephen Mack (premier assistant caméra)



Benoît Rizzotti sur le tournage de *Transylvanie* - Photo © DR



Céline Bozon AFC et Benoît Rizzotti sur le tournage de *Transylvanie* - Photo © DR

► **« Le sourire est la perfection du rire. Comme la défiance éveille la défiance, le sourire appelle le sourire : il rassure l'autre sur soi et toutes choses autour. »**

Alain

Benoît Rizzotti nous a quittés. Il était assistant. J'ai fait avec lui *Transylvanie* de Tony Gatlif. Dès la rencontre avec lui dans un café parisien, je me suis dit que c'était la bonne personne. Il était vif, joyeux, curieux de tout, énergique, plein d'envie. Tout au long du film, cet état d'esprit s'est confirmé ; s'alliant d'une grande souplesse et d'une précision du point étonnante. C'était un vrai plaisir, c'était un allié, un ami. Je pense à lui. ■

Céline Bozon AFC

► **Benoît,**

Nous avons travaillé sur deux films ensemble. Et puis, maintes fois, je t'avais fait d'autres propositions mais tu étais, soit déjà en tournage, soit plus fréquemment, " trop fatigué ".

Notre 1^{ère} expérience a été avec les Catalans, pour le film *Jours d'août*, en plein été, dans le centre de la Catalogne, sous une chaleur écrasante. Nous bossions comme des dingues, et vous faisiez la fête tous les soirs. Tu avais une énergie incroyable, malgré ton manque de sommeil. Nous étions les " deux seuls Français ". Un soir, si mes souvenirs sont bons, tu m'as annoncé que tu allais être père pour la deuxième fois. Puis il y a eu plus tard le tournage de Doillon, *Le Premier venu*, en Normandie. J'étais déjà " très enceinte " au moment où nous avons commencé à tourner. Le fait que tu sois là était important pour moi car tu me rassurais, ta présence m'était " bénéfique ". C'était pour nous deux notre 1^{er} film en HD... Nous avions alors une attitude de " très bons élèves ", surtout pendant les essais caméra que nous avons fait ensemble à Bruxelles.

Et puis, il faut le dire, tu étais un excellent pointeur, tu le faisais d'un naturel incroyable, je t'avais même dit un jour que « tu avais dû tomber un jour dedans quand tu étais petit »... Voilà Benoît, et la vie est tellement aléatoire que je ne sais quoi te dire de plus... Je pense également à Martine Jordano qui est " partie " cet été, ainsi que, plus récemment, Antoine Beau... ■

Hélène Louvart AFC

festivals

Mostra de Venise 2012

Du 29 août au 8 septembre 2012



► La 69^e édition du Festival de Venise se tient du 29 août au 8 septembre 2012. Deux films photographiés par des membres de l'AFC font partie des dix-sept films qui seront en lice pour l'attribution du Lion d'or (auxquels viendra s'ajouter, comme c'est la coutume, un "film surprise").

Le jury, présidé cette année par le réalisateur américain Michael Mann, est composé notamment de l'actrice et mannequin française Laetitia Casta, du cinéaste italien Matteo Garrone et de l'actrice britannique Samantha Norton.

Les films photographiés par des DP de l'AFC parmi les films sélectionnés

En compétition

- Après mai d'Olivier Assayas, photographié par Eric Gautier^{AFC}
- Superstar de Xavier Giannoli, photographié par Christophe Beaucarne^{AFC, SBC}

Venice Classics

- Campanadas a medianoche (Falstaff) d'Orson Welles, photographié par Edmond Richard^{AFC}

Hors compétition

- Cherchez Hortense de Pascal Bonitzer, photographié par Romain Winding^{AFC}
- L'Homme qui rit de Jean-Pierre Améris, photographié par Gérard Simon^{AFC}
- Lullaby to My Father d'Amos Gitai, photographié, entre autres, par Renato Berta^{AFC}
- O Gebo e a Sombra (Gebo et l'ombre) de Manoel de Oliveira, photographié par Renato Berta^{AFC}.

Découvrir la sélection complète sur le site du Festival de Venise à l'adresse :

<http://www.labiennale.org/en/cinema/festival/lineup/film.html>

De plus amples informations sur le festival à l'adresse :

<http://www.labiennale.org/en/cinema/festival/> ■

Toronto

Du 6 au 16 septembre 2012



► La 37^e édition du Festival de Toronto (Toronto International Film Festival), se tiendra du 6 au 16 septembre 2012. De nombreux films photographiés par des membres de l'AFC sont annoncés dans le cadre des "Special Presentations", des "Masters", du "Contemporary World Cinema" ou encore dans le programme "Wavelengths" ou celui du "TIFF Cinematheque".

"Special Presentations"

- Dans la maison de François Ozon, photographié par Jérôme Alméras^{AFC}
- Thérèse Desqueyroux de Claude Miller, photographié par Gérard De Battista^{AFC}
- Hannah Arendt de Margarethe von Trotta, photographié par Caroline Champetier^{AFC}
- De rouille et d'os de Jacques Audiard, photographié par Stéphane Fontaine^{AFC}
- On the Road de Walter Salles, photographié par Eric Gautier^{AFC}
- Le Capital de Costa-Gavras, photographié par Eric Gautier^{AFC}
- Do Not Disturb d'Yvan Attal, photographié par Thomas Hardmeier^{AFC}
- Quelques heures de printemps de Stéphane Brizé, photographié par Antoine Héberlé^{AFC}
- Foxfire : Confessions d'un gang de filles de Laurent Cantet, photographié par Pierre Milon^{AFC}

"Masters"

- Amour de Michael Haneke, photographié par Darius Khondji^{AFC, ASC}
- Gebo e a Sombra (Gebo et l'ombre) de Manoel de Oliveira, photographié par Renato Berta^{AFC}.
- Après mai d'Olivier Assayas, photographié par Eric Gautier^{AFC}

"Contemporary World Cinema"

- Lamma Shoftak (Quand je vous ai vu), d'Annemarie Jacir, photographié par Hélène Louvart^{AFC}
- Syngué Sabour (Pierre de patience) de l'Afghan Atiq Rahimi, photographié par Thierry Arbogast^{AFC}
- Zabana ! de l'Algérien Saïd Ould-Khelifa, photographié par Marc Koninckx^{AFC, SBC}.

"Wavelengths"

- The Lebanese Rocket Society, de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, photographié par Jeanne Lapoirie^{AFC}.

"TIFF Cinematheque"

- Loin du Vietnam, film collectif auquel ont participé Denys Clerval^{AFC} et Willy Kurant^{AFC, ASC}, aux côtés de Jean Boffety, Ghislain Cloquet, Alain Levent, Kieu Tham, Pierre Villemain et Bernard Zitzermann.

Lire ou relire les entretiens accordés par Gérard De Battista, Stéphane Fontaine, Eric Gautier et Darius Khondji au moment de la sélection au 65^e Festival de Cannes des films qu'ils ont photographiés sur le site de l'AFC :

<http://www.afcinema.com/Les-Entretiens-de-l-AFC-pour-la-65eme-edition-du-Festival-de-Cannes.html>

Consultez le site du festival de Toronto :

<http://tiff.net/thefestival> ■

11^e Festival du film de Châtenay-Malabry

Du 7 au 16 septembre 2012



► Le 11^e Festival du film "Paysages de Cinéastes", qui se tient à Châtenay-Malabry du 7 au 16 septembre 2012, est dédié cette année à la Chine et présentera trois compétitions entre des films internationaux et inédits, des films courts et des films pour le jeune public. Egalement au menu, une programmation et des animations pour les enfants, des films en avant-première et une exposition de photographies. Signalons que quatre des films présentés ont été photographiés par des membres de l'AFC.

Le Festival explorera cette année La Chine à travers son panorama « Pays Paysages » qui se déclinera sous plusieurs rendez-vous :

- Lumières de paysages
- Paysages de femmes
- Pays Paysages jeune public
- Paysages d'histoire
- Carte blanche à Alain Mazars, réalisateur et sinologue.

Films hors compétition

- A perdre la raison de Joachim Lafosse, photographié par Jean-François Hensgens^{AFC, SBC}
- Camille redouble de Noémie Lvovsky, photographié par Jean-Marc Fabre^{AFC}
- Cherchez Hortense de Pascal Bonitzer, photographié par Romain Winding^{AFC}

Carte blanche au président du jury, Alain Laval

- De rouille et d'os de Jacques Audiard, photographié par Stéphane Fontaine^{AFC}

Renseignements : Cinéma le Rex au 01 40 83 19 81 ou www.cac-le-rex.fr

Entrée libre, réservation obligatoire. ■

Manaki Brothers

Du 15 au 21 septembre 2012



► Cette année, le festival décernera le prix Caméra 300 d'or pour l'ensemble de son œuvre à Luciano Tovoli^{AIC, ASC}

A l'initiative de la fédération européenne des directeurs de la photographie, et grâce au soutien du festival et de Labina Mitevska, sa directrice, se tiendra le 20 septembre la 1^{ère} "Balkan Mini-Conférence" à laquelle participeront neuf associations qui sont membres d'Imago : l'AAC (Autriche), ASBiH (Bosnie-Hezégovine), BAC (Bulgarie), HFS (Croatie), GSC (Grèce), MSC (Macédoine), RSC (Roumanie), SAS (Serbie), ZFS (Slovénie).

<http://www.imago.org/index.php?new=628>

<http://www.manaki.com.mk/> ■

60^e Festival de Donostia - San Sebastian

Du 21 au 29 septembre 2012



► Le Festival international du film de San Sebastián, qui tiendra sa 60^e édition du 21 au 29 septembre 2012, dévoile peu à peu sa sélection. Sur quatre nouveaux films qui viennent d'être annoncés, deux films français ont été sélectionnés pour la compétition, ce qui porte à trois le nombre des films photographiés par des membres de l'AFC.

Sont en compétition officielle :

- Le Capital de Costa-Gavras, photographié par Eric Gautier^{AFC}
- Dans la maison de François Ozon, photographié par Jérôme Alméras^{AFC}
- Foxfire: Confessions d'un gang de filles de Laurent Cantet, photographié par Pierre Milon^{AFC}

Signalons par ailleurs qu'Arbitrage, le film de Nicholas Jarecki qui sera présenté lors de la soirée d'ouverture de la compétition officielle, a été photographié par notre confrère Yorick Le Saux.

A noter enfin que le Festival de San Sebastián décerne un Prix du jury pour la meilleure photographie.

De plus amples informations, en anglais, sur le site du Festival de San Sebastián :

<http://www.sansebastianfestival.com/in/> ■

Entretien avec **Didier Diaz**, directeur des Studios de Paris

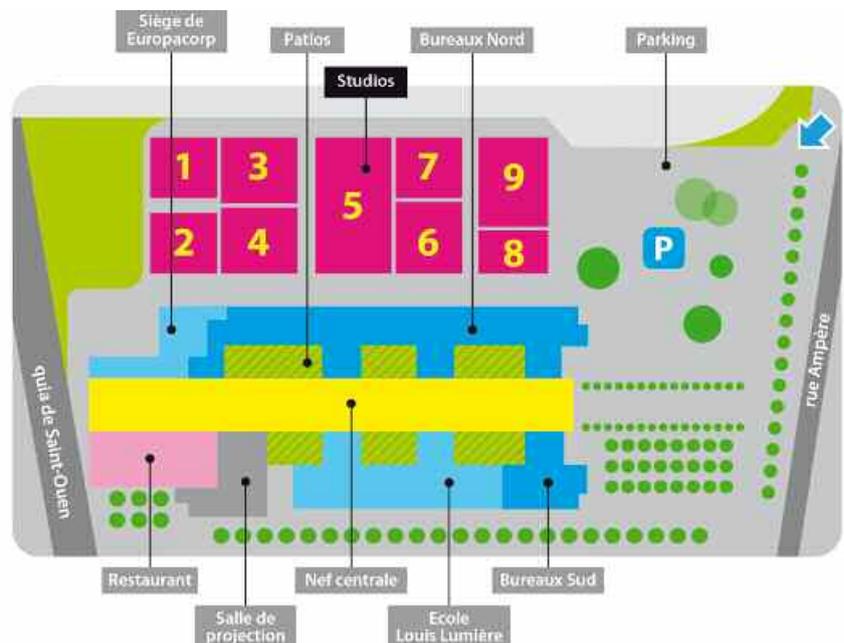
par **Eric Guichard** AFC, **Jean-Noël Ferragut** AFC et **Vincent Jeannot** AFC

A la veille de l'inauguration des Studios de Paris, courant septembre, et compte tenu de l'importance que revêt, à nos yeux d'opérateurs, l'ouverture d'un nouveau lieu où se fait le cinéma, nous n'avons fait ni une ni deux et sommes allés à la rencontre de **Didier Diaz**, qui les dirige actuellement. Après une visite guidée de la Cité du Cinéma et des studios eux-mêmes, **Didier** s'est entretenu avec nous.



A gauche, la Cité du Cinéma et, de l'autre côté de la rue centrale, les Studios de Paris
Ci-dessous, un plan masse de l'ensemble des bâtiments

► C'est la tête pleine de souvenirs et le cœur plein d'émotions que je me rends à cette visite des Studios de Paris. Il y a 30 ans presque jour pour jour, Luc Besson tournait, dans cette centrale EDF désaffectée, *Le Dernier combat*, son premier film, éclairé par **Carlo Varini** AFC. C'était également mon premier long comme pointeur. Une sacrée aventure, couronnée par deux prix à Avoriaz, ce qui lancera la carrière de Luc Besson. Souhaitons que la bonne fée électricité, présente sur les lieux, se penche sur le berceau de ces studios pour leur garantir le même succès. ■
Vincent Jeannot AFC



Visite des Studios de Paris avec Didier Diaz, le 1^{er} août 2012

► Nous entrons dans la Cité du Cinéma construite dans une ancienne centrale EDF à Saint-Denis.

Voici la nef qui fait 200 mètres de long sur 30 mètres de large : 6 000 m².

Ce lieu sera loué pour des événements.

Le bâtiment à gauche de la nef, c'est toute l'Ecole Louis-Lumière, ils seront opérationnels pour la rentrée de septembre avec leurs 3 plateaux et toutes leurs dépendances.

Ensuite ce sont des bureaux pour les maisons de productions et les prestataires qui vont s'installer à l'année.

À partir de là, c'est la salle de projection, une vraie belle salle de cinéma de 500 places destinée aux professionnels, pour des premières par exemple, uniquement réservée au métier, pas ouverte au public.

Dans cette tour, c'est Europacorp qui s'y installe.

De ce côté, c'est l'espace de restauration, avec 5 buffets différents, un plat livré à table et une capacité de 1 000 personnes dans l'heure, avec la possibilité de manger dehors sur une terrasse.

Nous voici maintenant dehors, entre le bâtiment principal et les plateaux. Ici, pour les plateaux, on est parti de rien, tout a été construit de A à Z.

Les 9 plateaux, ce sont des blocs d'une surface de 2 000 m².

Le 2 000, celui du centre, c'est un plateau avec un accès des deux côtés, les autres sont répartis entre un 1 400 et un 600, un 1 200 et un 800, et ainsi de suite. Un studio "fonds verts" est prévu mais pour l'instant, il n'est pas installé.

Généralement les installations de chauffage et de refroidissement sont placées sur les toits ; pour climatiser l'ensemble des studios, les architectes ont eu la bonne idée de placer toutes ces infrastructures entre les bâtiments, ce qui est beaucoup plus esthétique, plus "design". Un point important à signaler, l'insonorisation des plateaux est bien sûr poussée au maximum, au-delà des normes exigées.

6 sur les 9 plateaux possèdent une piscine, elles ont chacune une profondeur de 3 m et celle du grand plateau de 2 000 m² mesure 21 m sur 22 m.

Les sols sont soit des sols bois, soit des sols béton.

En face des plateaux, dans l'ancien bâtiment EDF, se trouve tout le staff technique avec au rez-de-chaussée, c'est-à-dire en sous-sol par rapport à la nef : la menuiserie avec l'arrivée du bois, l'atelier peinture, l'atelier maquette, la serrurerie, le magasin lumière, le magasin caméra, la machinerie, les bureaux des constructeurs, les bureaux de production (qui peuvent aussi être transformé en loge) et les loges comédiens, les loges VIP, plus spacieuses, seront à l'étage.

En face des loges : l'habillage - maquillage - coiffure, les ateliers de couture des costumes et, plus à l'intérieur du bâtiment, des espaces de stockage ainsi que la postproduction (Digital Factory). ■



Entrées des plateaux côté bâtiment principal de la Cité du Cinéma



Le système de climatisation installé entre deux blocs de plateaux

les entretiens de l'AFC : visite des Studios de Paris avec Didier Diaz



Le grill du plateau 5

► Nous avons mis au point un système novateur pour la distribution de l'électricité sur chacun des plateaux par rapport à l'implantation des décors. Nous avons fabriqué des armoires électriques amovibles et roulantes pour amener la puissance exactement là où on en a besoin. C'est le premier studio avec de telles armoires amovibles ; donc fini les câbles partout !

Sur le site, nous disposons de 9 000 kW pour alimenter tous les plateaux. Pour nous, ce système de distribution va beaucoup alléger le câblage et les prises de tête. C'est une idée pour rationaliser et simplifier la distribution électrique.

La puissance est de 200 kW par armoire ; elles se branchent avec des prises Power Lock sur les armoires de livraison qui sont situées à différents endroits des plateaux, sur les murs au niveau du sol mais aussi dans les cintres.

C'est un avantage pour les découvertes, par exemple : quand on a besoin de puissance, les armoires sont généralement situées à l'opposé de l'endroit où on aimerait les avoir, alors qu'avec ce système, on emmène les armoires là où l'on veut. Évidemment nous allons faire un peu de formation avec les chefs électros et les électros, pour bien leur expliquer le principe de fonctionnement.

C'est aussi beaucoup plus simple d'emmener en révision une armoire roulante plutôt qu'une armoire murale. Et sur un tournage, c'est un avantage énorme. Ces armoires, nous les avons conçues et on les fabrique nous-mêmes dans nos ateliers à Transpalux. ■



pUne armoire amovible roulante et, à droite, une armoire murale de livraison ; à gauche, le responsable technique des studios



Détail des prises Power Lock

Les Studios en quelques chiffres

- 9 500 m² de plateaux de tournage
- 9 plateaux de 600 à 2 000 m² équipés de grils techniques,
- 5 piscines (de 150 à 420 m²)
- 12 000 m² de locaux d'activité et de services dédiés au cinéma

La Cité du Cinéma

- 6 hectares de terrain
- 2 200 m² de salle de projection et de réception
- 6 000 m² de rue couverte sous la grande nef
- 3 800 m² de services communs (restaurant, cafétéria, conciergerie...)

Services

Tous les plateaux sont équipés :

- d'un gril technique étendu sur la surface totale du plateau
- de chauffage et climatisation (2 centrales d'eaux glacées redistribuent l'air froid ou chaud sur l'ensemble des plateaux)

Annexes plateaux

- Bureaux
- Loges
- Parking
- Atelier de Pré-montage
- Atelier de Peinture
- Atelier de Menuiserie
- Atelier de Serrurerie
- Atelier de Tapisserie
- Espaces de Stockage

Prestations de Services

- Impression numérique
- Découpe numérique
- Magasin

Services - Cité du Cinéma

- Bureaux supplémentaires
- Loges VIP
- Restaurant
- Salle de projection

Entretien avec **Didier Diaz**, directeur des Studios de Paris par **Eric Guichard** AFC, **Jean-Noël Ferragut** AFC et **Vincent Jeannot** AFC



Plateau avec au sol l'emplacement de la piscine

► **Jean-Noël Ferragut : Que représente au juste la direction des Studios de Paris ?**
Didier Diaz : C'est beaucoup d'implication et de temps passé !

Je vais parler tout d'abord des plateaux des Studios de Paris. Il y a trois actionnaires : Luc Besson, qui possède en gros 50 % des parts, Euromedia, qui est venu le rejoindre et qui en détient 25 %, et Tarak Ben Amar qui en a aussi 25 %. Là, il est question de la propriété des murs.

Ils ont eu la bonne idée de créer une société d'exploitation avec les mêmes actionnaires et les mêmes pourcentages. Cette idée a fait son chemin et je me suis retrouvé à la tête de cette société pour la bonne raison que je connais bien les trois : je connais bien Luc, je suis dans le groupe Euromedia et je connais bien Tarak puisque je l'ai vu arriver dans le métier. On verra ce que ça dira avec le temps... Je sers plutôt de lien.

