


n° 180
oct. 2008

La Lettre



Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne 

The most important thing is not
to check the gate, but to get the
check!

*Le plus important n'est pas de
vérifier la fenêtre (de la caméra),
mais d'avoir son chèque !*

Proverbe étasunien, entendu du
côté de San Fernando Valley,
Californie

éditorial

► L'éditorial de Rémy Chevrin

De nouveaux membres associés et nouveaux membres actifs, quoi de plus excitant pour dynamiser notre association. Ce sang neuf et cette énergie commençaient-ils à faire défaut ?...

Tant d'activités et de rencontres sont encore en vue dans les semaines à venir : une délégation d'opérateurs de l'AFC qui se met en place pour représenter en force le cinéma français si peu puissant à Lodz au festival Plus Camerimage...

Une rétrospective Pierre Lhomme à la Cinémathèque avec de véritables bijoux (copies magnifiques) que Pierre et l'ensemble de la Cinémathèque ont mis en œuvre ; je remercie à cette occasion M. Serge Toubiana et toute son équipe du travail commun fait avec l'AFC... Mais encore une fois je remonte au créneau pour appeler l'ensemble des nouveaux arrivants au sein de l'association à s'investir et prendre une vraie part de responsabilité dans les activités de l'AFC : la Lettre, les festivals, la revue *Lumières* qui n'attend plus que des hommes et des femmes pour le comité de rédaction... et tant d'autres encore...

La vie associative quelle qu'elle soit est une aventure de groupe qui ne peut se résumer à quelques personnes : il faut des idées, des énergies, des réflexions communes car notre ambition est de former un groupe écouté, capable de fédérer des débats et des rencontres.

Les temps de l'immobilisme est révolu, le temps de l'activisme indispensable. Il faut réfléchir aussi ensemble à ce que nous voulons, au cinéma qui nous passionne, nous fait rêver.

Peut-être est-il temps de lancer des vrais états généraux sur la fabrication des images qui participe au "cinéma". Nous en parlons ponctuellement, sporadiquement mais le débat de fond doit s'ouvrir et nous en sommes les fédérateurs avec les autres acteurs que sont les institutions qui nous entourent. Il ne faut pas laisser filer le temps et se retrouver n'être que des acteurs passifs de notre passion.

A très bientôt donc.

► **L'AFC est heureuse d'accueillir trois nouveaux membres** : la directrice de la photographie Crystel Fournier ainsi que les sociétés Sony France et Thales Angénieux. Nous leur souhaitons chaleureusement la bienvenue.

► **Présentation de Sony France par Rémy Chevrin**

Fabricant de caméra, concepteur de captation d'image, à l'heure de l'ouverture du numérique sur les plateaux de cinéma, Sony rejoint l'AFC.

Depuis de nombreuses années, l'implication de Sony dans le monde du cinéma mais surtout dans celui de la captation d'image est une réalité qui s'est traduite par des noms nouveaux dans le vocabulaire des directeurs de la photographie : la 750, la 900, puis la F23, enfin la F35 qui apparaît actuellement chez les loueurs. Il était urgent d'associer tout ce travail et cette réflexion à la dynamique qui habite l'AFC. C'est donc avec une très grande joie que l'AFC accueille au sein de l'association la société Sony à qui nous souhaitons la bienvenue. Fabien Pisano, Elizabeth Pierce, Patrick Ribourg et Stéphane Labrousse sont hommes et femmes de cinéma, animés par la passion de l'image. Tous les opérateurs ont eu l'occasion de les croiser ces dernières années: ils connaissent leur capacité d'écoute et de réactivité aux évolutions du matériel. Sony sera un partenaire supplémentaire d'échange, écouté de l'AFC. Nous aurons l'occasion de les rencontrer lors d'une soirée d'ici la fin de l'année.

Sony France par Elizabeth Pierce et Fabien Pisano

C'est avec un grand plaisir que Sony rejoint cette année pour la première fois l'AFC, véritable garante de la création cinématographique et de l'image en France. Merci de nous faire rentrer dans cette grande famille.

Comme vous le savez, nous sommes fabricant de caméras numériques, certaines à destination des artisans du cinéma. A ce titre, nous souhaitons avant tout développer des contacts privilégiés avec l'ensemble des acteurs, que ce soit les directeurs de la photographie bien sûr, les réalisateurs, les maquilleurs et les décorateurs ou les différents prestataires.

Le premier produit de Sony en 1946 était un autocuiseur de riz (!)... : que de chemin parcouru jusqu'à la caméra F35, fruit de notre technologie la plus aboutie ! Bien sûr, Sony est un groupe international dont le cœur de métier est l'image dans toutes ses formes (production de films chez Sony Pictures, distribution de longs métrages en blue-ray Haute Définition notamment), mais au sein de cette gigantesque entreprise, la division professionnelle fait figure d'artisan. En effet, ce petit groupe de passionnés privilégie le travail en équipe et le contact humain.

Sony aime le cinéma. C'est donc avec joie que nous rejoignons l'AFC afin d'être toujours plus proche de l'image et de la création.