Il y a aussi le côté passionnel, une chose que vous connaissez bien. A l'époque de la reprise des Studios d'Arpajon, j'étais proche de Pascal Bécu et de Pierre-Luc Forveille pour trouver des solutions aux soucis qu'ils avaient. Précédemment, j'étais proche de Julien Derode qui m'avait proposé la gestion des Studios de Boulogne. Les studios en tant que tels m'ont toujours intéressé, pas en tant que financier, en tant qu'homme du métier et pour le côté magique des choses.

Eric Guichard : Et pour quelles raisons de nouveaux studios ?

DD : Nous sommes pris entre deux contradictions, d'une part le fait que l'on n'ait pas de structures capables d'accueillir les films étrangers et d'autre part que l'on trouve notre projet surdimensionné par rapport au marché français. Maintenant que la structure est là, les films étrangers ne viendront qu'à condition que les incitations fiscales leur soient favorables.

Nous avons vraiment besoin d'être aidés. Que nos responsables politiques comprennent bien le problème français du crédit d'impôt. Qu'on prenne le temps de la concertation, avec des chiffres à l'appui, et je pense que nos responsables ne pourront pas passer à côté, j'en suis intimement persuadé.

Parlons de la délocalisation, on sait combien elle nous coûte ! C'est une somme d'argent considérable et je ne suis pas sûr que l'on soit encore capable d'évaluer toutes les conséquences économiques. Par exemple, pour attirer les tournages américains, les Canadiens ont

fait des calculs complets, ils ont pris le temps de bien analyser. Et quand ils sont allés voir les pouvoirs publics, évidemment, ils les ont convaincus.

Cela dit, il faudrait interroger le monsieur à l'origine des " Tax Shelters " en Allemagne. C'était un homme de cinéma, proche des politiques. Il est allé voir le ministre en disant : - « Ecoute, il me faut 60 millions d'euros ! »

- « Mais tu es fou ou quoi ! »

- « On a besoin de 60 millions d'euros, on va faire venir des films étrangers, et tu vas voir... »

Et le ministre a été tellement interloqué qu'il lui a répondu :

- « Ecoute, d'accord mais pour un an... ».

Il a donc délogé de l'argent et un an après, c'est le ministre qui courrait après notre homme en disant :

- « He ! On recommence ? Hein ? »

Et c'est comme ça qu'ils ont développé leur crédit d'impôt !

Ce qui veut dire qu'il faut se vraiment pencher sur le problème, c'est l'unique chance pour faire vivre les studios, et nous compris. Pour moi, techniciens, ouvriers, industries techniques, qu'on le veuille ou non, nos destins sont liés.

JNF : A quand remonte le projet des Studios de Paris ?

DD : Le premier rendez-vous que j'ai eu avec Luc, c'était en 2002. Je lui ai toujours posé la question de savoir pourquoi il avait cette idée en tête. Et j'ai cherché ce qui pouvait le motiver : sa motivation date du jour où *Le Cinquième élément* est allé se tourner à Londres. Luc est parti avec son opérateur, son chef déco et puis c'est tout. Il a passé beaucoup de temps là-bas et il a toujours regretté de ne pas avoir pu tourner ce film-là en France. A la suite de ça, il nous a dit : « Un jour, il y aura des plateaux dignes de ce nom en France ».

Vincent Jeannot : Et le choix du lieu ?

DD : Cette usine, Luc la connaissait, il y avait tourné *Le Dernier combat* en 1982. J'y avais moi-même tourné en 1974. Ce lieu était préservé par l'EDF parce qu'il servait uniquement de centre de distribution. Auparavant, c'était une des centrales qui produisait du courant pour le Nord parisien. Elle n'était plus en activité mais conservée par l'EDF en état. Quand Luc l'a revue à l'abandon, il s'est dit : « Ce lieu est vraiment intéressant, il faut en faire quelque chose ».

VJ : Comment avez-vous déterminé la taille des plateaux ?

DD : C'est le résultat d'une réflexion de sept ans, dix si l'on compte leur construc-

les entretiens de l'AFC : Didier Diaz



Construction d'un décor sur le plateau 5 (2 000 m²)

tion. Si je prends l'exemple du 4 000 m², à la Ferté. Il y a eu des pubs, il y a eu Astérix, un tournage d'Hossein, mais quand on fait le calcul de toute l'exploitation, c'est moins de 50 jours par an. Ça veut dire que ce n'est pas viable, ou alors, il faut du mécénat.

On a calculé la taille des plateaux les plus utilisés, c'est ce qu'on retrouve ici, mis à part le 2 000 m². On a fait de nouveau le pari de la SFP à Bry, à l'époque de Jean-Charles Edeline – c'était quand même un grand visionnaire. Comme les temps ont changé et qu'il y a un retour vers les plateaux, on espère drainer des gros films étrangers, ou éventuellement donner aux Français l'envie d'en faire autant.

C'est toujours pareil, si des films se font sur ce grand plateau, ça donnera des idées aux autres. C'est un peu le pari du 2 000.

EG : Idéalement, l'exploitation, c'est combien de jours par an ?

DD : Amortir des plateaux – louer du mètre carré, pas high-tech mais spécialisé uniquement pour le cinéma –, c'est prévoir une période beaucoup plus longue qu'un amortissement classique, sinon c'est impossible.

Pour parler de Bry-sur-Marne, quand on a commencé à y travailler avec Pascal Bécu, les studios étaient loués à 50, 55 % du temps ; aujourd'hui, on arrive à plus de 80 %, parce l'habitude est revenue, parce que les gens sont bien accueillis, parce qu'on trouve tout sur place. Ici, on va partir de beaucoup plus bas bien évidemment mais on espère obtenir le même climat que celui de Bry.

EG : Du coup, ça ne risque pas de phagocytter un peu Bry, tu penses qu'il y a un marché ?

DD : Le calcul que Luc avait toujours fait depuis le début, c'était : « Pas de plateaux supplémentaires ! » Les plateaux d'Arpajon sont fermés – il y en avait neuf –, avec les trois plateaux de Saint-Ouen, dont je vais me faire exproprier –, ça fait douze en tout. C'est donc un remplacement, et non une surcapacité.

JNF : Comment les studios vont-ils fonctionner au niveau des prestations caméra, machinerie, lumière ?

DD : Il y aura des prestataires qui vont prendre leurs responsabilités. On est en pleine discussion. Les studios par eux-mêmes ne peuvent pas prendre ces investissements en charge. On va s'occuper de la distribution électrique, ça c'est normal. On s'arrête au métier de loueur de plateaux.

VJ : Personnellement, je me suis toujours posé la question par rapport à l'investissement des studios au niveau industriel, c'est si énorme que ça ?

DD : Prenons un des plateaux comme le 800 m², on fait appel à un industriel qui va le construire. Habituellement, on va lui dire :

– « Moi je veux 16 mètres plus 2 mètres de hauteur... »

– « Pourquoi ? »

On n'est pas dans des normes de construction normales. On lui répond :

– « Parce que nous, on a besoin que ce soit comme ça... Au fait j'ai oublié de vous dire, sans pilier, hein ! »

– « Bon, on va se débrouiller pour en masquer trois ou quatre ! »

– « Non, vous n'allez rien masquer du tout, c'est autoporteur ! »

On part sur autre chose et on est très vite en dehors de la construction normale, qui va vers le moins cher. Là, on est tout de suite dans l'exceptionnel. Luc a surveillé les choses de près. On a fait un tour du monde des studios, il y a eu des études, ce ne sont pas les premières.

Ensuite, tout est une question de volonté. Une vraie volonté politique. Et je le redis une nouvelle fois parce que c'est important : que le métier soit avec nous, qu'on soit réunis, pour une fois, sur un projet afin d'avoir des résultats tous ensemble. Un peu de solidarité, ça ne ferait pas de mal !

D'ailleurs en ce moment nous avons beaucoup de visites, surtout des étrangers, des Chinois, des Américains, qui sont curieux et intéressés par nos plateaux et qui nous encouragent vivement, et ils savent de quoi ils parlent. Tout dernièrement, une productrice américaine m'a fait cette remarque : « Vous avez un outil formidable, proche de Paris, et je vous promets que si votre crédit d'impôt est attractif, d'ici un an vous allez afficher complet ! »

Donc messieurs, voilà. Je vous donne rendez-vous pour l'ouverture officielle et surtout revoyons-nous quand les studios seront en pleine activité, j'aimerais bien que vous me donniez votre point de vue. ■



Entrée des plateaux à l'arrière de la façade principale

Photos
Jean-Noël Ferragut,
Eric Guichard,
Vincent Jeannot

festivals

" Le cinéma redécouvert ", édition 2012

La 26^e édition du festival " Il Cinema Ritrovato " s'est tenue à Bologne (Italie) du 23 au 30 juin 2012 : huit jours de projections, débats, présentations et animations dans les quatre salles sans oublier l'écran du soir en plein air à la Piazza Maggiore.



► Comme tous les ans, la programmation très riche a permis de découvrir plusieurs rétrospectives avec des films restaurés ou retrouvés.

La section consacrée aux restaurations permet de voir des œuvres sous format numérique dans des versions parfois inédites, comme *Il était une fois en Amérique* (Sergio Leone, 1984), mais aussi de qualité exceptionnelle comme *La Grande illusion* (Jean Renoir, 1937), *Lola* (Jacques Demy, 1961), *Les Misérables* (Raymond Bernard, 1930) ou encore *Le Voyage en Italie* (Roberto Rossellini, 1951).

Le festival poursuit sa recherche sur le cinéma en couleurs, avec notamment des œuvres de légende, très différentes, comme *Samson et Delilah* (Cecil B. DeMille), *Lawrence d'Arabie* (David Lean), *Bonjour tristesse* (Otto Preminger), *The Life and Death of Colonel Blimp* (Michael Powell). A cela se sont ajoutées les couleurs du cinéma muet, dans des versions restaurées remarquables, redonnant vie aux couleurs du passé, tels les essais de William Friese-Greene, Norman Lascelles Davidson et Benjamin Jumeaux ou encore ces films de l'année 1912 : *La Journée d'une musulmane*, *Les Floraisons*, *Recette pour faire éclore les roses* pour n'en citer que quelques-uns, extraits des collections des Archives françaises du film du CNC.

Le cinéma français a été de nouveau à l'honneur avec une sélection de films de Jean Grémillon, metteur en scène, scénariste, mais aussi musicien, compositeur, auteur. Un artiste complet, singulier, qui reste l'un des réalisateurs importants de l'histoire du cinéma français ayant exploré la place de l'homme dans le monde. *Maldone*, restauré par les Archives françaises du film a été pour beaucoup une révélation, tout comme *Gardiens de phare*, mais également les films sonores des années trente : *Gueule d'amour*, *Remorques*, *Lumière d'été*, *Le Ciel est à vous*. En 2003, le festival a commencé une recherche globale des films diffusés cent ans auparavant. Ce projet, quelque peu expérimental au départ, donne une vision très dynamique à partir de films oubliés du monde entier, et l'année 1912 n'y a pas dérogé. On a découvert ainsi des œuvres de la Vitagraph, autour des thèmes du double et du miroir, du cinéma colonial, et des premiers " home movies ".
(Source CNC – Les Archives françaises du film)

De plus amples informations sur l'édition 2012 d'" Il Cinema Ritrovato " à l'adresse :

<http://www.cinetecadibologna.it/cinemaritrovato2012> ■

Festival de Locarno - Palmarès

Présidé par le réalisateur Apichatpong Weerasethakul, le jury du Festival de Locarno, dont la 65^e édition s'est achevée le 11 août 2012, a décerné le Léopard d'or au film *La Fille de nulle part*, de Jean-Claude Brisseau, photographié par David Chambille.

► Le prix spécial du jury a été attribué à *Somebody Up There Likes Me*, de Bob Byington, photographié par Sean Price Williams, et le Léopard du meilleur réalisateur est revenu à Ying Liang pour le film *Wo hai you hua yao shuo* (*Quand tombe la nuit*).



Le prix " Variety Piazza Grande " a été attribué à *Camille redouble*, de Noémie Lvovsky, photographié par Jean-Marc Fabre AFC.

Découvrez le palmarès complet sur le site du Festival de Locarno

<http://www.pardolive.ch/fr/Pardo-Live/today-at-thefestival/2012/Palmars2012/Palmars.html>

Lire un court entretien, en anglais, avec Jean-Claude Brisseau

<http://www.pardolive.ch/fr/Pardo-Live/today-at-thefestival/2012/>

<http://www.pardolive.ch/fr/Pardo-Live/today-at-thefestival/2012/Palmars2012/CI-Pardo-d-oro.html> ■

Imago

Comité Technique Imago 2012 – Réunion de Bruxelles par Philippe Ros AFC

Samedi 10 mars 2012.

Philippe Ros AFC vous prie de l'excuser de vous transmettre aussi tard le compte rendu mais il l'a reçu avant l'été et était en déplacement à l'étranger.

► Le vendredi 9 mars, une visite était organisée à Kuurne pour découvrir les nouveaux projecteurs numériques Barco. Je n'ai malheureusement pas pu y participer. Le comité technique s'est tenu au Studio l'Equipe Brussels de 10h30 à 19 heures.

Etaient présents :

- Kommer Kleijn^{SBC} (Président)
- John Christian Rosenlund^{FNF}
- Hakan Holmberg^{FSF}
- Rolf Coulanges^{BVK}
- Philippe Ros^{AFC}
- Bastiaan Houtkooper^{NSC}
- Jarek Szoda^{PSC} (Bienvenu à ce nouveau membre !)
- Marek Jicha^{ACK} (Invité)
- Ella van den Hove^{SBC} (Invitée représentant le Comité Technique de la SBC).

1. Kommer ouvre la réunion en remerciant notre hôte, le " Studio l'Equipe "

2. Approbation de l'ordre du jour avec en addition les problèmes rencontrés sur les niveaux de noir lors des projections numériques lors du festival de Berlin. Sujet proposé par Rolf.

3. Approbation du compte rendu de la dernière rencontre.

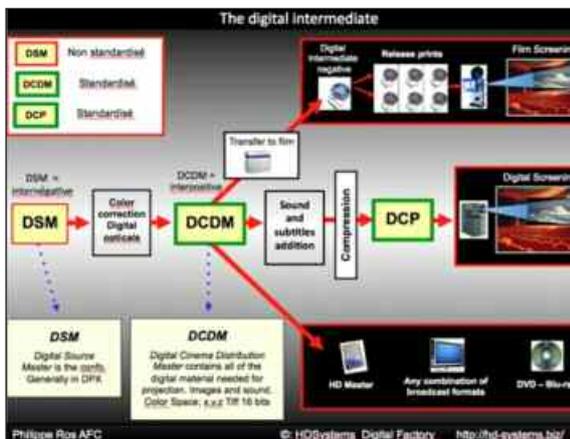
4a. Nomination du modérateur : Kommer est choisi. Bastiaan prend les notes et demande quelques minutes à la fin de chaque sujet pour formuler ensemble les conclusions et les écrire.

4b. Discussion sur les niveaux de noir (ajouté à l'ordre du jour). Conclusion évidente : les DCP ont besoin d'être vérifiés comme n'importe quelle copie. Marek a rencontré des problèmes similaires et conduit actuellement des recherches. La vérification doit s'opérer en croisant les masters DPX et les DCP. Des différences sont notées entre la projection de mêmes copies dans différentes salles en Europe, rien de nouveau hélas compte tenu de la prolifération des écrans " silver ".

Rolf et Marek se proposent de faire un point sur ce problème de niveau de noir. Nous souffrons toujours d'un problème de standardisation, il existe un standard

pour le DCP (la copie numérique finale), un standard pour le DCDM (Digital Cinema Distribution Master) que l'on peut considérer comme un interpositif, mais il n'existe pas de standard pour le DSM (Digital Source Master) que l'on peut considérer comme la confo.

Voir schéma ci-dessous



5. Label Imago pour la qualité des projections

Une initiative intéressante en Norvège : L'histoire : John Christian a fait en Norvège un DCP de démo pour comparer les projections.

Durant une journée, une tournée des cinémas sous la responsabilité de John Andreas^{FNF}, a eu lieu, avec grand succès, avec un groupe de directeurs photo, d'ingénieurs du son et de propriétaires de salles pour comparer la qualité des projections. Le début du " Theater Tour " a commencé au laboratoire afin de donner une référence à tous les participants.

L'idée est que cette démo soit distribuée à tous les membres des comités techniques d'Imago afin qu'ils étendent cette méthode à tous les pays. John Andreas va transmettre à Imago un rapport sur cette excellente initiative.

Pour revenir au Label, il y a il a été suggéré d'utiliser une méthode en deux étapes pour obtenir une meilleure image et un meilleur son dans les cinémas :

● Première étape : Rendre la démo d'Oslo/Imago disponible pour les cinémas. Commencer une discussion avec l'ensemble des propriétaires de salles d'une façon amicale pour les amener à accepter l'idée de ces projections de contrôle.

● Seconde étape : Faire un standard avec des valeurs mesurées, le passer dans les salles et leur donner un label Imago.

Remarques : Le label pourrait avoir différents niveaux : Parfait, Moyen et Bas. Ou des étoiles, on pourrait retrouver ces niveaux de qualité sur les invitations lors des projections de presse.

Suggestion afin de rester positif :

- 1 étoile = projection correcte,
- 2 étoiles = bonne projection,
- 3 étoiles = excellente projection.

Pour la première étape, le CT d'Imago va inviter quelques membres pour voir ces projections.

Pour la seconde, Kommer va écrire un minimum de spécifications techniques pour désigner les niveaux d'étoiles.

Dans 4 mois nous pourrons rédiger les résultats et préparer les étapes suivantes. Une présentation est envisagée à IBC.

6. Ecrans argentés, Silver Screen

A savoir : Un des fabricants d'écrans argentés les plus importants pousse pour qu'il y ait une différence de standard entre les projections films et les projections numériques.

Bien évidemment avec un standard qualitativement plus bas pour les projections numériques.

Les écrans argentés à haut niveau de gain en dessus de 1.4 sont inacceptables dans la plupart des cinémas (à part peut-être dans les salles extrêmement larges). Ce qui est moins connu c'est que les écrans argentés donnent moins de séparation stéréoscopique quand l'angle de vue s'accroît. En clair moins on est au centre de la salle plus on souffrira d'une vision de la 3D médiocre. (Que les membres autorisés de UP3D corrigent cette affirmation si nécessaire !)

La qualité des écrans va d'un facteur de gain de 1.0 (très bon) à 1.4 (bon, généralement écran perlé).

Les écrans perlés avec des facteurs de 1.8 à 2.2 sont promus par les fabricants d'écrans mais ne peuvent donner l'uniformité requise.

Les écrans argentés sont généralement à 2.3 ou 2.4, ils donnent une perte de lumière inacceptable selon la place du spectateur par rapport à l'axe médian.

Suggestion de Kommer d'écrire un papier pour expliquer d'une manière simple les problèmes, de l'apporter au bureau d'Imago et de le délivrer à tous les fabricants et associations de directeurs photo. En France, comme nous le savons ; le CNC a annoncé le 7 mars 2012 l'interdiction de tous les écrans argentés dans les 5 années à partir de cette date.

Deux suggestions :

- Coupler le label de projection Imago à la qualité des écrans ?
- Créer une base de données sur les salles de cinémas sur le site d'Imago et ajouter un système de correction et de classement. Chaque association étant en charge de réunir les données dans son propre pays.

7. Vitesse de Projection

Kommer nous fait part des changements et mises à jour depuis cette année.

Le standard AFR (Additional Frame Rate) qui ajoute les vitesses 25, 30, 50, 60 à la vitesse de 24 est maintenant un standard ISO (official international standard). Lire l'article de Kommer sur le site d'Imago : www.imago.org/index.php?new=76

La vitesse de projection des archives (16, 18, 20, 22) est maintenant un standard SMPTE.

New work a commencé à projeter récemment des films en HFR (High Frame Rates) standard (48, 50, 60 " par œil " pour la stéréo, 96, 100, 120 i/s pour la 2D).

Suggestion de mettre la possibilité de projeter à 25 i/s comme étant obligatoire si les salles veulent obtenir une étoile dans le système de classification des projections d'Imago.