► **Présentation de Thales Angénieux par Rémy Chevrin**

C'est avec très grand plaisir que l'AFC accueille comme nouveau membre associé la société Angénieux. Fort d'une tradition que tous les opérateurs à

Sony France
20-26, rue Morel
92110 Clichy
Tél. : + 33 1 55 90 30 00
Fax : + 33 1 55 90 30 44
Courriel :
infopse@eu.sony.com
Site Internet :
www.sonybiz.net
Contact : Fabien Pisano
06 09 34 49 89
fabien.pisano@eu.sony.com

travers le temps ont pu apprécier, cette société française, qui appartient depuis quelques années au groupe Thales, a su développer au cours du siècle de cinéma des produits reconnus par l'ensemble des directeurs de la photographie. Installée aux environs de la ville de Saint-Etienne, elle continue de fournir les plus beaux zooms 35 mm, tout en ayant encore des zooms 16 mm sur le marché. Mais leur plus belle réussite reste ces dernières années le zoom 35 mm 24-290 mm Optimo (ou encore le 17-80 mm) dont l'ouverture exceptionnelle a permis son utilisation en tournage de nuit.

Dirigée depuis quelques années par Philippe Parrain, il devenait nécessaire que cette société représentant un des fleurons de la technologie optique française puisse enrichir débats et rencontres au sein de l'AFC. Angénieux, partenaire proche des fabricants de caméra comme Panavision, Aaton ou Arriflex rejoint donc l'association et nous n'hésiterons pas dans les semaines à venir à organiser un voyage, pour ceux qui le désirent, dans les entrailles de la fabrication de ces optiques.

Nous souhaitons à Angénieux la bienvenue.

Thales Angénieux par Philippe Parain, président directeur général de Thales Angénieux

J'ai le plaisir de présider à la destinée de Thales Angénieux depuis deux ans et demi. Bien qu'Angénieux soit une marque internationalement reconnue dans le monde du cinéma à travers notre fameuse ligne de zooms Optimo, notre société n'avait jusque-là établi aucun lien particulier avec l'AFC. Pourtant, c'est bien vers l'AFC et ses membres, les directeurs de la photographie, premiers utilisateurs de nos produits, que nous devons nous tourner afin de proposer des objectifs qui continuent à répondre toujours aussi parfaitement aux exigences techniques et artistiques de ce métier.

Lors du dernier Festival de Cannes, j'ai rencontré Rémy Chevrin. Suite à nos échanges, j'ai proposé la candidature de Thales Angénieux à l'AFC. C'est avec grand plaisir que j'ai accueilli, il y a quelques semaines, l'admission de notre société comme membre associé de l'AFC. Je tiens à remercier très chaleureusement Rémy Chevrin qui nous a soutenus et tous les membres du conseil d'administration qui ont autorisé notre entrée.

Vous pouvez compter sur mon implication pour faciliter le lien entre vous-mêmes et nos concepteurs d'optique.

Très concrètement, je renouvelle la proposition que j'avais faite à Rémy Chevrin d'organiser à votre attention une visite de notre entreprise, l'occasion pour vous de découvrir peut-être les étapes de la conception à la fabrication d'un zoom "cinéma" et pour nous d'échanger avec vous pour que nos produits restent et demeurent "The best lenses to express what you have in mind...".

► **Je souhaite la bienvenue à Crystel Fournier** qui vient de rejoindre l'AFC. J'ai suivi son travail ces dernières années avec admiration et je suis très heureux de la voir rejoindre un groupe où elle trouvera très vite sa place.

Retrouvez une présentation plus complète de Thales Angénieux par Philippe Parain sur le site de l'AFC : www.afcinema.com

Thales Angénieux SA
Boulevard Ravel de Malval
42570 Saint-Héand
Tél. : + 33 (0)4 77 90 78 00
Fax : + 33 (0)4 77 90 78 03
Site Internet : <http://www.angenieux.com>
Courriel : angenieux@fr.thalesgroup.com

Contact : Edith Bertrand
Tél. : 0477907830
Courriel : edith.bertrand@fr.thalesgroup.com

Les associations regroupées,
dont l'AFC, seront
présentes au Siel&Satis
sur le stand B 81.

Ses choix de cinéma m'ont toujours impressionnés et son énergie sera une force de plus auprès de l'association. (*Rémy Chevrin*)

Crystal nous sera présentée par ses parrains dans une prochaine Lettre.

► L'AFC présente au Siel&Satis

Le Satis tient cette année salon commun avec le Siel et ce, du lundi 20 au jeudi 23 octobre 2008, dans le Hall 7.3 de Paris Expo à la porte de Versailles.

Nous y serons présents sur un stand réunissant les associations de techniciens du cinéma regroupées ; outre l'AFC, ce sont l'AFAR (assistants réalisateurs), l'AFCF (cadreurs), l'AFR (régisseurs), l'ARC (repéreurs), l'ARDA (distribution artistique), LMA (monteurs) et LSA (scriptes) qui auront pignon sur allée...

Parmi les conférences du Satis, citons-en trois :

Le lundi 20 octobre de 10h à 11h30 " Archivage numérique, les nouveaux enjeux ", de 14h30 à 16h " Prise de vues spéciales, l'image augmentée ? " et le mardi 21 octobre de 10h à 11h30 " Les effets spéciaux en série TV ".

Pour de plus amples informations, détails des conférences et/ou demande de badge sur le site Internet www.siel-satis.com

.....

► **Comme annoncé en première page de la dernière Lettre**, voici plusieurs témoignages qui viennent évoquer le souvenir de notre confrère et ami Alain Levent récemment disparu.



Photo Jacob Agor

Alain Levent et Armand Marco se menotent, en 1970, sur le tournage de *Sabra : La mort d'un Juif* de Denys de la Patellière

Alain Levent par Armand Marco

C'est avec tristesse que j'ai appris le décès d'Alain Levent.