Pour information : beaucoup d'européens se trouvent obligés, parfois, sur des projets de film à petit budget, de tourner à 25 i/s. Pour avoir un DCP à 24 il faut s'offrir une harmonisation à 24 i/s pour le son et on est obligé de modifier (légèrement) la vitesse de déplacement des acteurs. Sinon on est obligé de faire un DCP à 25 i/s. Il faut savoir qu'actuellement, en Europe, 80 % des projections numériques sont capables de reconnaître automatiquement la vitesse du DCP. Les autres...

8. L'autorisation d'archives numériques par Marek Jicha (directeur photo et professeur à la FAMU Academy, école de cinéma à Prague).

Marek explique son article à propos des archives numériques et la relation avec les droits d'auteur.

La question concerne le respect de l'œuvre originelle dans le cas de restauration numérique d'un film tourné en 35 mm. Qui doit être présent lors du processus, qui doit être en charge de cette lourde responsabilité ?

Le CT est d'accord avec le nom de DRA (Digitally Restored Authorization) et avec la définition de " original of film ".

Le CT n'est pas d'accord avec la présence de " restaurateurs " numériques de film lors du processus sans le directeur photo et souhaite transférer la question des royalties au comité des droits d'auteur d'Imago. Lire à ce sujet la restauration numérique de *Au feu les pompiers (The Firemen's Ball 1967)* de Miloš Forman, directeur photo : Miroslav Ondříček.

www.nfa.cz/res/data/015/001953.pdf

9. SuperDPX, IIF et ACES – Les nouveaux types de fichiers ou containers pour la postproduction

www.imago.org/index.php?new=575

Grand merci à Franck Montagné qui rappelle que le terme format est trop confus. Si l'on parle des DPX utilisés en postproduction, les DPX peuvent contenir du 2K, du 4K, être en 10 bits, 12 bits, RVB etc.

Le CT reconnaît que le travail effectué sur le Super DPX n'a plus de raison d'être depuis qu'il a été intégré dans le travail sur l'IFF (Image Interchange Framework). Le CT reçoit avec plaisir les remerciements de David Stump, ASC qui nous signale que notre travail a été utilisé par l'AMPAS.

Bastiaan supprime le site superdpx.com/org/info/eu

10. Gestion des données et Comité technique

Ella présente les résultats de son questionnaire sur la gestion des données et partage son plaisir d'avoir un comité technique au sein de la SBC.

Suggestion de toujours inviter un représentant du comité technique dans le pays où a lieu la réunion du CT d'Imago.

Je rappelle que l'AFC ne s'est toujours pas doté d'un comité technique.

11. Les informations sur le matériel caméra et les accessoires.

Philippe Ros exprime sa préoccupation quant aux informations incomplètes et parfois fausses de certains fabricants de caméras et d'accessoires.

Les stratégies pour faire face à ce problème sont discutées. Les membres vont soumettre des articles et des liens au comité et s'il y a un consensus sur ces informations nous les mettrons sur le site d'Imago afin d'informer tous les membres.

Le comité prévoit de mettre la pression sur les fabricants afin que leurs informations soient correctes.

Nous prévoyons d'initier des dialogues directs avec les fabricants. La première étape devrait être de contacter Arri à Munich. Rolf travaille sur ce point.

12. Sélection du nouveau responsable du CT pour l'année prochaine

Pas de volontaires. Il est convenu que nous demanderons de l'aide pour l'organisation des réunions auprès de l'association du pays qui accueille cette rencontre. SBC a été en charge avec succès de l'organisation de cette réunion à Bruxelles.

Un grand merci à Ella.

Il serait aussi apprécié que l'association locale puisse prendre en charge la prise des notes durant la réunion.

Kommer accepte de continuer à présider le comité technique.

13. Logiciel de traitement des données.

John Christian Rosenlund parle de son logiciel de traitement des données (qu'il avait présenté au Micro Salon cette année). Une rapide démonstration sur les différentes applications sur iPhone et iPad. Nous sommes tous impressionnés et nous nous renseignons sur les détails.

Nom de la compagnie : Drylab R&D

Le produit s'appelle Keyframe qui contient le Dailies Creator et le Dailies Viewer Et le CamReport.

<http://www.drylab.no/dailies/>

14 - 15. Rien

16. Le prochain meeting est prévu lors du Ciné, le lundi 24 septembre

Le comité remercie le Studio l'Equipe pour son hospitalité et le repas, la SBC pour son aide et le dîner, Ella et Kommer pour l'organisation de cette rencontre. ■

ça et là



Salon IBC, édition 2012

► L'édition 2012 de l'IBC se tiendra au RAI Complex à Amsterdam (Pays-Bas) du 6 au 11 septembre 2012. IBC, c'est quelque 1 300 exposants répartis dans quatorze halls et pas moins de 50 000 visiteurs attendus venant s'informer des dernières innovations technologiques. Parmi ces exposants, les représentants de treize sociétés membres associés de l'AFC seront présents sur un stand.

Exposants dont les sociétés sont membres associés de l'AFC

- Arri : stands 11.F21, 11.G36
- Binocle : stand 11.F61c
- Cartoni : stand 11.C30
- Dolby : stand 2.A31
- Fujifilm (Europe) : stand 11.C20
- K5600 Lighting : stand 11.C37
- Kobold : stand 11.A41
- Panasonic (Europe) : stands 9.C45, 9.D35, 9.D40, 9.D508
- Roscolab Ltd : stand 11.G21
- Sony : stand 12.A10
- Thales Angénieux : stands 11.F31, G109
- Transvideo : stand 11.F30
- Vitec Videocom : stand 11.E55

Organismes et presse professionnelle

- BKSTS (British Kinematograph Sound & Television Society) – l'équivalent britannique de la CST : stand 6.B07
- SMPTE : stand 8.F51f
- Film and Digital Times : stand 11.F30

Notez que Philippe Ros AFC participera, le dimanche 9 septembre, à une conférence sur l'Hyper Réalité, panel produit en participation avec IGC (The International Cinematographers Guild).

Les nouvelles caméras numériques 4K et 5K avec des capteurs ultra sensibles créent un véritable événement dans les films pour le grand écran et pour la télévision ainsi que pour la production publicitaire. Elles transforment la façon de tourner, les styles d'éclairage et la prévisualisation des rushes sur le plateau et lors du contrôle des rushes.

Elles modifient les pratiques habituelles de gestion des techniciens, de l'équipement des tournages, du planning de production, du stockage des données. Ces caméras mettent en compétition ce qui était habituellement fait avec succès sur le plateau contre ce qui peut être fait maintenant en postproduction.

Un groupe de cinéastes pionniers en la matière, conduit par Steven Poster ASC, va braquer les projecteurs sur les dernières révolutions numériques, incluant les prises de vues et projections à grande vitesse (HFR, high frame rate).

<http://www.ibc.org/> ■



Le 9e Cinec (" International Trade Fair for Cine Equipment and Technology ") se tiendra au M,O,C à Munich (Allemagne) du 22 au 24 septembre 2012

► Au nombre des exposants – caméra, accessoires, lumière, machinerie, son, postproduction, 3D relief, archivage, gestion des données –, on pourra retrouver sur leur stand les membres associés de l'AFC, associations de directeurs de la photo, magazines et Festival d'image de film suivants :

- Arri Camera – Lighting : stand 3-C1
- Cartoni SpA : stand 3-E02
- Fujifilm Europe : stand 2-E10
- K 5600 Lighting : stand 3-A23
- Key Lite : stand 3-A51
- Maluna Lighting : stand 3-A08
- Roscolab LTD : stand 3-D22

- Thales Angénieux : stand 3-E08
- Transvideo : stand 3-A25
- Vantage : stand 3-A46
- Vitec Videocom : stand 3-C20
- ASC : stand 2-A52 et 3-A63
- BVK : stand 2-A40
- British Cinematographer : stand 3-C31
- Film and Digital Times : stand 3-A16
- Plus Camerimage

A noter que Philippe Ros AFC participera à une conférence sur la trilogie de films courts Botrilogy tournées en F65 avec des objectifs Leica.

Horaires d'ouverture

- Samedi 22 septembre : de 10 heures à 18 heures
- Dimanche 23 septembre : de 10 heures à 18 heures
- Lundi 24 septembre : de 10 heures à 17 heures

M,O,C, Events Center

Hall 2 / 3
Lilienthalallee 40
80939 Munich – Allemagne

De plus amples informations à l'adresse :
<http://www.cinec.de/en/index.php> ■

... Patrick Duroux AFC nous recommande ce lien
<http://www.beautifullife.info/art-works/amazing-cinmagraphs-byjamie-beck-and-kevin-burg/>

Communiqué de la Ficam - Jeudi 19 juillet 2012

► **La FICAM (Fédération des industries du cinéma, de l'audiovisuel et du multimédia) observe, concernant les longs métrages pour le 1^{er} trimestre 2012, une activité croissante mais fortement délocalisée – à 69 % pour les films à plus de 10 millions d'euros.**

L'observatoire " Métiers et Marchés " de la Ficam recense auprès des industries techniques les productions de films de long métrage (FIF) dont le premier jour de tournage est constaté et déclaré par ses adhérents entre le 1^{er} janvier et le 30 juin de l'année civile. Des différences peuvent apparaître avec les données officielles du CNC qui prennent en compte les films ayant obtenu leur agrément de production ou des investissements dans chaque année civile.

Hausse du nombre de films de fiction (+12 %) et du nombre de semaines de tournage (+9 %), hors documentaire et animation Les investissements estimés augmentent de 11 %

101 films de long métrage d'initiative française ont été tournés au 1^{er} semestre 2012 contre 81 au 1^{er} semestre 2011, dont 77 films de fiction, 20 documentaires et 4 films d'animation. Cette production en hausse est fortement liée au doublement de la production de films documentaires, avec pour conséquence des retombées moindres pour les industries techniques en termes économiques.

Les 77 longs métrages de fiction ont généré 612 semaines de tournage au 1^{er} semestre 2012 contre 560 au 1^{er} semestre 2011, soit une hausse de 9 %. Le nombre de semaines de tournage à l'étranger (+ 64 %) suit une évolution opposée à la localisation des tournages en France (-7%). Notons que le nombre de semaines de tour-

nage à l'étranger est le plus élevé de ces cinq dernières années. Les montants investis pour les films mis en production au 1^{er} semestre 2012 connaissent une augmentation de 11 % entre 2011 et 2012. Mais nous constatons une diminution de 26 % du nombre de films situés entre 4 et 7 millions d'euros de budget. Dans le même temps, les films inférieurs à 4 millions augmentent de 29 % entre 2011 et 2012. Cette évolution inquiète les industries techniques, d'autant plus que les films à gros budgets sont beaucoup plus sujets à la délocalisation.

Le taux de délocalisation des FIF à 35 % au 1^{er} semestre 2012 69 % pour les films à plus de 10 millions d'euros.

Le taux de délocalisation est à 35 % au 1^{er} semestre 2012 contre 23 % au 1^{er} semestre 2011. Ce taux au 1^{er} semestre est le plus important de ces cinq dernières années.

En nombre de semaines, la délocalisation des films à plus de 10 M € s'élève à 69 % au 1^{er} semestre 2012 contre 45 % au 1^{er} semestre 2011. Elle représente un manque à gagner considérable pour les industries techniques.

Parmi les films délocalisés économiquement ce semestre (tournage et postproduction), notons *Landes* de François-Xavier Vives en Belgique, *Une place sur la terre* de Fabienne Godet en Belgique, Egypte et Espagne, *Arrêtez-moi* de Jean-Paul Lilienfeld au Luxembourg, *La Religieuse* de Guillaume Nicloux en Allemagne, *L'Ecume des jours* de Michel Gondry en Belgique.

Les caméras numériques utilisées sur 83 % des projets

83 % des films du 1^{er} semestre 2012 sont tournés avec des caméras numériques. ■

► **Films français délocalisés, tournages internationaux en nombre à Paris intra-muros**

Après que Thierry de Segonzac, président de la Ficam, eut fait état, dans Le film français du 27 juillet 2012, des préoccupations des industries techniques au regard du nombre croissant des tournages de films français délocalisés au-delà des frontières, Michel Gomez, délégué de la Mission cinéma à la ville de Paris, a fait le point, sur le site Internet de l'hebdomadaire le 3 août dernier, sur les tournages à Paris cet été. Vous pouvez lire les propos de Michel Gomez sur le site de l'AFC à l'adresse suivante :

<http://www.afcinema.com/Films-francais-delocalises-tournages-internationaux-en-nombre-a-Paris-intra-muros.html>

technique



Tests de "workflow" en RAW avec l'Alexa Studio, l'Epic et la F65

► **Geoff Boyle, le créateur du site CML (Cinematography Mailing List), propose sur son site Internet des essais comparatifs de " workflow " en RAW, réalisés avec des étudiants, en août 2012 à Hanovre, lors de l'atelier " Hands on HD Workshop & Netzwerk ".**

Ces tests comparatifs ont eu lieu entre les caméras Sony F65 en RAW sur enregistreur attaché, Arri Alexa Studio avec enregistrement RAW sur Codex et Red Epic en mode d'enregistrement RAW 5:1 (HDR +2) sur SSD interne.

● Découvrez les détails de ces essais directement sur la page ad hoc du site :

<http://www.cinematography.net/HAnn2012.html>

● Sinon, consultez le site CML : <http://www.cinematography.net> ■

Guillaume Schiffman AFC prix BSC du meilleur directeur de la photo 2011

▶ A l'occasion de son " Summer Luncheon ", qui a eu lieu aux Studios de Pinewood dimanche 22 juillet 2012, la BSC (British Society of Cinematographers) a attribué le " BSC Award 2011 " du meilleur directeur de la photographie à Guillaume Schiffman AFC pour le film *The Artist* réalisé par Michel Hazanavicius.



De gauche à droite : Guillaume Schiffman, Chris Menges, George Spiro Dible, Sue Gibson, Wolfgang Suschitzky, Ben Seresin et Billy Williams - Photo Richard Blanchard

Les autres directeurs de la photographie en lice étaient :

- Darius Khondji AFC,ASC pour *Midnight In Paris*, de Woody Allen
- Emmanuel Lubezki AMC,ASC pour *Tree of Life*, de Terrence Malic
- Robert Richardson ASC pour *Hugo Cabret*, de Martin Scorsese.

Lors de cette réunion annuelle, la BSC a rendu honneur à Chris Menges BSC en lui décernant le " BSC Lifetime Achievement Award ".

Ce fut également l'occasion pour Sue Gibson BSC, qui a précédé John de Borman à la présidence de la BSC, et Billy Williams BSC, de présenter le directeur de la photographie Ben Seresin BSC, le tout dernier membre admis à la BSC.

Trois jours auparavant, une soirée était organisée au BFI Southbank en l'honneur de Wolfgang Suschitzky BSC, et en sa présence, pour fêter son 100^e anniversaire.

<http://www.afcinema.com/-BSC-Awards-.html> ■

Cinéma française

Présentation de la saison 2012-2013



▶ La saison 2012-2013 de La Cinéma française s'annonce riche d'événements. Cycles et hommages permettront de redécouvrir les œuvres de cinéastes importants et mythiques :

Jean-Louis Trintignant, Otto Preminger, Manoel de Oliveira, Marcel Carné, Maurice Pialat, Robert Guédiguian, Bernardo Bertolucci, Ethan et Joel Coen, René Clément...

Deux expositions phares vont ponctuer cette saison : *Les Enfants du Paradis*, chef d'œuvre de Marcel Carné, d'après un scénario de Jacques Prévert et Jacques Demy, l'auteur des *Parapluies de Cherbourg*, *des Demoiselles de Rochefort* et de *Peau d'Âne*.

Conférences, rencontres, ateliers pour enfants, adolescents ou adultes, en présence de cinéastes, acteurs, historiens et professionnels du cinéma venus du monde entier, ponctueront cette nouvelle saison .

<http://www.cinemafrancaise.fr/fr/presentation-saison-2012.html> ■

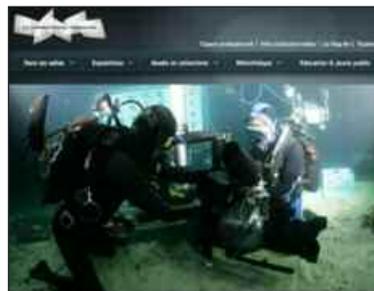
Cycle : Les Conférences du conservatoire - Vendredi 5 octobre 2012 - 14h30 - Salle Henri Langlois

Numérique : nouvelle ère pour la création cinématographique ?

Conférence de Philippe Ros AFC

Présentation de caméras, projections de films et de making-off.

▶ Les réalisateurs, dans leur désir de création artistique, ont toujours poussé les directeurs de la photographie et les fabricants de caméra à inventer de nouveaux outils, à imaginer des textures différentes. Aujourd'hui, le



Tournage d'Océans, Photo Pascal Kobeh

numérique est une nouvelle étape fondamentale dans cette quête. Au-delà des formidables avancées qu'il permet dans le traitement de l'image, comment les équipes se réapproprient-elles cette technologie dans un but artistique ? Philippe Ros AFC fera partager, à travers la présentation de caméras et d'outils modifiés et à l'aide de nombreux extraits de film, son expérience de directeur de la photographie notamment sur le tournage du film *Océans* (de Jacques Perrin et Jacques Cluzaud). Les secrets de fabrication de certaines séquences particulièrement complexes du film seront dévoilés, avec la participation des directeurs de la photographie Luc Drion SBC et Christophe Pottier.

Philippe Ros est membre de l'AFC et du comité technique d'Imago. ■

Superstar

de Xavier Giannoli, photographié par Christophe Beaucarne ^{AFC, SBC}
Avec Kad Merad, Cécile de France, Louis-Do de Lencquesaing
En salles depuis le 29 août 2012

► **Première expérience complètement numérique pour moi, après avoir comparé film (Kodak 5219) et Arri Alexa,** Xavier Giannoli et moi-même avons opté pour le numérique car *Superstar* comportait beaucoup de nuits urbaines, studios télé, etc. Et le rendu de l'Alexa, dans ces décors (essais à l'appui), correspondait à notre attente. De plus l'Alexa pouvait être filmée (dans le champ) lors des émissions TV.



Xavier Giannoli et Kad Merad - Photo © Wild Bunch Distribution

Par la suite, lors de l'étalonnage, j'ai été assez déçu du rendu des peaux, car, lorsque l'on n'est pas en RAW, les couleurs de peau ne sont pas très naturelles. ■

Rappelons que *Superstar* fait partie de la sélection officielle (en compétition) de la 69^e Mostra de Venise.

Matériel caméra : TSF Caméra (Arri Alexa, série d'objectifs Zeiss Master Prime)

1^{er} assistant caméra : Luc Pallet

Chef électricien : Jean-Pierre Lacroix

Chef machiniste : Stéphane Thiry

Cherchez Hortense

de Pascal Bonitzer, photographié par Romain Winding ^{AFC}
Avec Kristin Scott Thomas, Isabelle Carré, Claude Rich
Sortie le 5 septembre 2012

► **Parti pris de tourner avec des lampes déco.**

Ne pas pousser trop loin les partis pris. Trop de lampes dans le champ peut sembler bizarre ou exagéré.

Le mélange du sodium et du mercure dans les séquences rue de nuit peut donner des images étonnantes particulièrement en plan large.



Jean-Pierre Bacri et Kristin Scott-Thomas - Photo © DR

Iva (Kristin Scott-Thomas) vit avec Damien (Jean-Pierre Bacri).

Elle lui demande d'intervenir auprès de son père qui travaille au conseil d'état (Claude Rich), pour éviter l'expulsion d'une jeune femme serbe sans papier (Isabelle Carré). Cela n'arrange absolument pas Bacri qui déteste l'idée même de communiquer avec son père.

Tournage léger, petite équipe et peu de matériel, mais grande aisance de travail grâce à la sensibilité de l'Alexa et la confiance dans les possibilités d'étalonnage.

Un découpage classique, mais qui s'est révélé fluide et agréable à regarder, le film une fois assemblé.

L'écriture de Bonitzer et le plaisir des comédiens à jouer son texte ont rendu le travail de mise en image facile. ■

1^{er} assistant caméra : Malik Brahimi

Chef électro : Thierry Debove

Chef machino : Léo Stritt

Etalonneur : Charles Freville (Digimage)

Chef décorateur : Manu de Chauvigny

Montage : Elise Fiévet

Caméra Alexa en format 2,35:1

Bande-annonce : http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19354326&cfilm=201454.html

Camille redouble

de Noémie Lvovsky, photographié par Jean-Marc Fabre AFC

Avec Noémie Lvovsky, Samir Guesmi, Judith Chemla

Sortie le 12 septembre 2012

Jean-Marc Fabre a signé l'image d'une trentaine de longs métrages et travaillé, entre autres, avec Jean-Pierre Denis (*Les Blessures assassines*), James Ivory (*A Soldier's Daughter never Cries*), Amos Kollek (*Fast Food, Fast Women*), Jacques Audiard (*Un héros très discret*), Danièle Thompson (*Fauteuils d'orchestre, Le Code a changé*), Anne Fontaine (*Comment j'ai tué mon père, Nathalie... , Mon pire cauchemar*), Nicole Garcia (*L'Adversaire, Un balcon sur la mer*). Avec *Camille redouble*, il collabore pour la quatrième fois avec Noémie Lvovsky qu'il a rencontrée à La fémis en 1989. (B.B)



Tournage de *Camille redouble* de Noémie Lvovsky - Plan en extérieur avec dolly, Jean-Marc Fabre AFC à la caméra - Photo © DR

Camille redouble

Synopsis

Camille redouble est l'histoire d'une femme de 40 ans qui s'évanouit lors d'une soirée du jour de l'an. Elle se retrouve dans l'époque de son adolescence, 20 ans plus tôt. Elle re-rencontre son amoureux qui est celui qui vient de la plaquer dans le présent et elle retrouve ses parents qui sont morts.

C'est Noémie Lvovsky qui interprète le rôle dans les deux époques. Dans ce bond dans le passé, elle apparaît comme elle est actuellement mais les gens la voient comme si elle avait 18 ans. C'est donc un film qui se passe en grande partie dans les années 1980.

1^{er} assistant opérateur : Laurent Hincelin

Chef électricien : Christian Weyers

Chef machiniste : Guy Auguste Boléat

Matériel caméra et la lumière : TSF Caméra - Lumière

Arri Alexa, série Cooke et zoom Angénieux, 24-290 mm et 17-80 mm.

Laboratoire Digimage Cinéma

Etalonneur : Serge Antony.

► **Jean-Marc, as-tu traité différemment les deux époques ?**

Jean-Marc Fabre : Je suis encore en étalonnage alors je n'ai pas encore complètement arrêté les partis pris d'image. C'est un peu compliqué car c'est un film très coloré et ces couleurs existent dans les deux époques. Il n'y a donc pas réellement de différence entre les deux à ce niveau-là. On a plus travaillé sur la transition, le moment où elle se réveille dans le passé, pour créer une sorte de choc. De toute façon, je pense que lorsqu'on donne une particularité à une image, le spectateur s'habitue à cette particularité et l'image n'est spéciale que pendant les cinq premières minutes.

Les partis pris de lumière sont appliqués plutôt sur les années 1980 car tout ce qui se passe dans le présent, pendant cette fête du jour de l'an, a déjà un côté coloré, fantasque que je n'ai pas voulu accentuer. Et puis on reste tout le temps avec ce personnage, on fait le voyage avec elle et il n'est pas vraiment utile de souligner les choses par des effets. J'ai déjà expérimenté ces allers-retours dans différentes époques pour le film de Nicole Garcia, *Un balcon sur la mer*. Pour ce film, ça passe beaucoup par le montage et si celui-ci est subtil, on n'a pas besoin de forcer le trait à l'image. J'ai souvent remarqué qu'après coup, on pouvait regretter, trouver ça trop lourd de prendre des partis pris trop marqués ou trop systématiques.

Comment s'est passée la préparation ?

JMF : Noémie aime bien préparer assez en amont, surtout pour les costumes, les décors. Nous avons parlé surtout de la façon de tourner car le gros changement par rapport aux autres films, c'est qu'elle joue dans le film. Cette double casquette était dure pour elle ! Déjà c'est difficile de réaliser, quand en plus il faut trouver l'énergie de passer devant la caméra... Pour moi, ça ne changeait pas grand-chose, sauf qu'elle était assez préoccupée et très fatiguée. Pour la lumière, ce n'était pas toujours évident car elle pouvait avoir le visage assez marqué. Elle a besoin d'une certaine liberté car elle tourne dès les premières prises et change des choses au fur et à mesure.

Qu'as-tu fait pour gommer sa fatigue ou même pour qu'elle ait l'air plus jeune ?

JMF : Je me suis rendu compte que la jeunesse du personnage passe par des attitudes plus que par le maquillage ou même la lumière. La lumière... C'est beaucoup une question de position de visage et c'est très dur de diriger Noémie car elle ne va pas spontanément se retourner, regarder vers la lumière. Je n'ai pas pu intervenir là-dessus mais je le savais plus ou moins avant de commencer à tourner. De toute façon, le parti pris de *Camille redouble* est que c'est la même comédienne qui fait les deux âges. Et on l'accepte ! Ce sont les autres aussi qui nous aident à la considérer dans son plus jeune âge, puisque eux la voient comme ça. Et le sujet est quand même l'adulte qui est dans la peau de l'ado. Par moments, avec ses copines, ou quand elle se met à courir, elle est vraiment dans cette jeunesse-là. Et à d'autres moments, par exemple quand la mère fait des remarques, elle fait plus adulte, c'est assez troublant. Je voulais garder quelque chose d'un peu pêchu, avec une lumière peut-être moins diffuse que ce que je peux faire habituellement. Il y a beaucoup de couleurs dans les décors, dans les costumes et il fallait aussi faire une lumière qui accompagne ces couleurs.

C'est ton premier film en numérique ?

JMF : Non, mais c'est le premier film pour le cinéma que je fais en numérique. J'ai utilisé ma cellule pour faire le diaph.

Tu n'as pas abandonné tes outils !

JMF : Non, déjà que je n'en ai pas beaucoup ! Je n'en ai pas changé, c'est toujours la même cellule depuis des années ainsi que mon vieux spotmètre Pentax. L'étalonneur pense que c'est une bonne chose de travailler à la cellule car les écrans sont un piège. L'image en log C est très plate, quand on la regarde, on ne peut rien en penser, mais je l'utilise dans le viseur pour estimer une pose à l'œil. C'est utile surtout pour des plans avec des zones très sombres ou très claires, parfois je décale ma pose pour enregistrer plus de latitude. Mais si on n'utilise pas la cellule, on peut vite glisser.

Je règle ma cellule à 800 ISO en lumière du jour et plutôt 640 en lumière artificielle. Ce que j'aime avec l'Alexa, c'est que j'arrive à bien voir mon image dans la visée. Au début, ce qui me repoussait dans la HD, c'était cette visée numérique. Ce n'est pas un film où l'argent devait être dépensé pour la technique. Le temps était plus précieux pour le tournage que le nombre de projecteurs. Nous avons eu 11 semaines de tournage. Pour chaque prise, Noémie tournait la scène en entier, qu'on soit en gros plan ou en plan large. Ça prenait beaucoup de temps, 15 prises de cinq minutes, c'est beaucoup de temps de tournage.

Au point c'était vraiment dur aussi. Car elle est à fond tout le temps. Parfois, elle montait trois étages avant de rentrer dans l'appartement pour être essoufflée, et elle le faisait pour chaque prise. Ce qui fait beaucoup de temps d'attente. Et là, le numérique est nécessaire. C'est aussi un choix par rapport à la saison. On a tourné en automne, et le numérique permet de tourner plus longtemps en fin de journée. Je trouve que la HD lisse un peu la peau et pour ce film, ça apportait quelque chose dans le sens du rajeunissement. C'est la différence la plus flagrante quand on compare la HD avec la pellicule.

Le montage du film est assez particulier, il y a beaucoup de " jump cuts ". Noémie pioche dans toutes les prises, sans se préoccuper vraiment des raccords ; ça donne un côté très vivant au film, assez rythmé. Il y a même un côté haché que j'aime bien. C'est un film qui a la pêche ! ■

Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC



Des hommes sans loi (Lawless)

de John Hillcoat, photographié par Benoît Delhomme AFC

Avec Shia LaBeouf, Tom Hardy, Jason Clarke

Sortie le 12 septembre 2012

Continuant sa carrière aux USA, après le *Wilde Salome* réalisé par Al Pacino qui était projeté au dernier festival de Venise, Benoît Delhomme AFC, signe aujourd'hui l'image de *Lawless*. Avec *The Proposition* en 2005, c'est sa deuxième collaboration avec le réalisateur australien John Hillcoat et Nick Cave, son compatriote chanteur et écrivain au scénario.

Ce film bénéficie d'un des castings des plus prestigieux du 65^e Festival de Cannes (Guy Pearce, Shia LaBeouf, Tom Hardy, Jessica Chastain, Mia Wasikowska et Gary Oldman). (F. R.)



Tom Hardy - Photo © The Weinstein Company

► **Il y a pas mal de points communs dans l'histoire avec *The Proposition*... Y a-t-il aussi des passerelles à l'image ?**

Benoît Delhomme : Les deux films sont écrits par Nick Cave, et comme dans *The Proposition*, on retrouve une histoire de famille, avec trois frères hors la loi au centre de l'histoire. Mais cette fois-ci, l'environnement est très différent : l'histoire se passe en Virginie (bien que le tournage se soit déroulé en Géorgie pour des raisons financières). C'est un film " rural ", sur un gang de bootleggers pendant la Grande Dépression. On n'est pas à Chicago... mais en pleine campagne ! Bien sûr la violence du pays est moins primitive qu'en Australie... et il n'y a pas cette violence de la lumière qui nous avait bien servie dans *The Proposition*... Là il a fallu trouver autre chose.

Dès le début de la préparation, John Hillcoat est arrivé avec de magnifiques dossiers de références photo, notamment de Walker Evans et de Dorothea Lange, avec ces fermiers au regard perdu sur le porche de leur maison..., ces stations-service de campagne avec une unique pompe à essence, ces façades d'églises tout en à-plat..., et toute l'équipe artistique s'est engouffrée dans cette direction !

Aussi John voulait trouver une manière de travailler la couleur... Il y avait beaucoup de photos de William Eggleston dans ses dossiers et quelques peintures d'Edward Hopper. Il voulait à la fois que les couleurs soient comme " éteintes " mais aussi que, par touches, certaines couleurs " ressortent " assez saturées...

C'est votre premier film tourné en numérique. Parlez-moi de cette décision.

BD : Quelques mois avant le tournage, je n'avais quasiment jamais tourné en numérique... Je refusais même des pubs si l'on m'annonçait qu'il fallait tourner en numérique..., par peur de l'inconnu ! Et puis il y a eu cette pub Calvin Klein tournée à San Diego où je me suis lancé à tourner avec l'Alexa, ma première grosse pub américaine... Il y avait notamment deux plans tournés en " magic hour " où j'avais été bluffé des capacités de la caméra. Et le rendu des peaux m'avait vraiment étonné..., même en éclairant très peu. Mais surtout j'avais découvert une liberté technique, j'avais trouvé des matières que je ne savais pas " faire " en film.

Bon, maintenant cela me paraît un peu fou d'avoir convaincu John de tourner en numérique sur cette seule expérience... L'univers Fashion sophistiqué de cette pub était tellement à l'opposé de cette histoire de bootleggers au fin fond de la campagne américaine ! Mais John s'était aussi déjà intéressé de très près à l'Alexa. Il avait parlé avec Roger Deakins et avec Harris Savides qui en étaient très enthousiastes... Roger lui ayant même dit qu'il ne retournerait plus jamais en pellicule ! On a eu une longue discussion sur le sujet à Los Angeles ! J'ai senti tout de suite que John était très intéressé par les possibilités de tournage en basse lumière qu'offrait l'Alexa. La lumière assez violente de *The Proposition* – qui avait été tournée en Super 35 – n'était plus du tout ce qu'il recherchait cette fois-ci : il souhaitait moins d'effets, une certaine monotonie, des ambiances feutrées presque étouffées... Il voulait aussi aller très loin dans la pénombre. J'ai eu le sentiment que je me sentirais plus en sécurité avec l'Alexa pour ce genre de travail... En définitive je pense qu'on avait aussi un peu l'envie tous les deux de se renouveler et de partir à l'aventure...

Avez-vous quand même fait des essais ?

BD : Oh oui, on a fait des essais ! John m'a prévenu que s'il sentait le moindre effet numérique sur les images de l'Alexa, il reviendrait au support film ! Nous étions quasiment les premiers à tourner en " vrai " ArriRaw en enregistrant avec le Codex. Le premier jour d'essais a été une catastrophe, on s'est rendu compte en fin de journée seulement que nous n'avions rien enregistré !

Chez E-Film, à Los Angeles, on a comparé exactement les mêmes plans tournés en 35 Kodak et en numérique ArriRaw. En lumière solaire, j'ai été très surpris de ne pas trouver de différences fondamentales..., à part l'absence totale de grain avec l'Alexa qui m'a tout de suite semblé être un vrai atout pour les plans larges et les paysages.

Par contre, en condition de nuit ou de très basse lumière, l'Alexa montrait vraiment quelque chose de plus... Je me suis rendu compte que je pouvais exposer à un diaph de 2.5, voire 2.8, ce que j'exposais à 1.4 en film !

Ça nous a tout d'un coup ouvert la voie pour tourner plus souvent au coucher du soleil et John était très excité par ces possibilités. Mais la lourdeur du casting, et les implications en termes d'organisation et de plan de travail nous ont finalement beaucoup limités dans nos envies crépusculaires... C'est un peu dommage parce que les essais qu'on avait faits entre " chien et loup " étaient vraiment incroyables... Là encore, l'absence de grain donnait une matière inédite en film.

Sur le plateau on ne voyait plus les acteurs à l'œil nu, il fallait regarder l'écran HD pour voir leur visage ! La sensibilité était telle que le moindre éclairage dans la cabine d'un camion loin derrière nous projetait l'ombre de la caméra sur les acteurs ! Toujours est-il qu'à la vue de ces essais, John était de plus en plus convaincu par la caméra et surtout la nécessité de l'utiliser avec très très peu lumière...

Mais avez-vous quand même utilisé des projecteurs ?

BD : En extérieur jour, quasiment pas... Presque une interdiction complète de John qui est très influencé par Terrence Malick... Et pour les nuits, je me suis vite rendu compte que tous les projecteurs utilisés habituellement étaient franchement trop forts... C'est pour cette raison qu'on s'est mis à utiliser une technique un peu tordue, surnommé " black bounce " par mon " keygrip ", et le " black bounce " s'est rapidement imposé sur toutes les séquences en très basse lumière !

Qu'est-ce que c'est, le " black bounce " ?

BD : C'est le fait d'utiliser des réflecteurs... noirs. Comme j'aime beaucoup utiliser de la lumière réfléchie, j'ai vite découvert que les réflecteurs blancs renvoyaient trop de lumière pour l'Alexa... On sentait trop les sources.... Je me suis mis à remplacer les toiles blanches par les textiles noirs qu'on utilise habituellement comme " negative fill ". C'est très différent de diriger des grosses sources en réflexion sur ce matériau noir plutôt qu'une petite source sur un matériau blanc, même avec une quantité de lumière résultante équivalente... Ça donne un rendu très modelé. On ne sent plus les sources de lumière comme des projecteurs. Là encore, c'est quelque chose qui est possible grâce à la réponse du capteur numérique, et je n'aurais jamais osé tenter cela en pellicule... Et je m'en veux de ne pas y avoir pensé avant ! Il y a par exemple cette scène en extérieur nuit où les bootleggers se réunissent clandestinement autour de braseros... Sur ce décor, j'ai placé des 10 kW tungstène en réflexion sur des toiles noires de 4 x 4 m dans un arc de cercle d'environ dix mètres de diamètre autour des acteurs. L'ambiance lumineuse sur le plateau était assez spéciale !

Au début, il y a eu pas mal de réflexions plus ou moins humoristiques de la part de l'équipe... Les acteurs semblaient un peu surpris que l'on puisse vraiment tourner dans une telle pénombre ! Et puis au fur et à mesure, les gens se sont faits à cette technique, si bien qu'à la fin on ne pouvait plus s'en passer.

Et en intérieur ?

BD : Outre les sources dans le champ (ampoules nues à vieux filaments, lampes à pétrole, feux de cheminée...), j'ai souvent utilisé des mandarines réfléchies sur des draps noirs au sol... J'utilise beaucoup de mandarines ! Pour les visages, je me suis servi de quelques ombrelles comme celles utilisées par les photographes pour les flashes, mais dont mon " gaffer " avait peint les réflecteurs intérieurs en noir mat, avec des petites lampes quartz installées en réflexion dedans. Comme dans cette séquence nocturne dans un couloir où Jessica Chastain vient rejoindre Tom Hardy dans sa chambre. Là, il y a quelques plans où je me suis vraiment fait peur, parce qu'il n'y avait quasiment rien en lumière. John insistait pour que j'aille très loin dans l'obscurité, comme ce que l'on aurait dû voir à l'œil nu... Et à la fin, après avoir remonté l'image à l'étalonnage, le rendu est vraiment spécial. Un truc pas toujours facile à gérer... Mais ça correspondait parfaitement à ce que John m'avait demandé, et la direction photographique qu'il souhaitait donner au film.

Les entretiens avec Jean-Marc Fabre AFC pour *Camille redouble* de Noémie Lvovsky, Benoît Delhomme AFC pour *Des hommes sans loi (Lawless)* de John Hillcoat et Eric Gautier AFC pour *Vous n'avez encore rien vu* d'Alain Resnais ont été réalisés à l'occasion de la 65^e édition du Festival de Cannes.

L'AFC tient à remercier vivement le CNC et ses membres associés Aaton, Arri, Fujifilm, Kodak, L'EST-ADN, Mikros image, Panavision Alga, Thales Angénieux et Transvideo pour leur soutien sans lequel les entretiens effectués autour de films en sélection n'auraient pu être publiés.

les entretiens de l'AFC : *Des hommes sans loi (Lawless)*



Jessica Chastain - Photo © The Weinstein Company

Vous êtes-vous sentis plus libre ?

BD : C'est la première fois où je travaille sans cellule... Tout s'est fait à l'instinct, en essayant des choses sur le plateau. J'ai éclairé depuis le moniteur HD ! C'était très nouveau pour moi de pouvoir juger de l'image " définitive " sur le plateau avec le metteur en scène. A la fois il y a une prise de risque que l'on peut partager avec lui et en même temps on est constamment jugé par tout le monde en direct ! J'ai effectué un changement radical de mes méthodes de travail, moi qui privilégiais les longues préparations, les listes précises, les plans d'éclairage... Sur *Lawless*, j'ai franchement opté pour un travail de défrichage, de surprises..., d'exploration, en éteignant peu à peu des sources plutôt qu'en rajoutant !

Quelles optiques avez-vous utilisées ?

BD : J'avais des Zeiss Master Prime... Mais comme même dans les séquences de nuit on était à un diaph très raisonnable de 2.5 ou 2.8, j'ai surtout utilisé les petits zooms Angénieux et, de temps en temps, le plus gros Optimo. On tournait tout le temps à deux caméras, même en intérieur...

Il m'était beaucoup plus facile et rapide de gérer les deux valeurs simultanées en travaillant avec des zooms. Maintenant je regrette un peu la rigueur du travail de cadrage avec des optiques fixes... Mais c'est un compromis qui m'a permis de donner plus de plans à John. Je regrette aussi que le " software " permettant d'utiliser des optiques anamorphiques n'était pas disponible à l'époque. Depuis j'utilise des optiques Scope constamment avec l'Alexa. Les Hawks de 1,3x Squeeze sont formidables. Je m'en sers beaucoup en pub... Je trouve que l'image très " propre " de l'Alexa se marie beaucoup plus facilement à des optiques de conception ancienne, pour rajouter un peu « d'âme » au capteur électronique. Par exemple, j'adore l'utiliser avec des optiques russes LOMO anamorphiques...

Et le laboratoire ?

BD : Pour des raisons de budget, le directeur de production m'a poussé à se passer du laboratoire pendant le tournage et a confié le développement de l'ArriRaw et la fabrication des rushes à l'équipe de montage ! Avec le recul, je me demande encore comment j'ai pu accepter une telle situation : c'était vraiment prendre de très gros risques !