J'ai rencontré Alain en 1965 alors qu'il tournait *Le Vampire de Düsseldorf* (Robert Hossein). Je fus appelé, deux jours en renfort, pour charger des magasins.

Cette première rencontre faillit mettre un terme à nos relations, car une malencontreuse chute me fit dévaler la colline de la Porte de Pantin rendue boueuse par une pluie battante. Heureusement j'avais pris soin de protéger le magasin, et c'est tout

crotté que je vins approvisionner le tournage.

Pourtant il ne m'en tint pas rigueur. En 1966, il me proposa d'intégrer son équipe sur le film de Philippe Fourastié *Un choix d'assassins*. Commença alors une collaboration sur une quinzaine de longs métrages jusqu'en 1971.

Cette période particulièrement faste nous permit de nous rapprocher en

enchaînant des expériences toutes différentes : *Objectif 500 millions* (Pierre Schoendoerffer), *Lamiel* (Jean Aurel), *Loin du Vietnam* et *Evangile 70* (Jean-Luc Godard), *Les Gauloises bleues* (Michel Cournot), *La Bande à Bonnot* (Philippe Fourastié), *L'Amour fou* (Jacques Rivette), *Mon oncle Benjamin* (Edouard Molinaro), *Le Mur de l'Atlantique* (Marcel Camus), *Franz* (Jacques Brel)...

Alain était de quelques années mon aîné, cette jeunesse commune facilita notre rapprochement et notre complicité. Il savait vous rendre responsable en accordant sa confiance.

A ses côtés, j'ai appris un principe essentiel pour l'exercice de notre métier : trouver sa juste place sur un plateau, en s'affirmant sans empiéter sur le travail des autres.

Fils du chef opérateur Pierre Levent, après une sérieuse formation au laboratoire G.T.C, il fut l'assistant d'Henri Decae, Jean Penzer, Nicolas Hayer et de Jean Rabier, sur les premiers films de la Nouvelle Vague.

Doté d'une grande rapidité d'analyse qui lui permettait de faire vivre un décor en installant une lumière qu'il voulait avant tout efficace, sans effets superflus, et d'une extrême dextérité au cadre, où les manivelles semblaient faire corps avec ses mains, il participait pleinement à la mise en scène du film. Rarement il abandonna la conduite de la caméra, qui permet de décider ce qui est important de voir vivre et qui nourrit l'image. De là il contrôlait le champ et organisait le cadre du plan.

Souvent, comme pour mieux se convaincre de sa démarche, il me disait: « Ce qui est excitant dans la mise en lumière d'un lieu, c'est qu'en choisissant l'importance de l'ombre et de la lumière, on révèle les centres d'intérêt dramaturgiques qui aideront à raconter l'histoire. C'est le seul trajet que l'on doit trouver et suivre quand on éclaire un décor ».

Il adorait également s'imposer des contraintes en prenant des risques. Je me souviens l'avoir vu éclairer un décor de nuit avec une seule source parce qu'il s'était mis au défi de le réussir.

Il aimait passionnément le métier de metteur en image et avait acquis une grande culture cinématographique, en fréquentant assidûment les salles de cinéma. Il vouait une réelle admiration aux grands opérateurs italiens.

Alain était un hyper actif qui ne cessa de pratiquer son métier avec une égale passion entre le cinéma et la télévision. Nos routes se séparèrent, mais notre amitié subsista.

Ces dernières années, tout en continuant à exercer son métier avec une égale passion, il était mu par le désir de continuer à tracer à ses jumeaux, Marie et Martin, le chemin à suivre.

« Merci Alain de m'avoir permis de développer à tes côtés mon désir d'image et peu à peu de m'avoir conduit à prendre la responsabilité d'exercer le merveilleux métier de directeur de la photographie. J'ai beaucoup aimé travaillé avec toi. »

Toutes mes pensées vont à Ariane son épouse, à Judith, Marie et Martin ses enfants.

Nota bene

Vous trouverez, illustrant les mêmes articles de ce in memoriam sur notre site Internet, d'autres photos de tournage où figure Alain Levent.

► **Alain Levent** par Marc Salomon, membre consultant

J'ai été l'assistant d'Alain Levent dans les années 1986-89, et si nos chemins ont bifurqué par la suite, je n'ai jamais oublié notre première rencontre. Alors en pleine préparation d'un film de Jean-Claude Guiguet (*Faubourg Saint-Martin*), Alain fit part de sa recherche d'un assistant. L'ingénieur du son, J.-F. Chevalier, croisé sur un court métrage, lui donna mes coordonnées et quelques jours plus tard je rencontrai Alain dans un bar du quartier de la gare de l'Est. Comme je lui faisais part de mon relatif manque d'expérience au poste de premier assistant, il me répondit simplement : « Tu m'es recommandé par un ami, alors je te fais confiance. » Les années qui suivirent n'auront fait que me confirmer combien cette attitude était aussi précieuse que rare dans ce métier. Il avait la réputation d'être quelque peu bougon sur les tournages, voire un peu ours, mais je peux témoigner aujourd'hui qu'il était d'une loyauté totale envers son équipe, assistants et électriciens, et que son professionnalisme n'était jamais pris en défaut. Si Alain n'était pas du genre à théoriser beaucoup sur son travail, c'est qu'il préférait mettre son savoir-faire au service du film en s'appuyant sur une technique éprouvée et un instinct très sûr. Je ne me souviens pas l'avoir vu tergiverser ou douter une seule fois, à moins que sa pudeur ne lui interdisît de faire part de ses états d'âme.

Sa virtuosité aux manivelles épatait le jeune assistant que j'étais et je le revois encore sur le film de Guiguet, exécutant sans répétition des mouvements dans des positions les plus inconfortables, l'œil rivé à l'œilleton inaccessible d'un Mitchell BNCR.

Fils du chef opérateur Pierre Levent, Alain était sorti des rangs de la Nouvelle Vague où il avait été l'assistant d'Henri Decae (*Le Beau Serge ; Les 400 coups...*), de Jean Penzer (*Les Jeux de l'amour ; Le Farceur*) et de Nicolas Hayer (*Le Signe du lion ; Le Doulos*) avant d'accéder au poste de cadreur aux

côtés de Quinto Albicocco (*Le Rat d'Amérique*) et de Jean Rabier (*Cléo de 5 à 7 ; Landru...*). C'est le producteur Georges de Beauregard qui lui donna sa chance comme chef opérateur en 1964 avec un film à sketches : *La Chance et l'amour*. Puis il enchaîne avec Maurice Ronet (*Le Voleur du Tibi-Dabo*), Léonard Kiegel (*La Dame de pique*), Jean-Daniel Pollet (*Une balle au cœur*), Jacques Rivette (*La Religieuse ; L'Amour fou*). Il était aussi très fier d'avoir signé les images " érotiques " du générique du *Mépris* de Jean-Luc Godard.

Sa carrière reste marquée par sa rencontre avec Jacques Brel (autre écorché vif...) dans les années 1968-73 puisqu'il signa la photographie de cinq films que Brel interprète et/ou réalise : *La Bande à Bonnot, Mon oncle Benjamin, Mont-Dragon, Franz, Far West*; Alain Levent réalisant lui-même *Le Bar de la fourche* en 1972 (images signées Emmanuel Machuel).

Entre cinéma et téléfilms, il n'a jamais cessé d'être actif, auprès de réalisateurs



Photo Marc Salomon

Alain Levent et Samuel Fuller, en 1989, sur le tournage de *La Ferme du malheur*

comme Edouard Molinaro, Roger Hanin, Laurent Heynemann, Bertrand Tavernier, Jean-Claude Guiguet, Samuel Fuller, Nouri Bouzid, Medhi Charef, Pierre Boutron... Ces dernières années, Alain avait régulièrement travaillé en Afrique du Nord et au Proche-Orient. En 2003, il avait signé la lumineuse et délicate photographie du *Cerf-volant* de Randa Chahal-Sabbag, réalisatrice récemment disparue.

A une époque où la photo tendait déjà à devenir un écrin plus précieux que le contenu, Alain Levent perpétuait le goût pour une image aussi sobre qu'efficace. Au cours des conversations que j'ai pu avoir avec lui, je ne fus donc pas étonné d'apprendre qu'il admirait particulièrement le travail d'opérateurs comme Gianni di Venanzo (« J'ai même pleuré en apprenant sa mort » m'avoua-t-il), mais aussi de William Clothier, Winton Hoch ou Bert Glennon, ces grands imagiers de l'Ouest américain.

Merci, Alain, pour toutes ces semaines passées à tes côtés où je me sentais en totale confiance. Merci de m'avoir montré qu'il y a aussi une vie en dehors du cinéma, ta passion pour ta famille, pour tes jumeaux Martin et Marie dont tu m'as souvent parlé, constituait ce refuge et ce point d'équilibre indispensables à toute réussite professionnelle.

► **Alain Levent, l'acrobate** par N. T. Binh

J'ai connu Alain par ma sœur Minh-Tâm, qui était assistante d'Ariane Boeglin sur des films de Tavernier. Ariane est chef monteuse, et elle formait avec Alain un vrai " couple de cinéma " : pas un couple pour les feux des projecteurs et la une des magazines, non ! Un couple d'enfants du cinéma. Un couple de parents de cinéma comme tous les gamins cinéphiles rêvent d'en avoir (ils en ont de la chance, Martin et Marie ! Les miens m'ont dirigé vers la médecine...). Le public ne connaît pas le nom d'Alain : il fait partie de ces artistes de l'ombre dont le métier est la lumière.

Cela veut dire que d'abord, Alain, je l'ai connu sans le savoir. Dans des années 1970, quand je découvrais les films de la Nouvelle Vague, ceux des débuts d'Alain, c'étaient déjà des œuvres de cinémathèque et de ciné-club. Entre-temps, il s'était essayé à la mise en scène, mais je n'avais pas vu *Le Bar de la Fourche*, et il poursuivait une carrière de chef opérateur un peu chaotique. En fait l'expression " poursuivait une carrière " est mal choisie. Pas de plan de carrière chez lui, juste la fidélité et la confiance de quelques-uns, l'ingratitude et l'oubli de quelques autres...