C'était le début de l'enregistrement en ArriRaw sur Codex, et on défrichait littéralement la technique. L'équipe du montage utilisait le premier software de Arri pour la débayerisation..., et le DIT fournissait les LUTs pour chaque séquence... mais très souvent ces LUTs devenaient très approximatives sur l'image " développée ". Comme John Hillcoat adore organiser des projections de rushes tous les week-ends pour les acteurs, je me suis vite retrouvé dans une situation tendue qu'on ne peut souhaiter à aucun opérateur... Avec l'intégralité du casting qui découvre les images projetées pendant des séances de trois ou quatre heures dans des conditions techniques très aléatoires !... Avec des images toujours trop claires ou trop denses ! Bizarrement, je n'ai jamais eu de remarques négatives des acteurs qui étaient toujours ravis de ces séances... alors que moi je vivais cela comme l'enfer ! Au bout de quelques semaines, le même directeur de production m'a proposé de faire venir sa petite amie chinoise, et coloriste..., pour retravailler les rushes... et tout s'est arrangé miraculeusement. Pour le DI, j'ai eu la chance de pouvoir étalonner chez Technicolor à Los Angeles avec Michael Hatzler, qui a longtemps travaillé pour Roger Deakins. On a utilisé le " software " de ColorFront pour la débayerisation des images qui s'est révélé bien meilleur que celui fourni par Arri. On a vraiment travaillé comme si on avait tourné en film. John Hillcoat était perpétuellement " à l'affût " de tuer tout ce qui pouvait trahir un rendu numérique. Quand j'ai quitté le DI pensant avoir fini mon travail..., le montage a repris pour plusieurs mois, comme cela se passe souvent aux Etats-Unis. A la fin du processus, John a souhaité rajouter du grain, et un peu d'effet " flicker ", sur les conseils, je crois, de David Fincher. Personnellement je n'ai pas encore pu voir la copie numérique définitive avec ces rajouts, et je vais la découvrir en projection à Cannes. Même si je m'étais à la longue attaché à cette image un peu " propre " que donne l'Alexa, je dois reconnaître qu'un peu plus de texture dans l'image ira probablement dans le sens du film. ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC



Photogrammes du film *Des hommes sans loi*

Le Jour de la grenouille

de **Béatrice Pollet**, photographié par **Dominique Bouilleret** AFC
Avec **Joséphine de Meaux**, **Patrick Catalifo**, **Fanny Cottençon**
Sortie le 12 septembre 2012



Men at work - Photo Balthazar Maisch

► **Comme les têtards, Le Jour de la grenouille a dû subir une lente transformation pour arriver à sa forme finale.**

Béatrice Pollet, avec qui j'avais souvent travaillé depuis de nombreuses années, ne parvenait pas à concrétiser ce film. Un scénario élaboré pour un sujet en marge. De version en version, finalement, le film a pris forme chez Bandonéon.

L'opiniâtreté de Béatrice et la pugnacité de Dominique Crèveœur, ou l'inverse, sont finalement venues à bout du projet.

Mais évidemment nous avons dû adapter nos envies aux moyens disponibles. Et c'est comme cela que s'est construit le film de Béatrice. Les choix furent drastiques. Pour être viable, le film devait se tourner avec le minimum de moyens et de logistique. Et la mise en scène se satisfaire des contraintes que cela impliquait. Le temps de tournage fut réduit à quatre semaines. Deux périodes de deux semaines, une en Champagne, à Langres, en juin, et l'autre en Bourgogne, à Auxerre et environs, en septembre.

Avec Béatrice, nous avons convenu que le peu de moyens nous conduisait à mettre en place un système atypique pour filmer. Beaucoup de "bonnes volontés", beaucoup d'abnégation. Tout le monde a joué le jeu. A tort ou à raison, seul le film ou le spectateur peut le dire. Ce qui est sûr, c'est que Béatrice a élaboré un film qui est le sien. Je connais son travail antérieur et je reconnais, dans *La Grenouille*, sa réalisation, son empreinte.

L'implication des comédiens est complète. Tous sont entrés en phase avec le projet et donnent, ou mieux, retiennent ce qu'il faut pour le film.

Et puis les autres, tous ceux qui nous ont aidés, ceux qui, en Champagne et en Bourgogne, ont collaboré à cet élan et sont venus aider les Parisiens dans cette drôle de folie.

Drôle, pas tous les jours, mais nous avons poussé "la charrette" avec nos maigres moyens. Car c'était maigre, vraiment maigre.

En ce qui concerne l'image, on frise le minimalisme. Le compte est vite fait. Un chef opérateur, une assistante caméra, Pauline Moreau, et un "électromachino-à-tout-faire", Tom Bouchet. La postproduction chez Wallpaper sur Scratch avec Aurélie Laumont. Et voilà pour l'image.

Un Canon 7D, une série Zeiss P2, un CineMonitor HD8 de Transvideo, un Next to Di de chez Global Prestations (glops), un peu de lumière, un peu de machinerie de chez Transpa Lux et Grip, un 18 m³ et voilà. Je vous jure, ce n'est pas beaucoup, mais on a fait avec, et surtout, Béatrice a fait avec.

La liste sur IMDB est incomplète mais reflète bien l'équipe finale et vous permettra de mettre un nom sur les comédiens.

On peut bien évidemment critiquer, ou non, le scénario, la méthode de production, les conditions mais ma foi, le film existe, il n'est pas indigent, loin de là, construit, pensé, joué... entier. Et c'est au final ce qui compte. Puisque, à la fin, on oublie tout le reste, et c'est tant mieux. Il n'en reste pas moins un film, à voir, à aimer ou non.

On peut même se poser beaucoup d'autres questions. Je ne souscris pas, et de loin, à la mise en place de ce genre de production mais voilà, malgré cela, on se retrouve embarqué dans ces aventures pour plein de bonnes et de mauvaises raisons. Pour moi, la bonne était de permettre à Béatrice de faire son film, coûte que coûte. De son côté, elle joue le jeu. Elle minimise, elle aussi, ses prétentions sans rien lâcher en mise en scène et réalisation. On fait avec... tous...

C'est déjà l'objet d'un débat important qu'il faut continuer à alimenter.

Maintenant, tout cela, c'est la partie visible de l'iceberg, vous vous doutez bien... mais comment regarder le film en oubliant ce que vous savez, comment découvrir le travail de chacun sans "a priori"? Pas facile, finalement. A vous de juger. ■

Le Jour de la grenouille

Assistante caméra :
Pauline Moreau
Chef électricien et
machiniste :
Tom Bouchet

Postproduction chez
Wallpaper sur Scratch
avec **Aurélie Laumont**

Un Canon 7D, une série
Zeiss P2, un
CineMonitor HD8 de
Transvideo, un Next to
Di de chez glops, un
peu de lumière, un peu
de machinerie de chez
Transpa Lux et Grip

Quelques heures de printemps

de Stéphane Brizé, photographié par Antoine Héberlé AFC
Avec Vincent Lindon, Hélène Vincent, Emmanuelle Seigner
Sortie le 19 septembre 2012

► **Quelques heures de printemps fait sans aucun doute partie de ces films qui ravivent mon amour du cinéma, mon plaisir à "faire des films".**

Que ce soit la coopération avec Stéphane Brizé (la deuxième après *Mademoiselle Chambon*), la cohérence des moyens mis en œuvre par la production (TS), ou le bonheur sur le plateau, tout a convergé pour travailler dans la sérénité et permettre à Stéphane de faire un très beau film. Les différents départements de l'équipe se parlent, mais surtout s'écourent, pour définir ensemble la forme que prendra le tournage. Ce devrait être la base sur laquelle construire tout projet de film.

Stéphane travaille depuis ses débuts avec TS Productions. Gilles Sacuto et Miléna Poylo connaissent parfaitement sa façon de tourner et sont très attentifs à l'équipe et au temps de tournage.

C'est essentiel pour qu'un metteur en scène puisse continuer à chercher, à travailler sur le plateau, que ce soit avec les comédiens ou ses collaborateurs techniques les plus proches.

En ce qui concerne notre préparation, Stéphane m'a demandé de pouvoir travailler avec ses comédiens comme si l'on pénétrait dans la maison des personnages, et qu'ils puissent au mieux oublier le plateau de tournage. Il fallait donc installer un minimum de sources à l'intérieur. Nous n'avions pas de groupe électrogène et il a fallu se débrouiller avec deux 6 kW à l'extérieur, tandis qu'à l'intérieur nous avons suspendu quelques Kinos, des lucioles, et une guirlande un peu accessoirisée et très mobile. Le choix des décors a été primordial et particulièrement celui de la maison où nous sommes restés près de trois semaines.

Pour définir l'image du film, nous avons fait des essais en 35 mm, en Alexa, en 16 mm aussi car Stéphane a toujours peur d'une image trop lisse et sans texture. Inimaginable aussi pour lui de se limiter dans le nombre de prises... Sans aucune pression de nos producteurs – qui serraient tout de même les dents car notre budget était restreint – nous avons choisi l'Alexa, pas mal filtrée et avec une émulation de grain en postproduction chez Digimage. C'était mon premier film avec cette caméra et depuis il y en a eu quatre autres. Nous avons créé deux LUT avec Serge Antony chez Digimage et étalonné un BTLH 1700 qui a commencé à me servir de référence et puis, très vite, je me suis habitué à la visée de l'Alexa et à l'image de l'Astro ; je ne me déplaçais pratiquement plus pour regarder mon image HD sur le moniteur 17 pouces et je retrouvais très vite ma façon de travailler comme en pellicule, c'est-à-dire au cadre et à l'œil, avec un petit coup de spotmètre pour vérifier mes extrêmes.

Le grand plaisir sur ce film a été le travail du cadre et du découpage avec Stéphane. Le film était techniquement simple et nous avons eu le temps de chercher, de reprendre, comme en musique, pour épurer au maximum et garder la distance juste avec nos personnages. Nous avons vraiment pu affiner ce travail et la mise en scène de Stéphane est très rigoureuse, presque uniquement en plans séquences, et cela a permis aux comédiens de jouer le temps de la scène dans chaque prise, pour y construire le rythme, les variations, les allitérations. J'étais ravi de retrouver Vincent Lindon, et très heureux de rencontrer Hélène Vincent et Olivier Perrier qui ont été bouleversants au point d'embuer parfois mon oeilleton... ■



Vincent Lindon et Emmanuelle Seigner
Photo © Diaphana Distribution

Quelques heures de printemps

A mes côtés, et toujours aussi généreux :

Mathieu Bertholet au point épaulé par Hélène Degrandcourt et Ludovic Bezault.

Stéphane Assié et Christophe Bassoulet à la lumière qui ont abattu un sacré boulot à deux ! Nico Eon et François Xavier Clery à la machinerie qui nous ont permis de tourner la nuit le jour, malgré les étages, et avec une discrète découverte photo... Mathieu Jourdan et Jean Guy Cheny sont venus en renfort pour installer tout ça.

La caméra venait de chez Panavision, la lumière et la machinerie de chez TSF.

Un grand merci à Serge Antony et Thomaso Vergalo chez Digimage-Cinéma qui m'ont permis d'aborder ce premier film en Alexa en toute sérénité. Encore un grand merci à Stéphane Brizé pour sa confiance.

... Antoine Héberlé AFC présentera *Quelques heures de printemps* de Stéphane Brizé lors d'une projection privée, courant septembre 2012, à La fémis, salle Jean Renoir ...



● **A cœur ouvert, film de Marion Laine avec Juliette Binoche et Edgar Ramirez et Hyppolite Girardot, sorti en août, a été tourné dans la même configuration à part Marie Demaison qui a repris sa place à la caméra aux côtés de Mathieu.**

Transpacam a fourni la caméra, Transpalux le reste du matériel. Le film a été produit par Manchester Films et Thelma Films et étalonné avec bonheur par Natacha Louis chez Technicolor.

Les Saveurs du palais

de Christian Vincent, photographié par Laurent Dailland AFC
Avec Catherine Frot, Jean d'Ormesson, Hippolyte Girardot
Sortie le 19 septembre 2012

► Ce film scénarisé par Etienne Comar et Christian Vincent raconte deux épisodes de la vie d'une femme exceptionnelle : Danièle Mazet-Delpuech, qui fut la cuisinière personnelle de François Mitterrand vers la fin de son deuxième septennat, mais aussi "cantinière" de la base scientifique Alfred Faure, sur l'île Crozet dans les mers australes...

Chaque film est fait de rencontres et de collaborations, entre autres avec le service mise en scène (Ohhh... Laure Prévost), avec la production (Ahhh... Jean-Jacques Albert), avec le service scripte (truculente Marianne Fricheau).

Mais tourner un film quand vous êtes directeur de la photo, c'est une succession de petits malheurs et de petits bonheurs. Pour vous éviter de vous ennuyer en parlant technique, émulsion, labo, construction du style lumière et cadre avec Christian Vincent, le metteur en scène, je préfère vous raconter quelques-uns de mes petits bonheurs...

Le premier est sans doute le tournage en Islande. Il n'était pas envisageable d'emmener une équipe et des acteurs sur l'île Crozet (12 heures d'avion + 3 semaines de bateau !). L'Islande a été comme une évidence, à 3 heures de Paris, durant les marées d'équinoxe, c'était tout ce dont le film avait besoin.



Tournage nord ouest de l'Islande 8h30 du matin



même endroit 15mn plus tard...



Des lumières qui vous donnent envie de laisser les projecteurs dans le camion...



Bon bien sûr, les acteurs même chaudement vêtus se gelaient... et les techniciens aussi...



Le premier matin vous voyez ça de la fenêtre de votre chambre : beau et inquiétant :

Photos © Laurent Dailland AFC



L'Islande nous a même gratifiés d'un nuage d'exception pour la scène de fin... Et n'y voyez aucun étalonnage ou trucage, c'était juste comme ça : pas besoin de chef op !



Patrick Durand le chef décorateur a recréé une base scientifique au fond d'un fjord. Le pays et l'équipe locale (Jean-Michel Paoli Comrade Film) ont fait le reste :

Nous avons fait là-bas de très belles rencontres avec des paysages lunaires, des météo surprenantes et pas seulement... (petit malheur: il y a eu une aurore boréale exceptionnelle, et je dormais à poings fermés... fichue conscience professionnelle).

Un autre de ces petits bonheurs fut sans nul doute la rencontre avec Catherine Frot. Elle s'est approprié l'histoire de Danièle, ses combats, ses doutes et peut-être même ses recettes...



La vraie Danièle, avec Christian en pleine discussion sur le script ou sur la recette du Saint-Honoré à la crème "Mémé"...



Et celle du film (Hortense dans le script) en pleine discussion avec Christian Vincent. Mais assurément il n'est pas question de cuisine, c'est le premier jour de tournage !

Les Saveurs du palais



Catherine, dans une scène où, à l'Élysée, même la cuisine devient une politique... Il est question de changement de régime!



Et cette image de Catherine nous mène à un autre plaisir : tourner au Palais de l'Élysée. Parce que finalement c'est un petit bonheur. C'est sûr qu'il y a eu des contraintes pour tout le monde, un véritable marathon pour réussir à boucler en trois jours. Une fois de plus, je suis forcé de constater que notre métier nous ouvre bien des portes et j'aime tellement cela...



Vous l'aurez reconnu, c'est Jean d'Ormesson

Le dernier petit bonheur que je voulais vous raconter, c'est celui d'avoir rencontré un jeune premier de 83 ans, de lui avoir fait passer des essais filmés pour le rôle du Président...

Le nom de Mitterrand n'est jamais prononcé dans le film, mais on sait bien que c'est lui!

Dès le premier jour il s'est montré d'une humilité exemplaire face à la caméra. Quand Christian Vincent lui a dit : vous avez le rôle, il y avait une joie d'enfant dans ses yeux. Trop content de faire du cinéma et encore plus d'endosser le costume d'un homme qu'il admirait beaucoup. Et d'ailleurs toute l'équipe a apprécié sa présence. Cela faisait bien longtemps que je n'avais vu un "jeune" acteur monter dans les camions pour dire au revoir et merci à chacun...

J'oubliais un autre petit bonheur, celui d'avoir encore une fois travaillé avec mon équipe...

Court générique de remerciements

Océane Lavergne, 1^{ère} assistante opérateur

Gil Fontbone, chef machiniste

Pascal Pajaud, chef électricien

Matthieu Caudrois, au steadicam

et tous les membres de l'équipe

La caméra venait de chez Transpacam

La lumière de chez Transpalux

La machinerie de chez Transpagri

Notre pellicule Kodak a été développée chez Eclair

Les rushes ont été étalonnés par Miguel Béjo

Et Isabelle Julien a terminé le travail de tout le monde sur un Coloris de chez Eclair.

Peut-être que ce film était mon dernier film en "film"... je n'y avais pas pensé en le tournant. ■

Les Seigneurs

d'Olivier Dahan, photographié par Alex Lamarque AFC
Avec José Garcia, Jean-Pierre Marielle, Franck Dubosc
Sortie le 26 septembre 2012

► Les Seigneurs est une comédie d'Olivier Dahan avec qui je collabore depuis nos débuts.

C'est l'histoire d'un ex joueur de football alcoolique sur grillé à qui on propose d'entraîner une petite équipe de football à Molène (petite île en Bretagne) en échange de la garde de sa fille qu'il est en train de perdre. Orbera (le héros) va donc piocher dans son carnet d'adresses pour monter une équipe constituée d'anciennes gloires, et tenter de sauver ainsi l'usine de sardines de Molène qui est sur le point de fermer pour liquidation judiciaire. Voilà pour l'histoire.

Les repérages de ce film ont tristement commencé car, le jour de notre départ pour l'île de Molène nous avons appris le décès de notre chef décorateur Olivier Raoux. Il devait nous accueillir et nous présenter ses décors comme à son habitude, en nous jouant les scènes. Paix à son âme, un des plus brillants de sa génération à mon sens. Nous avons décidé de suivre son idée jusqu'au bout et son équipe a pris la suite du tournage avec à leur tête Laure Lepelley, son assistante.



Jean-Pierre Marielle et José Garcia - Photos © Alex Lamarque AFC

Jean-Pierre Marielle !!!! Qui n'a pas rêvé de tourner avec ce monstre de la réplique, ce prince de la tirade. J'ai eu beaucoup de plaisir à travailler avec ce grand monsieur du cinéma qui, malgré son âge avancé, a su garder tout son humour et son esprit malicieux. Par moment, il semble éteint et puis, tout d'un coup, comme ça, il vous sort une perle digne des Galettes de Pont-Aven, un délice.

Sinon imaginez, vous mettez José Garcia, Omar Sy, Gad Elmaleh, Ramzy, Joe Starr, Franck Dubosc, le Comte de Bouderbala dans une boîte et vous secouez bien fort... C'est explosif, ça n'arrête jamais!!! Un flot continu de vannes, ce qui n'est pas toujours évident sur un plateau où le silence est de mise. Un plan de travail serré et quelques plannings d'acteurs compliqués et voilà, le tableau est posé.

Quand on imagine les grandes lignes de l'image d'un film, on pose des ambiances diverses qui vont dans le sens du scénario. Sachant qu'on tournait en Bretagne et que j'avais des séquences de foot sur plusieurs jours, je comptais sur la région et son célèbre climat. Le temps gris et nuageux va me rendre un fier service, me suis-je dit. Bien mal m'en a pris, nous avons eu deux jours de nuages en tout et pour tout sur huit semaines de tournage, Paris compris!!!

Ceci m'a amené vers un tout autre point de vue, beaucoup plus joyeux finalement. J'ai donc posé tous les extérieurs avec 1,5 diaph de surexposition pour ce qui est des matches de foot afin d'atteindre un

look plus " polaroïd " au télécinéma. Nous avons tourné sur un terrain près de Pontoise, en région parisienne, pendant 15 jours et rebelote, du soleil tout le temps. Je crois que nous avons bénéficié de la meilleure météo de ces dix dernières années ! Vous verrez, sans doute, des fautes de raccords mais nous sommes les seuls à les voir.

Nous avons tourné ce film en Super 35 mm 3perf, 2:1, optiques Panavision Primo, mais montés sur des Arricam St et Lt pour des raisons pratiques, bien que je sois un fan des optiques Pana, je trouve tout le système d'accessoires un peu dépassé. Je ne remerciais d'ailleurs jamais assez l'équipe de Panavision Alga pour son soutien, ses efforts et son écoute pour nous aider à vivre dans un monde meilleur.

Pour ce qui est du choix de la pellicule, nous avons tourné en Fuji, un choix délibérément économique car la période " open bar " de notre métier est malheureusement résolue et il faut dire qu'avec un étalonnage numérique en fin de chaîne, la différence est minime avec Kodak qui serait mon premier choix.