Après avoir été au générique, en tant qu'assistant caméra, puis cadreur, puis directeur de la photo des " films dont on parle ", ceux des débuts de Truffaut, Rohmer, Chabrol et Varda, ceux de la grande époque de Godard et Rivette, il travaillait maintenant sur les deux sortes de films dont on ne retient jamais le nom des techniciens : les succès du cinéma populaire comme ceux d'Edouard



Alain Levent et, assis derrière lui, Samuel Fuller sur le tournage de *La Ferme du malheur* (1989)

Photo Marc Salomon

**Julien Gallois, chef
électricien, témoigne**

C'est avec une très grande tristesse que j'apprends le décès soudain d'Alain Levent. Je voudrais témoigner de sa générosité et de son engagement à soutenir de jeunes cinéastes. C'est grâce à lui si j'ai pu concrétiser la réalisation de mon premier court métrage alors même que j'étais étudiant et réalisateur débutant. Alain Levent m'a apporté son aide avec une caméra, de la pellicule, des projecteurs, mais surtout, il m'a fait don de sa présence tout au long de la réalisation du court métrage. Je n'oublierai jamais ce moment de ma vie, d'autant que ce projet a engendré les rencontres qui m'ont permis, par la suite, de lancer ma carrière de technicien. Avec la jeunesse qui était la mienne alors, je ne crois pas lui avoir suffisamment témoigné de ma gratitude : c'est pour moi l'occasion tardive de le faire. Je tiens également à présenter mes sincères condoléances à toute sa famille.

Molinaro, et les films-cultes d'auteurs confidentiels comme Jean-Daniel Pollet. Cette polarisation va continuer dans les années 1980, où plus personne n'entend parler de lui, alors qu'il enchaîne les tournages : peu sollicité par le cinéma, Alain travaille pour la télévision, y réalise parfois des fictions, et accompagne de jeunes réalisateurs comme Laurent Heynemann, Bertrand Tavernier et Jean-Claude Guiguet.

Alain Levent n'est pas l'un de ces directeurs de la photo qui imposent leur " style ". D'une part, il se fond dans le désir du metteur en scène mais, d'autre part, s'emploie à capter les vibrations singulières du visage des comédiens. Sa caméra n'enjolive pas, elle révèle, elle humanise, elle approfondit. La Nouvelle Vague a ses avantages : ces visages d'acteurs et d'actrices donnent le meilleur d'eux-mêmes dans une lumière souvent travaillée, mais " invisible ", naturelle comme les décors qui les entoure. Grand amateur et connaisseur des stars hollywoodiennes de la grande époque, il filme les actrices de façon mémorable, mais ce n'est pas le glamour qu'il capte chez elles, c'est une vérité blessée et juste, celle des films de Rivette par exemple : Anna Karina dans *La Religieuse* ou Bulle Ogier dans *L'Amour fou*.

De même, les visages masculins qui l'intéressent ont du " caractère ", ils affichent la dissymétrie anguleuse de séducteurs marginaux : Jacques Brel, bien sûr, le complice et l'ami, mais aussi l'épatant Claude Melki, *L'Acrobate* de Pollet. Cet étrange contraste se trouvait déjà dans le premier long métrage dont il (co)signe la photo, *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda (1962), entre le visage lisse mais écorché de Corinne Marchand et celui encore jeune, mais déjà marqué par l'expérience, d'Antoine Bourseiller.

Une autre caractéristique d'Alain se devine en parcourant les titres de sa filmographie : l'engagement. Les causes généreuses lui donnaient des ailes. Pour lui, faire du cinéma était une manière de désobéissance civile, et les sujets des films qu'on lui proposait interrogeaient la société de leur temps : l'intolérance (*La Religieuse*), la colonisation (*Loin du Vietnam*), la torture (*La Question*), la spéculation immobilière (*Des enfants gâtés*)... à chaque fois, ces titres sont parmi les plus " politiques " de leurs auteurs. Cet engagement, Alain Levent lui a été fidèle jusqu'à la fin. Conjugué à un esprit aventurier, il lui a permis, ces dernières années, de tourner, parfois à l'étranger et dans des conditions difficiles, au service de cinéastes singuliers et révoltés comme Nouri Bouzid, Mehdi Charef, ou Randa Chahal Sabbag.

Alain avait l'impression que, souvent, les cinéastes qu'il avait accompagnés tendaient à l'oublier, à ne pas le rappeler – c'est sans doute moins vrai de réalisateurs de télévision, comme Pierre Boutron. Mais cela lui aura permis de continuer à travailler avec de nouveaux talents, à qui il proposait toujours généreusement son expérience et son amitié. Je l'ai moi-même fait travailler, il y a des années, sur un film d'entreprise. Une commande certes, mais dans laquelle il s'est investi comme si c'était un long métrage. J'ai découvert un autre Alain que celui des dîners cinéphiliques et détendus : un technicien concentré, attentif, à la fois angoissé et sûr de lui, un peu intimidant. Et j'ai eu le

plaisir d'accueillir comme second assistant opérateur son fils Martin, alors âgé de 14 ans : c'était son premier tournage en 35 mm, et ce fut mon dernier !

Ces derniers temps, avec Alain et Ariane, on se voyait moins. Mais on s'appelait régulièrement, et on essayait de dîner ensemble deux fois par an. On parlait cinéma, bien sûr, de ses films, de mes articles dans *Positif* : je me réjouissais de voir son nom à un générique ; il commentait mes critiques. Je le savais malade, très malade, il m'avait appelé au début de l'année pour me raconter ce qui lui arrivait. Il était content d'un entretien avec lui que *Positif* venait de publier, dans un dossier consacré au zoom. Il partageait mon enthousiasme pour *There Will Be Blood* de Paul Thomas Anderson. Quand ma sœur et moi l'avons invité à une fête d'anniversaire, le 19 avril dernier, c'était sa première vraie sortie depuis longtemps. Malgré son amaigrissement, nous avons retrouvé sa joie, son enthousiasme et sa petite lueur pétillante dans l'œil, surtout après la projection d'un chef-d'œuvre muet de King Vidor, *La Foule* (1928). Je me suis alors rappelé un tournage qu'il m'avait raconté, peut-être le plus impressionnant de toute sa carrière. Ce n'était pas un long métrage. C'était en 1967, le documentaire d'André S. Labarthe sur Josef von Sternberg, pour la légendaire collection Cinéastes de notre temps. Tu te rends compte, éclairer Sternberg, le maître de la lumière hollywoodienne, qui avait filmé Marlène Dietrich et signé lui-même l'image de films comme *La Femme et le pantin*, maintenant devant la caméra, sur un tournage fauché en 16 mm, avec un jeune chef op et trois gamelles... Et pourtant, me disait Alain, le grand cinéaste s'était montré courtois, bienveillant même, devant les efforts de ce jeunot éperdu d'admiration ; après sa période de gloire, Sternberg avait connu des périodes plus sombres, des tournages moins prestigieux ; il ne demandait désormais qu'à faire partager son talent aux générations futures. C'est cette même attitude, consciemment ou non, qui a par la suite guidé Alain dans son rapport à des metteurs en scène plus jeunes et plus inexpérimentés que lui.

Quelques jours avant ses obsèques, Ariane m'avait téléphoné pour me demander de prendre la parole pour évoquer le souvenir d'Alain. Il y avait du monde. Au début, personne ne se manifestait ; Ariane m'a fait un petit signe confiant. J'ai donc été le premier à monter sur l'estrade. Pas évident. La gorge un peu nouée. Et puis une fois en place, je me suis mis à parler, de façon informelle, comme si Alain était encore là. J'ai l'impression qu'ensuite, cela a incité d'autres amis, des parents, des admirateurs, à venir s'exprimer alors qu'ils ne l'avaient pas prévu. Sa fille aînée, que je n'avais jamais rencontrée, a lu les vers du poème de Wordsworth qui terminent *La Fièvre dans le sang* d'Elia Kazan, alors que le bouleversant visage de Natalie Wood (l'une des actrices préférées d'Alain), éclairé par Boris Kaufman, illumine l'écran. Quelque chose de très fort a été partagé ce jour-là, entre des personnes qui venaient de mondes différents, et ne se connaissaient pas forcément auparavant. On avait la sensation qu'Alain nous écoutait, que sa présence bondissait et rebondissait parmi nous, avec la rondeur de son sourire, la douce fermeté de sa voix, l'acuité anxieuse mais bienveillante de son regard.

Courriels arrivés à l'AFC

Toute l'équipe de Broncolor se joint à moi pour vous présenter toutes nos condoléances. Il est toujours triste de voir disparaître une personne dans notre métier. Très affectueusement, Jean-Luc Machon

Recevez toutes nos amitiés et condoléances de la part de Transvideo Jacques Delacoux

L'AFC remercie N.T.Binh,
membre du comité de rédaction de la revue Positif, sous la plume de Yann Tobin.

(1) *Service des téléspectateurs
de France 3*
france3.telespectateur@
srt.francetelevisions.fr

► **Films génétiquement modifiés**, *une lettre ouverte de François Ede, réalisateur et chef opérateur*

Les films tournés en Scope et en 1,85 seront désormais recadrés en 14/9 (1:1,55) sur les chaînes du service public.

Jusqu'à présent les chaînes publiques diffusaient les films au format Scope avec des caches noirs en bas et en haut de l'image pour conserver la largeur du cadre ("letterbox"), ce n'était évidemment pas la panacée, mais au moins le format d'origine des films était respecté.

Le 21 août, France 3 diffusait *Paris brûle-t-il ?* de René Clément. Ce film tourné en CinémaScope a été mutilé par recadrage dans un format qui n'a jamais existé au cinéma : le 14/9 ou 1:1,55 ! Dans certains plans, les acteurs situés sur les bords du cadre étaient hors champ et en voix-off. J'ai donc envoyé un mail au service des téléspectateurs de la chaîne, qui une lunaison plus tard m'a retourné cette explication amphigourique : « Le format de diffusion de ce film est un compromis entre le format des écrans TV actuels et le format d'origine du film. En effet, France 3, chaîne généraliste et de service public, peut être amenée à modifier le format de diffusion de certains films afin que l'ensemble des téléspectateurs puisse bénéficier d'une meilleure vision ». ⁽¹⁾

On reste évidemment ému d'une telle volonté de nous offrir une « meilleure vision ». Les vrais amateurs de cinéma objecteront que je mène ici un combat d'arrière-garde, et qu'il faut aller voir les films au cinéma ou dans les cinémathèques. C'est encore vrai pour quelques années, car les copies film vont progressivement disparaître. Les gros détenteurs de catalogues n'auront aucun scrupule à éditer leurs DVD, blue-ray ou films en téléchargement dans des formats adaptés à une « meilleure vision » pour mieux les vendre aux diffuseurs. Dans le passé, de nombreux éditeurs et distributeurs ont mis sur le marché des versions " restaurées " avec un recadrage d'image, ou un son remixé en 5.1. Puis est venue la " colorisation ". (On peut citer *Autant en emporte le vent* restauré en 1,85 dans les années 1970, la version remixée de *Vertigo* et celle colorisée d'*Asphalt Jungle*). Qui sait encore que les premiers films parlants étaient au format 1,20 et qu'on ne peut plus les voir aujourd'hui qu'en 1,37 (en dehors de quelques restaurations de cinémathèque) ? La plupart des films muets ont subi le même sort.