Pourquoi le choix de format 2:1, me direz-vous ? (Je n'ai rien inventé, Vittorio Storaro a développé ce format, il y a quelques années déjà). Pour des raisons très simples. Pour une comédie, tout le monde s'accorde sur le fait que le 1:85 est le format maximal, voire le 1:66 pour la diffusion TV. Si on tient compte des progrès technologiques et qu'on projette notre film 1:85 sur un écran 16/9, le format fait l'effet d'un 1:66 sur une télé 4/3, un format entre deux. Les écrans ont évolué, les ordinateurs, les télévisions se sont " Scopisés ", si je peux me permettre l'expression. Si le 1:78 est maintenant la norme TV, je dirais que le 2:1 serait son descendant " plus cinématographique " et plus facile à travailler en décors naturels que du 2:40.

Coté technique, les projections en salle notamment, le format est généré par le labo (ajout de bandes noires en haut et en bas sur une copie film 1:85), la perte est négligeable et cela a l'avantage d'avoir des bords d'image très nets et précis.

Sinon, nous avons tourné en décors naturels les intérieurs du bar, de l'hôtel, et, bien sûr, tous les matches de foot. Nous avons essayé de sortir des codes de la comédie classique, à savoir une ambiance très lumineuse et étale. La difficulté était pour moi de fournir un espace assez libre aux comédiens en maintenant un clair obscur si cher à Olivier, tout ça à 360 degrés avec peu de réglages et deux caméras tournant tout le temps avec des axes différents, et vite bien sûr... du gâteau quoi.

La deuxième et, souvent, première caméra était tenue par mon camarade Valentin Monge qui avait son Stead toujours prêt à bondir ; la machinerie tenue par Titoune et sa bonne humeur ; et la lumière par le fantastique Patrick Contesse avec qui je collabore maintenant depuis très longtemps. Je ne tarirai jamais assez de louanges auprès de ce garçon qui s'investit autant dans son métier. Didier Diaz et, finalement, merci à " presque " (comprenez qui pourra) toute l'équipe caméra qui a fourni un excellent travail.

L'étalonnage a été fait par Fabien Pascal chez Duboi, devenu Technicolor, comme vous savez. Les événements de cet hiver ayant décalé les plannings de postproduction, je n'ai pas pu être présent aux séances ; nous avons donc travaillé par références que j'envoyais à Fabien d'après les photos que je prends systématiquement avant chaque plan avec un D3, et étalonnées avec Photoshop ou Lightroom. J'utilise cette technique depuis de nombreuses années déjà et ça marche très bien, c'est beaucoup plus précis qu'un long discours et en cas de non disponibilité tout est dit. ■

Les Seigneurs

Caméras Arricam Lite et Studios 2:1 3 perf, séries Primo standard, Primo zooms 24-275 mm et 17,5-75 mm,

Panavision Alga

Machinerie Panavision Grips

Lumière Transpalux

Pellicule : Fuji Eterna 500 et 250D



Joe Starr



Gad el Maleh



Omar Sy célèbre son but



Gad el Maleh, Omar Sy, Joe Starr et Ramzy Bedia mangent des crêpes



Clémentine Baert



Ramzi Bedia et José Garcia

Vous n'avez encore rien vu

d'Alain Resnais, photographié par Eric Gautier AFC

Avec Mathieu Amalric, Pierre Arditi, Sabine Azéma

Sortie le 26 septembre 2012

Eric Gautier a débuté sa carrière de directeur de la photographie en 1991 au côté d'Arnaud Desplechin, et a collaboré avec lui pour tous ses longs métrages. Il a signé l'image des films de Patrice Chéreau, d'Olivier Assayas, de Claude Berri et de Léos Carax. C'est pour son film *Cœur* qu'Alain Resnais fait appel à ses compétences pour la première fois.

En sélection officielle, *Vous n'avez encore rien vu* est peut-être le film le plus inventif de ce grand metteur en scène français qui, à l'âge de 90 ans, risque de faire parler de lui sur la croisette. (B.B.)



Alain Resnais face à Eric Gautier ; de dos, Fabienne Octobre, première assistante caméra - Photo Arnaud Borrel

Ce film est un peu traité comme un conte, et en même temps, c'est un OVNI !

Eric Gautier : Jusqu'à la fin du montage, et même encore pendant les trucages, on ne savait pas à quoi ce film ressemblerait. Alain Resnais s'est appuyé sur plusieurs pièces de Jean Anouilh, auteur assez oublié aujourd'hui, et en particulier sur *Eurydice*, pièce très sombre, violente dans les sentiments qu'elle exprime de la vie, sur l'impossibilité de la pureté et la fascination de la mort, liée à l'amour. Il a inventé un dispositif très original. Les comédiens réunis dans un lieu improbable regardent une captation vidéo de la pièce mise en scène par une jeune compagnie. Ils l'ont tous joué eux aussi, ils se souviennent de leur rôle (plusieurs d'entre eux ont joué le même rôle), le revivent, et finalement deviennent leur personnage.

Apparaissent alors des images irréelles (incrustées derrière eux) qui sont des bribes des décors dans leurs souvenirs ou bien le fruit de leur imagination. Déjà sur *Cœur* et *Les Herbes folles*, il y avait une très grande liberté de narration, mais là ça va beaucoup plus loin. On ne sait plus si on est dans le temps réel ou en pleine représentation. Resnais a imaginé un lieu grandiose, théâtral (terme assumé), avec une grande rotonde et sept portes qui débouchent toutes sur l'imaginaire et sur des souvenirs, un peu comme les recoins de la mémoire... L'idée magnifique du film était d'offrir un immense rôle à Sabine Azéma et à Pierre Arditi – des rôles qui ne sont plus du tout de leur âge, convention qui marcherait au théâtre mais qui se justifie ici par le retour dans le passé, lequel se transforme en présent.

Comment as-tu travaillé avec Alain Resnais, pour trouver le ton du film ?

EG : Resnais aime les sujets graves traités de manière légère et inversement, les décalages, les oppositions, c'est toute l'élégance de ses films. Il m'a toujours poussé à aller plus loin dans mon travail car il aime les choses ambiguës, contradictoires et affirmées. Il m'a souvent encouragé à aller vers des ambiances très lumineuses, avec des contre-jours très forts allant dans le sens du glamour, et surtout vers des lumières très à effet, très visibles. On croit qu'Alain Resnais est très cérébral, que tout est très préparé, qu'il sait ce qu'il veut longtemps à l'avance, mais pas du tout ! Il imagine un dispositif, puis tâtonne, il invente au fur et à mesure, de façon très pragmatique, et aime se laisser surprendre. Il aime se mettre en danger, expérimenter, parier sur des idées autres que celles sur lesquelles, a priori, on se serait attendu au départ. Il est toujours surprenant.

Jacques Saulnier, le décorateur, était parti sur un très grand décor, très blanc et très neuf. Alain disait à Jacques : « Mais tu vas patiner un peu, là... », et Jacques lui répondait : « Mais non, il faut que ça fasse décor, que ce soit du tout neuf. » Et moi je trouvais que Jacques avait raison, ce film était un hommage au théâtre, et l'auteur de la pièce qui a commandé ce petit palais démesuré l'a conçu comme un décor de théâtre. Je savais qu'Alain aime beaucoup Guitry. Pourtant, il m'avait suggéré que, lorsque la " projection " commence, la salle s'assombrit, mais je pensais que ce serait très peu. Parce que Resnais n'aimait pas du tout une image dense dans les films précédents.

Heureusement, grâce à la production, on a pu faire des essais, dans le décor, avec certains comédiens. Et là, au moment du tournage de ces essais, Alain me dit que les murs sont trop clairs... J'ai donc coupé la lumière sur les murs, autant que possible. En éta-lonnage, j'ai encore un peu descendu les fonds en me disant que, de toute façon, il trouverait cela trop excessif. Mais, en projection, il trouvait ça toujours trop clair ! Il m'a dit : « Imaginez, on est dans *Mabuse* de Fritz Lang, entourés d'esprits, chez les fantômes. » Et là j'ai compris ce qu'était le film. Il a donc fallu faire repeindre le décor pour l'assombrir car il m'était impossible de contrôler les fonds pour chaque plan. Le film ouvre sur une citation dans *Nosferatu* de Murnau : « Quand il eut passé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre » ; on est bien chez les esprits, les fantômes, on est dans les tréfonds de l'imaginaire.

Ce film n'a rien à voir avec les précédents, et ça c'est Resnais, il est toujours déroutant ! J'ai compris au dernier moment, juste avant de commencer le tournage, dans quel registre il fallait jouer, dans les ténèbres mais de façon théâtrale. Donc jouer aussi les changements



Lambert Wilson et Anne Consigny - Photogramme

de lumière, et puis, à un moment donné, les ténèbres ne sont plus si puissantes que ça. Car il y a une progression du présent vers le passé de manière très fluide. Le vrai décor est là et puis les bribes de souvenirs s'emboîtent dans les lieux incrustés, avec ces acteurs qui ont vraiment joué la pièce d'Anouilh.

Il t'a fallu gérer ces incrustations qui jalonnent une grande partie du film...

EG : Nous avons tourné une bonne partie du film sur fond vert pour y incruster ces décors imaginaires. Toutes les images qui sont en dehors de la grande pièce et qu'on a tournées sur fond vert ont été fabriquées à partir d'éléments réels photographiés (comme des papiers peints, des sols, des fenêtres), puis recomposés par Frédéric Moreau et son équipe chez Def2shoot. Les éléments sont réels, mais le rendu final de ces décors " sonne faux " à l'arrivée. Resnais voulait que ce soit perçu comme des bribes de souvenirs qui reviennent, avec toute leur imprécision. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les proportions de ces lieux imaginaires changent tout le temps. J'ai été confronté à une difficulté par rapport aux éléments incrustés : comment faire pour que ces incrustations derrière les comédiens soient ressenties comme telles, que les comédiens en avant-plan soient " plaqués " sur un décor qui ne raccorde pas, et que ce soit visuellement riche et non pas maladroit.

Vous n'avez encore rien vu
1^{ère} assistante caméra :

Fabienne Octobre

Chef électricien :

François Berroir

Chef machiniste :

Gérard Buffard

Pellicule : Kodak 5219

Caméra : Panavision
(Panaflex Platinum)

Optiques : série E
anamorphique

Machinerie : Panavision,
Cinésyl

Lumière : Transpalux

Laboratoire : Digimage

Étalonneuse :

Isabelle Julien

Effets visuels : Def2shoot

95/1

BUFFET DE GARE 1 - NUIT

Très dense, dans la pénombre. Ambiance un peu froide (1/4 CTS). Puis allumage, neutre en couleur. Éclairage venant des signaux lumineux des voies, derrière la baie vitrée à droite. Couleurs.

50mm



les entretiens de l'AFC : *Vous n'avez encore rien vu*

95/1 (suite)

APRÈS ALLUMAGE :



Habituellement, quand on tourne sur fond vert, on connaît les éléments qui seront incrustés et on voit comment ça se mélange sur le plateau. Pour ce film, on ne savait pas du tout ce qui serait incrusté, Alain restait flou sur ses intentions finales, volontairement. Mais il fallait bien que pour moi, pour les acteurs, pour Alain lui-même, on ait une idée, même vague, de ce qui pourrait s'imaginer en arrière-plan. J'ai proposé à Matthieu Beutter, l'assistant décorateur, d'être avec nous sur le plateau tous les jours, et d'esquisser sur sa tablette reliée à son ordinateur des perspectives et des proportions de décors, éventuellement de proposer des accessoires ou des meubles. Ces dessins étaient mélangés sur l'écran du retour vidéo de ma caméra, en arrière-plan. Et là on commençait à s'amuser, on se disait : « Tiens, là, si pour ce plan la toute petite chambre était devenue trop grande, disproportionnée?... » Resnais avait envie aussi d'effets d'apparitions et de disparitions d'éléments de décor ou de personnages, comme chez Méliès. C'était très ludique.

Es-tu content finalement du résultat ?

EG : Ce qui est intéressant, c'est qu'avec cette méthode " spéciale " de travail, je ne pouvais pas raccorder l'avant-plan avec l'arrière-plan, ce qui était le désir d'Alain. Cela a créé des dissonances qui marchent bien, on sent que ce sont deux plans différents, l'espace réel et l'imaginaire. On a travaillé aussi les profondeurs de champs. Parfois les fonds sont trop nets, ce qui est impossible d'après les lois de la profondeur de champ, et d'autres fois ils sont très flous, alors qu'ils devraient être nets.

La seule règle que je m'étais fixée pour la lumière, c'était d'éclairer les comédiens sur fond vert avec les projecteurs placés à la même distance d'eux que ceux du grand décor, de façon à retrouver une continuité indépendamment du fond incrusté.

Il y a pas mal d'effets théâtraux, les changements de lumière pendant la prise ou des entrées et des sorties de comédiens comme sur une scène...

EG : Oui, et c'est un vrai choix de mise en scène. Resnais assume l'artifice, la forme stylisée. Il donne la direction à suivre, et après il laisse une totale liberté d'interprétation à tout le monde.

Les hautes lumières sont légèrement diffusées, as-tu utilisé des filtres ?

EG : En règle générale, je préfère travailler avec des pellicules sensibles qui sont donc un peu moins définies naturellement. Je n'aime pas beaucoup quand l'image est très piquée. Et parfois je rajoute une diffusion légère pour les gros plans. Resnais aime les images très diffusées, car elles sont moins réalistes, elles font plus rêver. J'ai donc, comme sur les films précédents d'Alain, combiné plusieurs types de filtres de diffusion, mais beaucoup moins forts en gradation. D'ailleurs, ce film est beaucoup plus contrasté que les précédents, la lumière sur les visages est plus dure, plus tragique.

Tu as fait le choix du vrai Scope, peux-tu nous expliquer pourquoi ?

EG : Ce choix du vrai Scope m'a semblé évident, et s'est imposé immédiatement à Alain et à la production. Il m'aurait été plus léger de tourner en Super 35, 2,35:1, comme pour *Les Herbes folles*, pour lequel je trouvais intéressant d'avoir un peu un " aplat ", une sorte d'écrasement des profondeurs, alors que le vrai Scope aurait apporté un côté trop esthétisant. Pour ce film-ci, j'ai eu l'intuition qu'il fallait donner l'ampleur du décor, des comédiens, avec du vrai Scope et ses profondeurs particulières.



Pierre Arditi et la profondeur de champ du Scope - Photogramme

Par exemple, quand la caméra filme Pierre Arditi qui commence à dire le texte face à l'écran, on sent très bien la présence de Mathieu Amalric derrière lui dans la profondeur, qui soulève sa tête très légèrement et qui lui jette un regard. Pourtant il est dans la pénombre, flou, mais il a une présence incroyable. ■

Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC

Kodak associé AFC

► Le 20 août, Kodak a emménagé dans ses nouveaux locaux

108-112 avenue de la Liberté 94700 Maisons-Alfort

Téléphone : 01 53 99 33 33

Courriel : commandes-cinema@kodak.com

Kodak présent au Congrès des exploitants de Deauville (1^{er} au 4 octobre 2012)

Les 3 et 4 octobre, vous retrouvez Gwénolé Bruneau sur place +33 (0)6 07 17 16 69

Kodak présent au 23^e Festival du court métrage d'humour de Meudon du 2 au 7 octobre

<http://festivalmeudon.org>

Nathalie Martellière +33 (0)1 53 99 33 14 et +33 (0)6 07 98 09 52

Introduction du Film Couleur de Protection Kodak 2332 (Color Asset Protection Film)

Ce film offre aux ayants droits d'un contenu audiovisuel une nouvelle option aborda-

ble, utilisant le seul support d'archivage pérenne, le film.

Spécifiquement conçu pour fonctionner dans un environnement numérique (utilisation d'imageurs numériques de type Aaton K, Arri Laser, Laser Graphics, etc.) ce film à pour vocation la préservation des contenus HD, comme les émissions de télévisions, fiction TV, documentaires, et d'assurer leur accessibilité pour une exploitation dans le futur.

Les tests dans les laboratoires français sont en cours, pour une disponibilité fin septembre.

Pour toute question sur ce film, contactez Gwénolé Bruneau :

gwenole.bruneau@kodak.com

+33(0)1 53 99 32 77 et +33(0)6 07 17 16 69

Retrouvez les témoignages de vos collègues qui tournent en pellicule partout dans le monde sur

www.kodak.com/go/filmmatters

Postez vous-mêmes ou envoyez-nous les photos de vos tournages ainsi que vos témoignages, nous comptons sur les membres de l'AFC pour représenter les productions françaises ! ■

ACS France associé AFC

► ACS France a eu la chance de travailler sur le nouveau film réalisé par Olivier Megaton et produit par Luc Besson, Taken 2.

Pour ce tournage, qui a eu lieu sur la côte sud de la Turquie, l'équipe d'ACS France avec Steeve Desbrow (Aerial DoP) et Luc Poullain (pilote hélicoptère), a pu réaliser les prises de vues, à l'aide d'une tête gyrostabilisée Super G2, une caméra Arri 435, des magasins de 400 ft et un zoom 24-290 mm. Notre savoir-faire a permis d'effectuer des images de plusieurs décors tout au long de la journée. Nous avons ensuite tourné au dessus de la ville d'Istanbul et filmé plusieurs séquences d'ambiance de la ville. Le film a été photographié par Romain Lacourbas.

Nous avons également, en collaboration avec Next Shot, utilisé une autre tête gyrostabilisée Mini-C, équipée d'une caméra Arri 435 et d'un zoom Angénieux 28-70 mm. Ce système a été fixé sur une voiture jeu. Ces plans d'actions ont été tournés en pleine ville dans des rues pavées. ■



Arri associé AFC

► Nouveau Directeur Général pour le groupe de location Arri

Arri est heureux d'annoncer la nomination de Martin Cayzer en tant que Directeur Général de son réseau mondial de location caméras et éclairage.

La rentrée 2012 avec Arri : IBC

Le 1^{er} rendez-vous avec Arri et ses nouveautés à lieu au salon IBC à Amsterdam du 7 au 11 septembre au RAI Exhibition Center Stand n°F21 Hall 11

<http://www.ibc.org/page.cfm/link=478>

N'hésitez pas à nous contacter pour des entrées gratuites.

CINEC

Notre 2^e rendez-vous de la rentrée se tiendra à Munich pour le Cinec du 22 au 24 septembre au M,O,C, Events Center, Hall 2 / 3, Lilienthalallee 40

<http://www.cinec.de/en/visiting/reg/registration.php>

Natasza Chroscicki : 06 87 68 10 05
nchroscicki@imageworks.fr
Natacha Vlatkovic : 06 33 00 26 08
nvlatkovic@imageworks.fr ■

Next Shot associé AFC

► Didier Grezes rejoint Next Shot

Depuis le 1^{er} août 2012, Didier Grezes a rejoint l'équipe Next Shot au poste de directeur technique. Next Shot marque ainsi sa volonté de développer fortement son service caméra et d'apporter aux directeurs de la photo et à leurs équipes une assistance technique et logistique parfaitement adaptée à leurs besoins.

Alexa Studio

Après les Canon 1D, 5D et 7D, Canon C300, Nikon D4, Alexa et Alexa Plus, l'Alexa Studio est aussi disponible depuis cet été à la location chez Next Shot.

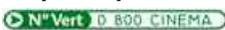
La Cité du Cinéma

Dans le courant du mois de septembre 2012, Next Shot regroupe ses activités à La Cité du Cinéma, 20 rue Ampère, 93200 Saint Denis. Caméras, machinerie, régie, son, grues et têtes seront visibles sur place dès le 15 septembre 2012.

Scorpio Arm

Mercedes ML55 équipé d'un bras Scorpio disponible à la location. Les nombreux tournages de l'été montrent que l'outil est parfaitement adapté aux prises de vue de poursuites de 0 à 200 km/h, aussi bien sur circuit qu'en milieu urbain. Une vidéo est disponible sur le site nextshot.com

Coordonnées téléphoniques

inchangées: 
ou 01 48 91 09 65 ■

Panavision Alga associé AFC

► Les films sortant en septembre tournés avec notre matériel

- **Alyah** de Elie Wajeman, photographié par David Chizallet, caméra Alexa panavisée, optiques série Primo standard
- **Vous n'avez encore rien vu d'Alain Resnais**, photographié par Eric Gautier ^{AFC}, caméras Panavision Platinum et Golden II, optiques série E anamorphiques, machinerie Panavision Grips

- **Quelques heures de printemps** de Stéphane Brizé, photographié par Antoine Héberlé ^{AFC}, caméra Alexa, optiques série Zeiss A Distagon PL T2.1, zoom Optimo Angénieux 28-76 mm
- **Les Seigneurs** d'Olivier Dahan, photographié par Alexandre Lamarque ^{AFC}, caméras Arricam Lite et Studios, séries primo standard, Primo zooms 24-275 mm et 17,5-75 mm, machinerie Panavision Grips. ■

Sublab associé AFC

► Sublab a le plaisir de vous annoncer sa première participation au Salon de l'IBC à Amsterdam du 6 au 11 septembre prochain.