Mais les méfaits du 14/9 ne s'arrêtent pas là. Quand vous regarderez un film au format classique (Academy) : 1:1,37, le rapport hauteur largeur se trouvera modifié. Pour y parvenir, il faut déformer l'image en largeur, c'est une anamorphose électronique. On peut imaginer que bientôt les films de répertoire seront diffusés en 16/9 comme cela se fait déjà pour les documentaires utilisant des images d'archives. L'image sera déformée en largeur et tronquée en hauteur pour occuper toute la surface des écrans 16/9. Brigitte Bardot y gagnera deux tailles de tour de hanches, et le général De Gaulle n'en sortira pas grandi tout en perdant les étoiles de son képi.

Il suffira de quelques années pour que des catalogues entiers d'œuvres soient massacrés par des " restaurations " numériques et des " remasterisations " faites au mépris du respect des œuvres et de leurs auteurs. L'irruption discrète du format 14/9, sur lequel les chaînes se sont abstenues de communiquer, produira inévitablement ce type d'effets pervers.

Tout cela m'ayant échauffé la bile, j'ai poussé plus loin mes investigations et j'ai appris qu'il existe une recommandation FICAM/CST⁽²⁾. Cette recommandation (qui n'est donc pas une obligation pour les diffuseurs), autorise de surcroît une dispense pour les formats 1:1,85 et 1:2,35. Cette dispense figure en caractères minuscules au bas d'un tableau et est ainsi formulée : « Valeur qui peut être modifiée sur demande de recadrage spécifique du diffuseur. »

Il est clair que cette recommandation pour la diffusion des films de cinéma autorise les diffuseurs à faire à peu près tout et n'importe quoi, et comme ils n'attendaient que ça, ils se sont donc engouffrés dans la brèche.

On appréciera le caractère ubuesque d'une recommandation qui instaure une règle où l'image de cinéma est traitée comme un chewing-gum optique.

Vous êtes donc invités à faire circuler ce texte le plus largement possible parmi les organisations professionnelles de réalisateurs, de techniciens et de producteurs. Les sociétés d'auteurs et les ayants droits devraient se trouver au premier rang de ce combat, car cette affaire touche au respect des œuvres et au droit moral des auteurs.

Vous pouvez me communiquer vos noms, professions et adresses mail dans la perspective de déposer une pétition (f.ede@laposte.net).

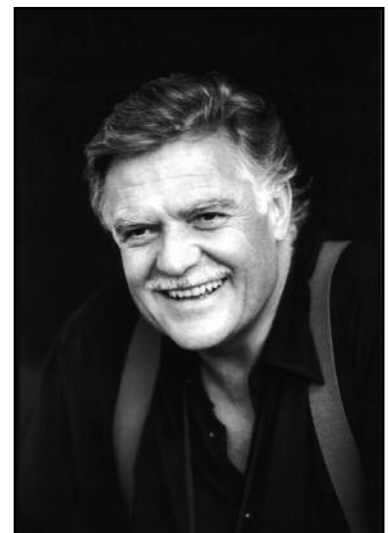
.....

► **Hommage à Michael Ballhaus au Goethe Institut**

Le Goethe Institut de Paris rend hommage au directeur de la photographie Michael Ballhaus qui présentera lui-même une sélection de films. Dans le cadre du 13^e Festival du Cinéma allemand du 15 au 21 octobre 2008 au cinéma L'Arlequin, 76 rue de Rennes, 75006 Paris.

Michael Ballhaus a non seulement largement influencé le cinéma allemand dans l'une de ses phases les plus intéressantes, mais aussi l'esthétique du film hollywoodien. Il travaille dans les années 1960 et 1970 avec de grands metteurs en scène allemands comme Peter Lilienthal, Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders et Volker Schlöndorff. Au début des années 1980, il entame une seconde carrière en Amérique et devient bientôt l'un des directeurs de la photographie les plus demandés d'Hollywood.

Né à Berlin en 1935, il reçoit une formation de photographe puis débute comme cameraman de la chaîne Südwestfunk, à Baden-Baden. A la fin des années 1960, il participe à des productions à petits budgets et rencontre Rainer Werner Fassbinder. C'est à cette époque que prend forme son style si particulier. Fassbinder tourne la plupart du temps en décors réels, ce qui est une



Michael Ballhaus

(2) Les recommandations FICAM/CST sont téléchargeables sur le site de la CST : <http://www.cst.fr/spip.php?article56>

Le jury du 65^e Festival du Film de Venise
a décerné, le 6 septembre dernier, l'Osella de la meilleure photographie à Alisher Khamidhodjaev et Maxim Drozdov pour Bumaznyj Soldat (Le Soldat de papier) réalisé par le Russe Aleksey German Jr. qui a également reçu le Lion d'argent. Le Lion d'or a été attribué à The Wrestler de l'Américain Darren Aronofsky, photographié par la directrice de la photographie française Maryse Alberti.

Rappel:
La Cinémathèque française programme, du 1^{er} octobre au 5 novembre 2008, un cycle de films en hommage au directeur de la photographie Pierre Lhomme.

gageure pour le chef opérateur. En outre, Fassbinder travaille souvent avec peu de coupes ce qui implique des travellings complexes.