Nous présenterons alors notre 1^{ère} innovation, le système SpectR.

Ce système permet de manipuler à distance les caméras Phantom (Flex, Miro, HD Gold et toutes les autres) grâce à un

système non filaire de longue portée. Il intègre également des commandes pour les paramètres optiques, colorimétriques et bien d'autres fonctionnalités.

Intuitif et modulable, SpectR permet une prise en main très rapide des caméras Phantom, les rendant accessibles à tous. En combinant les fonctionnalités de SpectR à la légèreté de la Miro M320S,

nous ouvrons le champ de la prise de vues grande vitesse en la rendant de plus en plus abordable et d'utilisation plus libre et mobile (caméra embarquée, drone, ...)

Le système SpectR sera présenté à l'IBC sur le stand de Vision Research, le fabricant de caméras Phantoms, Hall Number 11, Stand Number 11.E74.

N'hésitez pas à passer nous voir ! ■

Thales Angénieux associé AFC

► Thales Angénieux à IBC et CINEC

Après Las Vegas, Cannes, Singapour, Pékin, Thales Angénieux présente pour la première fois en Europe à IBC – Amsterdam puis à Cinec -Münich ses deux nouveaux Optimo 19,5-94 et 28-340 mm. Versions complémentaires des Optimos 17-80 et 24-290 mm, ces deux nouvelles optiques disposent des mêmes qualités optiques qui ont fait le succès de leurs aînées. Elles offrent de plus une couverture d'image allant jusqu'à 31,4 mm de diagonale et sont ainsi parfaitement adaptées pour les productions S35 et les caméras numériques grand capteur. Angénieux propose donc maintenant une palette complète de cinq objectifs : Optimo 19,5-94 mm, Optimo 28-340 mm avec les trois "petits" Optimo 15-40 mm, Optimo 28-76 mm, Optimo 45-120 mm parfaitement adaptés au film et aux dernières générations de caméras numériques. Optimo DP 16-42 mm et 30-80 mm conçus pour le cinéma numérique seulement couvrent également le 31,4 mm de diagonale.



Seront également proposés à IBC et CINEC, pour l'ensemble de la gamme des "petits" Optimo 15-40, 28-76, 45-120 mm et Optimo DP 16-42 et 30-80 mm, un grip de motorisation permettant la commande de zoom et d'iris de l'objectif (la commande de mise au point sera disponible sur certaines versions) ainsi que le module ADS – Angénieux Data System. Le module ADS d'Angénieux intègre le protocole i et permet l'enregistrement instantané des données-clé de réglages de l'optique : une technologie extrêmement pratique qui, avec l'affichage de ces données, facilite la calibration et la synchronisation des objectifs.

Bien qu'annoncés au NAB pour le mois de Septembre, les premiers Optimo 19,5-94 mm ont été livrés dès le mois d'août. La production de Thales Angénieux aujourd'hui, grâce à des investis-

sements massifs, est à même de répondre à la demande du marché et continuera à l'être désormais. Les livraisons de l'Optimo 45-120 mm se poursuivent à un rythme régulier et la production des Optimo DP monte en puissance.

Informations pratiques

A IBC, comme d'habitude, vous trouverez le stand Angénieux dans le Hall 11 – Stand F31.

Pour faciliter votre accès à l'exposition, vous pouvez utiliser le code d'accès de Thales Angénieux : 4420 et faire votre inscription en ligne sur

<https://registration.itnintl.com/IBC12/RegOnline/Coupon.aspx>

A Cinec, Angénieux partage son espace d'exposition avec la société Cartoni SpA – Stand numéro 3-E8 et participera cette année au Product Forum. Jean-Yves le Poulain présentera dans ce cadre les Optimo 19,5-94 mm et Optimo 28-340 mm le samedi 22 septembre de 14h à 15h – Salle de conférence K2A. ■

Transpamedia

► Les studios Transpassets Grand Ouest se dévoilent

A l'occasion de la 5^e édition du Film Francophone d'Angoulême, Transpamedia a inauguré, ce dimanche 26 août, les studios Transpassets Grand Ouest.

Installée depuis avril 2005 en région Poitou Charente, l'agence Transpamedia qui loue déjà du matériel audiovisuel (lumière, énergie, caméra, machinerie, véhicules techniques) a signé, l'année dernière, un bail avec le Pôle Magelis pour la location de 19 000 m² de terrain (10 000 m² de bâtiment) pour une durée de 6 ans. Situés à Saint-Yrieix, cet ensemble de studio " d'Aredi " a été rebaptisé " Transpassets Grand Ouest ". En un an, Transpamedia a mené à bien un important chantier de rénovation (déjà plus de 250 000 euros insufflés) pour en faire un outil performant.

Le site est composé de 4 studios :

- 600 m² entièrement équipés et insonorisés
- 700 m² avec un gril technique et un cyclorama (17 m de long x 5 m de haut)

- 350 m² exploitables sous sa forme initiale de friche industrielle
- 1 000 m² réservés à la réalisation de films d'animation.

A ces 4 studios s'ajoute un grand nombre de services avec 900 m² de parking, 340 m² de loges (qu'il reste à aménager), 3 lots de bureaux équipés d'internet et du téléphone (de 100 à 150m²), mais aussi un très grand atelier de menuiserie, un atelier de serrurerie, un stock d'accessoires et de costumes géré par l'association O2 costumes (également accessibles au grand public). Enfin, Transpamedia accueille à domicile diverses sociétés et associations en lien avec le cinéma (Nova Grip, Auteurs et Associés, un chef électro, un chef accessoiriste ou encore Déco Stock16). De nombreux téléfilms comme *La Nouvelle Maud* (Merlin Productions) et *Victoire Bonnot* (VAB Productions), mais aussi des longs métrages comme *Le Grand soir* réalisé par Benoît Delépine,



Gustave Kervern (GMT Productions) ont été tournés en 2011 dans ces studios charentais. Les trois premiers plateaux étaient d'ailleurs occupés jusqu'à cette semaine par Norimage Films/Moonscoop pour le tournage du Manga *Code Lyoko Evolution* (5^e saison d'un dessin animé qui cartonne à l'étranger).

A un mois de l'ouverture officielle des Studios de Paris installés au cœur de la Cité du Cinéma à Saint Denis, Transpamedia continue de montrer sa capacité à se développer en région, en témoigne ses nombreuses agences (Lyon, Marseille, Nice, Angoulême, Corse, Suisse) ou même l'ouverture prochaine d'une agence en Bretagne ! ■

Transvideo associé AFC

► Transvideo à IBC & Cinec

Cette année lors des salons IBC à Amsterdam et CINEC à Munich, Transvideo dévoilera sa toute nouvelle gamme de moniteurs, RainbowHD.

Ces nouveaux moniteurs de tournage, plus légers et plus compacts, gardent la même qualité d'image et la même fiabilité qui a fait des produits Transvideo la référence en matière de moniteurs " On

Board " pour les utilisateurs les plus exigeants.

Les livraisons sont prévues après IBC.

CineMonitorHD évolution: Comme tous les produits Transvideo ce moniteur est en constante évolution et les fonctionnalités sont améliorées. La nouvelle version du /iReader, protocole d'intégration du système Cooke/i qui permet la visualisation de la profondeur de champ

d'une optique, apporte plus de précision et de fluidité.

Celle-ci, couplée à l'intégration dans le CineMonitorHD du CineTape™ de Cinematography Electronics, facilite ainsi la mise au point pendant la prise de vues. Sans oublier les récentes évolutions apportées par les fonctionnalités Virtual-Horizon2 et FuelReader™, Enhanced SuperBright. ■

TSF associé AFC

► Films TSF en tournage, photographiés par des membres de l'AFC

● *La Grande Boucle* de Frédéric Forestier. Directeur de la photographie : Gilles Porte ^{AFC}

TSF Caméra : Red Epic (jusqu'à 6 caméras), série Cooke S4, 3 zooms Angénieux Optimo

Eclairage et machinerie : matériel TSF

● *Le Grand méchant loup* de Bruno Lavaine et Nicolas Charlet. Directeur de la photographie : Laurent Dailland ^{AFC}

TSF Caméra : 2 Red Epic, optiques anamorphiques HAWK (V-Lite, V-Plus, V)

Eclairage et machinerie : matériel TSF

● *100% Cachemire* de Valérie Lemerrier.

Directeur de la photographie :

Denis Lenoir ^{AFC, ASC}

TSF Caméra : 1 Alexa Studio (ProRes) et 1 Alexa standard (ProRes), série Cooke S4, zoom Angénieux Optimo 24-290 mm

Eclairage et machinerie par TSF Lumière et TSF Grip

● *Möbius* d'Eric Rochant. Directeur de la photographie : Pierre Novion ^{AFC}

TSF Caméra : 2 Aaton Penelope en 2 perf, 1 Arricam Lite en 3 perf, Arri Alexa (ProRes), Zeiss Masterprime + 3 zooms Angénieux Optimo

Eclairage et machinerie : matériel TSF

● *Les Salauds* de Claire Denis. Directrice de la photographie : Agnès Godard ^{AFC}

TSF Caméra : Red Epic, Zeiss Masterprime + Zeiss T2.1 zoom Angénieux Optimo 28-76 mm

Eclairage et machinerie : matériel TSF

● *Il est parti dimanche* de Nicole Garcia. Directeur de la photographie : Pierre Milon ^{AFC}

TSF Caméra : Arri Alexa (ProRes), série Zeiss Ultraprime, zoom Angénieux Optimo 24-290 mm

Eclairage et machinerie : matériel TSF

● *Bird People* de Pascale Ferran. Directeur de la photographie : Julien Hirsch ^{AFC}

TSF Caméra : Arri Alexa (ProRes), série Zeiss GO, zooms Angénieux Optimo 28-76 et 24-290 mm

Eclairage et machinerie : matériel TSF

● *Les Profs* de PEF. Directeur de la photographie : Régis Blondeau ^{AFC}

Caméra Vantage

Eclairage et machinerie : matériel TSF

● *Le Dernier des injustes* de Claude Lanzmann. Film documentaire

Directrice de la photographie : Caroline Champetier ^{AFC}

TSF Caméra : Aaton X-Tera S16 et Aaton Penelope 3 perf

Série Zeiss T2.1, zoom Zeiss 11-110 S16 et zoom Angénieux Optimo 17-80 mm

Films TSF en salle au mois d'août et septembre, photographiés par des membres de l'AFC

● *Bowling* de Marie-Castille Mention-Schaar. Directeur de la photographie : Myriam Vinocour ^{AFC}

TSF Caméra : 2 Arri Alexa (ProRes), série Cooke S4, zoom Angénieux Optimo 24-290 mm

● *Cornouaille* d'Anne Le Ny.

Directeur de la photographie :

Jean-Marc Fabre ^{AFC}

TSF Caméra : Arricam Lite 3 perfos, Arricam Studio 3 perfos, série Cooke S4, zoom Angénieux Optimo 24-290 mm

Machinerie : matériel TSF

● *Camille redouble* de Noémie Lvovsky. Directeur de la photographie : Jean-Marc Fabre ^{AFC}

TSF Caméra : Arri Alexa Plus (ProRes), série Cooke S4, zoom Angénieux Optimo 17-80 mm

Eclairage et machinerie : TSF. ■

côté lecture

« Le corps voit autant que les yeux » Des propos de **Caroline Champetier**^{AFC}

Dans son "Cahier été" central, le quotidien *Libération* a proposé, courant août, un "feuilleton" intitulé *Imperceptibles*. Ainsi, on pouvait lire dans le numéro daté des 18 et 19 août : « Le corps voit autant que les yeux » [Imperceptibles 6/6] A l'heure de la gloire éphémère, quelques créateurs protéiformes revendiquent leur anonymat. Aujourd'hui, Caroline Champetier, chef opérateur. Recueilli par Anne Diatkine.

► « J'ai parfois l'impression de ne faire que ça : travailler l'imperceptible. Ce que le spectateur ne verra pas forcément, mais ressentira. Chaque film a un paramètre photographique spécifique. Ce peut être la matière de l'image – comment agir sur le support, le grain ou le bruit plus ou moins gros – ou son imperceptibilité. Le grain photochimique, la profondeur qu'il donne à l'image, la souplesse : j'ai du mal à imaginer qu'on n'y soit pas sensible. Aujourd'hui, avec le numérique, travailler sur la matière de l'image est de plus en plus artificiel, les pixels sont fixes, il n'y a plus l'aléatoire du grain, l'air entre le regard et ce qui est vu. Le numérique lisse et fige. Alors que le grain est en mouvement, comme la vie. On va vers une telle surdéfinition de l'image qu'un jour ou l'autre, on ne pourra plus la regarder. Elle sera exténuante pour le cerveau, qui ne saura pas quoi faire avec autant d'informations.

« Est-ce qu'on s'y habituera ? Peut-être les générations dont le regard ne s'exerce que sur des écrans et des consoles numériques. C'est sans doute comme cela qu'on passe d'un système de représentation à un autre.

Conduire le regard

« Lorsque j'ai regardé les masters vidéo de *Holy Motors* (1), je les ai trouvés trop nets et j'ai préféré flouter légèrement l'image... Quand on filme un feuillage, par exemple : il y a les lignes des feuilles, celles des branches, les nervures des feuilles. Cela fait beaucoup de lignes qui se mêlent, et si le vent agite ces feuilles, cela démultiplie ces lignes. L'image numérique égalise les informations et en fournit trop pour qu'elles soient regardables. Or, je pense que notre métier est de conduire le regard par le cadre, la lumière et la texture de l'image.

« L'autre grand paramètre est le chromatisme. On se bat pour un point de couleur. Ayant l'œil quadrichrome, je suis rapidement gênée par les distorsions chromatiques dans l'image ou par les écarts de température de couleurs. Dans un bureau, deux néons, dont l'un diffuse une lumière un peu plus chaude que l'autre, me dérangeront. Je déteste le magenta : ce petit rose qui arrive trop souvent sur la peau des



acteurs. Dernièrement, dans *Holy Motors*, les noirs étaient légèrement teints à mon sens, cela faisait basculer le film, mais je ne crois pas qu'un spectateur même averti les eût discernés. L'étalonneur m'a dit qu'il ne s'agissait que d'un demi-point de couleur : là, on peut parler d'imperceptible. D'autant que les conditions de projection mettent à mal notre perfectionnisme : il suffit d'une lampe trop neuve pour que tout bascule dans le bleu ; ou trop âgée, et tout tombe dans le rouge. A Grenoble, récemment, les diodes des marches d'escalier de la Nef envoyaient un halo bleu sur l'image de *Holy Motors*. Et nous qui refusions une copie pour un demi-point ! La tendance chromatique qu'on donne au film l'imprègne. Même si personne ne la remarque, elle est essentielle à cet objet qu'on fabrique, et il ne faut absolument pas lâcher prise. Car la notion d'imperceptibilité est relative. Elle dépend de l'expérience visuelle de chacun. Ce qui n'est pas analysé comme vu peut-être ressenti dans une image : sa froideur, sa chaleur, son contraste. Peut-être que le corps voit autant que les yeux.

Une intimité extrême

« Est-ce que la caméra permet de voir ce qui est invisible à l'œil nu ? Sans doute. D'abord, il y a un effet de rapprochement dû aux focales longues. Tous ceux dont l'objectif est l'outil ont un entraînement à regarder ce que les autres ne voient pas et qui ne se décrit pas avec des mots.

« Sur un tournage, nous sommes sans doute les personnes dont la pulsion scopique est la plus développée. Un changement de carnation, l'œil qui s'humidifie, les lèvres qui tremblent, l'accélération d'un pas ou d'un geste, comme un lapsus du corps, une fausse teinte, le soleil qui frappe un tapis ou un rideau dont la couleur envahit l'espace : on voit tout et plus que le spectateur ne verra jamais. Si le mot directeur de la photographie a un sens, c'est dans cette idée de direction à donner au regard. Tout ne doit pas être vu, mis en lumière. C'est pour cela que la peinture de Rembrandt ou d'un autre nous émeut encore après des siècles : notre regard est conduit, accompagné, par le peintre.



« La prise est un moment où l'on est dans une intimité extrême avec celle ou celui que l'on filme. En vingt-cinq ans, on devient un animal de plateau. Les sens s'aiguisent jour après jour. On perçoit beaucoup plus d'éléments qu'avant. On est aux aguets, comme l'Indien dans la forêt. C'est une position très étrange d'être responsable de l'image de l'autre, on sait tous l'effet

produit par une photo où l'on se reconnaît et s'accepte. On n'est pas seul dans l'affaire : il y a le personnage, le costume, le décor, les directions de mise en scène, et la lumière doit produire cette alchimie, le tout doit être cohérent et l'émotion d'un geste, d'une posture, d'un regard doit être saisie immédiatement. Cadres et lumière n'ont pas le droit de défailir. Il y a des ratages et des éblouissements.

« Mais le plus grand mystère, c'est la photogénie. Je ne la devine pas si je ne suis pas derrière la caméra. Elle m'est imperceptible et c'est avec cela que je fabrique le plus : l'angle et la hauteur exacts pour magnifier un visage. Chez une femme, j'y suis particulièrement sensible. Sans doute parce qu'il y a cette fragilité et cette inégalité liées au temps : voir ce miracle qui résiste à l'âge chez Danielle Darrieux ou Marguerite Duras, Jeanne Moreau.

« J'ai souvent filmé Isabelle Huppert, et je ne saurais pas dire pourquoi elle est invisible dans la rue, et que dès que cela tourne, on ne voit qu'elle.

« Récemment, j'ai réalisé un téléfilm avec Marine Delterme, où elle incarne la peintre Berthe Morisot. En tant que metteur en scène, je lui demandais toujours plus et, passée derrière la caméra, la ligne de force se déplaçait. Sa photogénie active me bouleversait, je pense avoir mieux travaillé avec ce dédoublement qui incluait l'imperceptible. » ■

(1). *Holy Motors*, de Leos Carax. Avec Denis Lavant, Edith Scob, Eva Mendes...

Pour lire, entre autres, les différents articles du feuilleton, consultez le site de *Libération* : <http://www.liberation.fr>

côté lecture

Découverte d'un métier : directeur photo enquête et entretiens, par Anne-Laure Bell



► Le magazine Réponses Photo, dans son n° 245 (août 2012), propose à ses lecteurs d'aller à la « découverte d'un métier encore mal connu », publiant un dossier, comprenant enquête et entretiens, réalisé pour l'occasion par Anne-Laure Bell.

« Au moment où les barrières entre image fixe et image animée s'estompent, à l'heure où les appareils photo film-

ment, il nous a semblé intéressant de découvrir un métier mal connu : celui de directeur de la photo. Personnage pivot des tournages cinéma et télé, il est le maître de l'image d'un film », souligne Anne-Laure Bell dans son introduction.

Après avoir présenté les divers métiers liés à l'image, en s'appuyant sur l'expérience de plusieurs d'entre nous, directeurs de la photographie, elle pose ensuite une série de questions à Francine Lévy, directrice de l'Ecole Louis-Lumière, et aux directeurs de la photo Rémy Chevrin AFC et Marc Koninck AFC, SBC. Elle clôt enfin son dossier par un résumé succinct des temps forts parmi les activités de l'AFC.

A découvrir également, entre autres rubriques de ce même numéro, dans " Le coin de l'argentique ", l'arrivée du nouveau film photo Bergger BRF 400 Plus.

Cette pellicule noir et blanc, d'une sensibilité de 400 ISO, est un dérivé de l'OrWo Négative N 74 plus, conçue pour la prise de vues cinéma par la société allemande FilmoTec.

A titre d'information, renseignements techniques sur les pellicules négatives N&B OrWo UN 54 et N 74 plus à l'adresse :

<http://www.filmotec.de/?cat=32&lang=fr&lang=fr> ■

Colorimétrie appliquée à la vidéo 2^e édition de Jacques Gaudin



► Cet ouvrage en couleur dresse un large panorama des principes de la colorimétrie et des techniques colorimétriques employées dans le domaine du signal vidéo :

- théorie de la couleur et modèles de représentation ;
- chaîne de traitement du signal vidéo, des capteurs aux systèmes d'affichage ;
- méthodes de mesure et de réglage des équipements numériques SD et HD.

Cette 2^e édition présente notamment les dernières technologies de capteurs et d'écrans, ainsi que les nouvelles normes définies pour le traitement des images en télévision et cinéma numérique. A travers 23 expériences et des simulations 2D et 3D exécutées en temps réel et paramétrables, le CD-Rom interactif permet au lecteur de mettre en pratique les notions exposées dans le livre.

Sommaire : Qu'est-ce qu'une couleur ? Etude physique de la lumière. Notions d'optique physiologique. Synthèse additive et synthèse soustractive. Représentations de l'espace colorimétrique. Les primaires d'analyse en vidéo. Le codage de l'information couleur en vidéo. Les systèmes d'affichage. Les correcteurs colorimétriques. Notions de gestion des couleurs. Annexes

A l'occasion de la parution de ce livre, l'AEVLL (Association des anciens élèves de Vaugirard – Louis-Lumière) s'est entretenue avec Jacques Gaudin, actuellement responsable de la filière Image des formations de l'Institut national de l'audiovisuel (Ina). Dans cet entretien, il retrace son parcours depuis sa sortie de l'Ecole avant d'en venir à l'image, aux caméras d'aujourd'hui, aux techniques numériques et aux outils de demain.

Lire l'entretien à l'adresse :

<http://www.aevll.org/de-louis-lumiere-a-l-ina-de-l.html>

Collection : Audio-Photo-Vidéo, DUNOD / INA 2012 - 2^eème édition - 320 pages

<http://www.dunod.com/loisirs-scientifiques-techniques/audio-photo-video/tv-video-cinema/colorimetrie-appliquee-la-video> ■

nos écoles

► ENS Louis-Lumière Nouvelles coordonnées

Ecole nationale supérieure Louis-Lumière
La Cité du Cinéma
20 rue Ampère - BP 12
93 213 La Plaine Saint-Denis Cedex
Téléphone : 01 84 67 00 01 ■

► Les promotions 2012 de l'Ecole Louis-Lumière et de La féminis

Comme tous les ans, l'été voit éclore les nouvelles promotions des deux écoles nationales supérieures de cinéma que sont l'ENS Louis-Lumière et l'ENSMIS La féminis. C'est habituellement pour les étudiants de nos deux écoles publiques la période où ils viennent d'achever leurs études et entrent dans la vie active.

Au cas où vous souhaiteriez faire de nouvelles connaissances et compléter votre

équipe, n'hésitez pas à prendre contact avec l'un(e) ou l'autre d'entre eux :

ENS Louis-Lumière, Ciné 2012
<http://www.afcinema.com/Promos-2012.html>

ENSMIS La féminis, Image 2012
<http://www.afcinema.com/Les-diplomes-en-Image-de-La-femis-cru-2012.html>

Leurs batteries étant chargées à bloc, à bon entendre... ■

Darius Khondji ^{AFC, ASC} raconte sa lumière pour Woody Allen par Benjamin B. ^{consultant AFC}

Cet été, j'ai rendu visite à Darius Khondji pour parler des deux films qu'il a tournés récemment avec Woody Allen : *Minuit à Paris* (l'année dernière) et *To Rome with Love*. Ce fut aussi l'occasion de parler d'outils et techniques de lumière.

Parmi les derniers films de Darius, il faut citer aussi *Amour* de Michael Haneke, qui a remporté la Palme d'Or au Festival de Cannes, et le prochain film de James Gray tourné à New York avec Marion Cotillard et Joaquin Phoenix. (B.B.)



Darius et Woody au milieu de l'équipe - DR

► Que ressens-tu en travaillant avec Woody Allen ?

Darius Khondji : J'adore Woody, et j'ai un immense respect pour lui. Comme il est timide avec le mot génie, j'essaie de ne pas l'utiliser à propos de lui... Disons simplement qu'il est très intelligent, très drôle et que c'est très amusant de travailler avec lui.

Minuit à Paris mélange trois époques : le présent, et les années 1920 et 1900.

DK : J'ai cherché à trouver un traitement visuel différent pour chaque époque. Au début quand j'ai parlé avec Woody, il se demandait s'il fallait peut-être filmer le passé en noir et blanc. Mais avec quelques exceptions notables, j'ai toujours trouvé que les films qui mélangent la couleur et le noir et blanc créent une diversion pour le public. C'est un effet de style qui peut être perturbant. J'ai donc proposé d'essayer plutôt de trouver des traitements différents de la couleur.

J'ai fait des recherches et je suis revenu vers Woody avec quelques idées pour créer un look vintage qui distinguerait le passé du présent. J'ai proposé quatre principes :

1. Tourner avec des objectifs Cooke très anciens, en utilisant plutôt des longues focales – pas plus large qu'un 32 mm – pour obtenir un aspect plus diffus, et plus doux.

2. Sous-développer la pellicule d'un demi-diaph, et parfois d'un diaph entier chez LTC, pour obtenir une image plus douce et moins contrastée.

3. Déplacer la caméra moins, ne pas faire de travellings.

4. Utiliser des couleurs plus chaudes – mais je dois préciser que Woody veut des couleurs chaudes de toute façon, il n'aime pas la lumière froide.

Tous ces choix ensemble ont créé une ambiance, ont donné une certaine luminosité aux deux époques. Et pour créer un contraste, nous avons tourné les scènes du présent avec les nouveaux objectifs Cooke 5/i.

Comment as-tu distingué les années 1920 des années 1900 ?

DK : Nous avons créé un rendu très chaud pour les années 1920, avec une couleur dorée. Puis, quand on est passé aux années 1900, à la Belle Epoque, nous avons ajouté de la fumée et plus de contrejours, et nous avons rendu la couleur encore plus chaude, vers un vrai rouge, comme si c'était éclairé par le feu. A la fin, les années 1900 étaient rouges et noir, avec des costumes noirs. Woody a adoré.



Minuit à Paris - les années 1920



Minuit à Paris - extérieur nuit

La scène de la Belle Epoque, où Marion Cotillard et Owen Wilson vont chez Maxim est féérique. Comment l'as-tu éclairée ?

DK : Nous avons recouvert le plafond d'une grille de petites ampoules sur variateur, ce qui donne ce look doré, avec une couleur pêche, très douce, et j'ai ajouté un contre-jour diffus, légèrement plus bleu, sur Marion Cotillard.

C'est comme s'ils étaient trempés dans une lumière chaude, et le contrejour évoque la photographie glamour classique.

DK : Woody voulait que le personnage de Marion ressemblât à une star de cinéma à l'ancienne. J'ai aussi ajouté de la fumée, et j'ai mis des filtres de diffusion sur l'objectif : une combinaison de Schneider Black Classic Soft et Black Pro Mist Tiffen. Dans d'autres scènes, j'ai aussi utilisé des diffusions Mitchell.

Peux-tu en dire plus sur l'utilisation de ces grappes de petites ampoules ?

DK : C'était, je pense, des ampoules de 30 Watts. J'ai conçu aussi des panneaux couverts d'ampoules, sur variateur, on les appelait des Woody Lights. Certains panneaux faisaient 1 mètre de large et 1 mètre 50 de long, mais j'en ai fait de trois tailles différentes. Les panneaux étaient en bois ou en aluminium, les ampoules y étaient très serrées.

Il y avait des dizaines d'ampoules sur un panneau ?

DK : Des centaines. Les panneaux étaient sur pieds, placés dans une pièce à côté, ou bien éclairant un visage avec une lumière en 3/4. Ils ont créé un look ancien, une lueur vintage, qui nous a bien servi pour les époques du passé, et surtout les années vingt.

Tu as réchauffé la couleur avec des variateurs, mais aussi avec des gélamines ?

DK : J'ai utilisé des gélamines CTO et CTS sur les keylights dans quelques scènes. J'aime aussi les gélamines Bastard Amber, magenta, rose et mauve. Je fais souvent des ombres un peu plus froides, par exemple en ajoutant une réflexion bleue ou verte d'en haut. Puis, quand je vais à l'étalonnage, je les descends, je les baisse en intensité, et j'y mets de l'or. Dans le pied de la courbe, là où les noirs attrapent un peu de couleur, je mets un peu de bleu. J'utilise beaucoup le contraste des couleurs, c'est ma façon de voir.

Une grande partie du film se déroule la nuit, comment as-tu éclairé la nuit ?

DK : La plupart du temps, j'ai essayé d'éclairer l'extérieur avec des sources placées dans des intérieurs, par exemple dans un café. Quand je regarde le film, je pense que j'aurais du le faire encore plus. On a fini avec plus de réverbères que j'aurais voulu, mais je me suis rendu compte que le film devait rester léger, et ne pouvait pas être trop sombre.

Le décor le plus étonnant dans le film est celui du musée de l'Orangerie, devant les Nymphéas de Monet.

DK : On a tourné cette scène entièrement en lumière naturelle. On avait un poly pour le travelling et l'on a ajouté un petit panneau blanc pour les yeux. Sur place on s'est regardé avec Woody et il m'a dit : « 2001, n'est-ce pas ? ». Et nous avons échangé un sourire. Pour une raison étrange, nous avons tous deux pensé au film de Kubrick dans ce grand espace blanc.

Quelle a été ton approche pour To Rome with Love ?

DK : C'est un film drôle, une comédie simple avec quatre histoires différentes établies à Rome : deux sont en italien, avec sous-titres anglais, et deux sont en anglais. J'ai traité les histoires italiennes avec des couleurs beaucoup plus chaudes, presque à l'excès. Le temps ensoleillé était un défi, parce que ni Woody, ni moi ne voulait de lumière solaire directe. Parfois, nous avons tourné à l'ombre, en faisant des réflexions sur des belles maisons dorées ou des briques rouges, ou bien nous avons tourné en contrejour, comme la scène dans les jardins de Tivoli.



To Rome with Love - plafond de ballons

S'il fallait tourner pendant la journée, nous avons créé un plafond de diffusion avec des ballons spéciaux de chez ALF Service à Milan ; nous avons attaché les ballons entre eux et les avons reliés aux toits et balcons – nous avons couvert une petite piazza entière comme ça ! Nous avons pu faire un pano 360 degrés de la Piazza del Popolo en fin de journée, quand le soleil était très bas. En extérieur, j'utilise beaucoup le negative fill (occulter la lumière avec panneaux, cadres, etc.), pour sculpter la lumière, ou pour se débarrasser de réflexions indésirables.

Comment as-tu éclairé les intérieurs jour ?

DK : Les deux films ont été tournés entièrement en décor naturel, sans aucun travail de studio, donc ça a beaucoup varié.

Pour les intérieurs jour, la plupart du temps je mets la lumière à l'extérieur des fenêtres. Je n'aime pas avoir de PROJOS à l'intérieur.

Quel type de projecteurs as-tu placé en dehors des fenêtres ?

DK : En général, je veux une lumière douce venant de l'extérieur, elle peut être réfléchie ou diffuse, ou les deux. Je veux que la lumière soit belle et je veux aller vite, et je tiens à ce que ce soit pratique pour la production. Le moyen utilisé par les électriciens pour obtenir cette lumière m'importe peu. D'ailleurs je trouve que c'est mieux quand les électros travaillent avec des projecteurs qu'ils leur sont familiers.

En Italie, j'ai utilisé ce qu'ils appellent des ACL (Aircraft Landing Lights), que nous appelons Dino. Les ACL sont des groupes de puissantes lumières d'atterrissage pour avion, assemblés dans des cadres en aluminium léger, en quantité de 32, 16, 12 ou 9. Ils ont été initialement conçus pour Vittorio Storaro, et sont loués par Iris, la société de longue date de son chef électro, Filippo Cafolla. Mais les ACL ne sont pas utilisés à Paris. Donc, pour *Minuit à Paris*, j'ai utilisé la plupart du temps des HMI pour rester simple.

Quel type de projecteurs HMI ?

DK : J'utilise des HMI de chez Arri et K5600. J'aime beaucoup l'Arrimax à travers un Grid Cloth. Quand j'utilise des projecteurs Fresnel, c'est à travers une diffusion épaisse, ensuite je vais les couper et les réduire pour les ramener à l'exposition voulue. Ou bien, je pourrais utiliser une Book Light (lumière bouquin), c'est-à-dire une source réfléchie qui traverse ensuite une diffusion épaisse. D'une certaine façon, je passe par tant de couches de diffusion qu'à la fin, la source n'a pas vraiment d'importance !

Quel genre de matériaux de diffusion et de réflexion aimes-tu utiliser ?

DK : J'aime la diffusion Frost et la Rollux, qui est agréable et épaisse. A Rome, j'ai aimé mettre soit une grande source, soit le soleil en réflexion sur une grande toile 6 par 6 de Muslin non blanchie, parce que les immeubles italiens ont le même genre de texture.

Ta lumière est surtout douce, mais avec un faisceau occasionnel de lumière dure

DK : J'aime utiliser les Molebeam en intérieur jour. J'ai souvent des 6 kW et 4kW dans le camion. Je mets un Molebeam dehors et je peux créer un faisceau de lumière très forte, en parallèle avec la source douce. On a immédiatement le sentiment d'un vrai soleil. C'est très beau.

Est-ce que tu rajoutes des ambiances à l'intérieur ?

DK : Je n'ajoute plus beaucoup de fill. Les pellicules aujourd'hui ne semblent pas en avoir besoin. Parfois, je vais ajouter une



To Rome with Love - intérieur jour



To Rome with Love - Piazza Navona

petit panneau réflecteur ou autre chose dans le même style, mais certainement pas des sources.

Peux-tu parler de l'extérieur nuit sur la Piazza Navona ?

DK : C'est un long travelling. Nous avons placé des HMI bleus sous l'eau dans la fontaine. J'ai mis un latéral dur sur Jesse Eisenberg et les deux filles, avec deux 10 kW tungstène, un pour chaque section du travelling ; j'en ai ressenti le besoin car, autrement, la lumière me semblait un peu plate. J'ai mis quelques projecteurs sur la façade en arrière-plan, et j'ai ajouté un peu de fill (ambiance) avec un Octopus de Chimera.

Quelle est ton approche pour les gros plans ?

DK : Comme je te disais, pour les grosses sources, les unités pour les grandes surfaces, je laisse les électriciens choisir leur lumière, celle qui leur conviendra. Mais quand nous passons à l'intérieur pour les gros plans, que je sois à Rome, New York, Londres, Paris ou Los Angeles, ça devient ma lumière.

Je ne peux pas supporter d'avoir des acteurs avec des visages mal éclairés. C'est très important pour moi. Pour les gros plans, je peux utiliser des China Balls, des lumières Brieese, des Kino Flo. Sur un petit film je peux utiliser des Lekos Source Four en réflexion sur des panneaux ...

Sur les deux films de Woody j'ai beaucoup utilisé l'Octopus. C'est une lumière de photographe qui est très simple à mettre en place, avec une diffusion simple ou double, avec des puissances allant du 500 watts au 2 kW. Pour la scène finale dans *Minuit à Paris* sur le pont Alexandre III, j'ai utilisé un China Ball sur Léa Seydoux, qui est la muse moderne du film.

Comment Woody Allen fait-il son découpage ?

DK : La plupart du temps, Woody aime tourner des plans séquence. Woody tourne aussi des plans de coupe, mais il gardera la plupart du plan séquence dans le film, il ne va pas couper beaucoup. Si je sens que c'est impératif de faire une autre prise, il le fera, mais je sais qu'il ne va pas l'utiliser ! Il va utiliser la meilleure prise pour les acteurs, bien sûr. Une fois nous avons eu un plan un peu flou, il l'a gardé dans le film, disant en plaisantant que « ça ressemble à un film européen ».

Je suis curieux de savoir comment c'était d'avoir Roberto Benigni et Woody Allen ensemble sur un plateau ?

DK : Ils se sont beaucoup amusés. Woody est généralement pince-sans-rire, c'est rare de le voir rigoler, mais avec Roberto, il a craqué. Woody laissait Roberto improviser, mais je me souviens que Woody lui disait : « Fais d'abord ta version, puis tu feras la mienne ». Et Roberto riait et disait : « D'accord ». Ils s'entendaient très bien ensemble.

Comment décrirais-tu Woody Allen comme réalisateur ?

DK : Woody fait des films comme un musicien, comme un compositeur. C'est souvent une question de rythme. Bien sûr, je n'ai fait que des comédies avec lui, mais tout doit avoir du rythme, que ce soit le jeu des acteurs ou les mouvements de caméra. Si une scène devient pesante, si elle tombe à plat, il la retournera plus tard. Il sait vraiment ce qu'il veut. Et plus important encore : il sait ce qu'il ne veut pas. Avec Woody, tout doit être clair. Il a une merveilleuse façon de traiter les problèmes sur le plateau. Il retombe toujours sur ses pieds. Il est très souple, car il a l'habitude de faire des films sans un gros budget. Donc, il trouve toujours des solutions intéressantes, parfois il change le scénario, et la nuit se transforme en jour. Woody m'a beaucoup appris.

Un mot de la fin ?

DK : Je tiens vraiment à remercier mes équipes sur les deux films, y compris en France mon chef électro Thierry Beaucheron, mon chef-machino Cyril Kuhnholz, mes assistants caméra Fabienne Octobre et Julien Andreotti, et mon cadreur Jan Rubens. En Italie, j'avais mon chef électro Stefano Marino, chef machino Paolo Frasson, mes assistants caméra Alberto " Nino " Torrecilla et Simona di Lullo, et mon cadreur Daniele Massacesi. Je tiens à remercier aussi le grand Joe Gawler, mon étalonneur chez Deluxe à New York, qui a étalonné les deux films. ■

Cet entretien est basé sur un article paru dans le numéro d'août 2012 de l'American Cinematographer que nous publions avec leur aimable autorisation.

Cinémathèque française : Musée et collections - dons et acquisitions : Photo de plateau de *Rosita* d'Ernst Lubitsch (1923)

Des fonds importants entrent régulièrement dans les collections de la Cinémathèque française

► Dernièrement, le chef opérateur Denys Clerval AFC a offert une splendide photo de *Rosita*, qu'Ernst Lubitsch réalisa avec Raoul Walsh bien que celui-ci ne soit pas crédité au générique.

Un ami du donateur lui avait offert cette photo en 1978, accompagnée d'une note :

« Un document historique très rare. Elle montre le grand Ernst Lubitsch le premier jour de tournage aux Etats-Unis pour son premier film américain avec comme star Mary Pickford [...] Cette photo m'a été donnée personnellement par la fille de Lubitsch, Nicki. Elle faisait partie de la collection de son père (pendant des années, Langlois me suppliait de la donner à la Cinémathèque) ».

Cela arrive quelques fois : les documents se transmettent de génération en génération, et finissent heureusement à la Cinémathèque comme l'espérait Henri Langlois. ■

<http://www.cine-matheeque.fr/fr/musee-collections/actualite-collections/dons-acquisitions/photo-plateau-rosita-ern.html>



Ernst Lubitsch à côté de son chef opérateur, Charles Rosher, lui-même derrière la caméra. Au centre, Marie Pickford.



Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne IMAGO

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

Coprésidents

Matthieu POIROT-DELPECH

Michel ABRAMOWICZ

Rémy CHEVRIN

Président d'honneur

• Pierre LHOMME

Membres actifs

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

Caroline CHAMPETIER

Denys CLERVAL

Arthur CLOQUET

Laurent DAILLARD

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 GENNESSEAUX

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

Gilles PORTE

Pascal POUCKET

• Edmond RICHARD

Pascal RIDAO

Jean-François ROBIN

Antoine ROCH

Philippe ROS

Denis ROUDEN

Philippe ROUSSELOT

Guillaume SCHIFFMAN

Wilfrid SEMPÉ

Eduardo SERRA

Gérard SIMON

Andreas SINANOS

Marie SPENCER

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 • AILE IMAGE • AIRSTAR DISTRIBUTION • ARANE GULLIVER • ARRI CAMERA • ARRI LIGHTING • BINOCLE • B-MAC • BRONCOLOR-KOBOLD • CARTONI • 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 • NEC • 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 • TRANSVIDEO • TSF CAMÉRA • TSF GRIP • TSF LUMIÈRE • VANTAGE Paris • VITEC VIDEOCOM •

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