Dans *Martha*, en 1973, Ballhaus met au point avec Fassbinder le légendaire travelling de 360° au cours duquel la caméra se déplace en cercle autour des acteurs. Après le dernier film en commun avec Fassbinder, *Le Mariage de Maria Braun*, Ballhaus entame une nouvelle carrière aux Etats-Unis au début des années 1980. Son premier film en Amérique, *Dear Mr. Wonderful*, est réalisé en 1981 par Peter Lilienthal, entouré d'une équipe exclusivement américaine. Transposant avec génie le monde des images de Martin Scorsese dans des films comme *After Hours*, *Good Fella (Les Affranchis)* et puis *Gangs of New York*, il sera l'un des opérateurs les plus sollicités d'Hollywood. En 2007, c'est le premier Allemand à être récompensé, pour l'ensemble de son œuvre, par l'"International Achievement Award" décerné par l'ASC.

Au programme des projections-rencontre :

Jeudi 16 octobre 2008 à 17 h 45

Die Ehe der Maria Braun (Le Mariage de Maria Braun) de Rainer Werner Fassbinder, avec Hanna Schygulla, Klaus Löwitsch, Ivan Desny, Gisela Uhlen, Gottfried John

Vendredi 17 octobre à 20 h

Die bitteren tränen der Petra von Kant (Les Larmes amères de Petra von Kant) de Rainer Werner Fassbinder, avec Margit Carstensen, Hanna Schygulla, Irm Hermann, Eva Mattes, Katrin Schaake, Gisela Fackeldey

Samedi 18 octobre à 22 h

The Age of Innocence (Le Temps de l'innocence) de Martin Scorsese, avec Daniel Day-Lewis, Michelle Pfeiffer, Winona Ryder, Alexis Smith.

Renseignements : Goethe Institut, Gisela Rueb, Tél. 01 44 43 92 55, rueb@paris.goethe.org

► **La 21^e édition de la remise des " European Films Awards "** aura lieu à Copenhague le 6 décembre prochain. Sur la liste des 44 films sélectionnés dans un premier temps et susceptibles d'être nommés le 8 novembre au Festival européen de Séville, on retrouve cinq films, dont quatre français, photographiés par des membres de l'AFC :

- *Bienvenue chez les Ch'tis* de Dany Boon photographié par Pierre Aim,
- *La Graine et le mulet* d'Abdellatif Kechiche photographié par Lubomir Bakchev,
- *Un conte de Noël* d'Arnaud Desplechin photographié par Eric Gautier,
- *Home* d'Ursula Meier photographié par Agnès Godard,
- *Entre les murs* de Laurent Cantet photographié par Pierre Milon.

► **De Lumière à Pénélope**, un siècle de caméras de grande agilité

Le cycle des conférences du Conservatoire des techniques, Cinémathèque française reprend le vendredi 3 octobre 2008 à 14h30, Salle Henri Langlois, avec Jean-Pierre Beauviala, qui viendra nous parler de l'évolution de la

caméra légère de 1895 à nos jours.

Cette conférence (avec la collaboration de François Ede) consistera en une présentation sur scène de caméras historiques (de Lumière à Aaton) provenant des collections de la Cinémathèque française. Jean-Pierre Beauviala y parlera aussi de sa dernière invention, la caméra hybride Pénélope.

La conférence du 7 novembre sera assurée par Kira Kitsopanidou, maître de conférence à Paris III : Du Movietone au CinémaScope, l'innovation technologique au sein de la 20th Century Fox.

François Ede, technicien, réalisateur et historien des techniques, interviendra le 5 décembre sur la restauration des films en couleurs et notamment de *Lola Montès* de Max Ophüls.

Plus d'informations sur www.cinematheque.fr

► **Nuit blanche 3 au 4 octobre, le cinéma, fil conducteur**

Le parcours Nuit Blanche, volontairement resserré, s'articule, cette année, autour des gares, des églises et des tours. Ce choix est international et ouvert à toutes les disciplines : cinéma, art contemporain, musique... Les façades sont des écrans, les gares transformées par des artistes vidéastes, cinéastes, metteurs en scène, deviennent un studio de Bollywood, une scène d'opéra, un studio photo ou une salle de projection. Programme complet sur :

http://www.paris.fr/portail/nb2008/Portal.lut?page_id=8739

► **Présentation des travaux de fin d'études des élèves de La féminis**

(promotion 2008) à la Cinémathèque française, le mercredi 8 octobre 2008, salle Georges Franju.

Au programme, entre autres, les six films du département image :

9 h : *Jour après jour* de Raphaël André

11h10 : *The Dream I Had Last Night* d'Inoé Andrew Scherer

14h : *Baptême du feu* de Nicolas Mesdom

15h45 : *Bruit blanc* de Senda Bonnet

18h : *Leïla* de Benjamin Rufi

20h : *Coups de filet* de David Kremer

Les films du département image seront repris le jeudi 16 octobre 2008 à 19h30 à La féminis. Programme complet sur www.lafemis.fr et www.cinematheque.fr

► **Le réalisateur Malik Chibane, élu président de la SRF**

La Société des réalisateurs de films s'est réunie le 10 septembre 2008 et a procédé à l'élection de son bureau pour l'année 2008-2009.

Malik Chibane a été élu président de la SRF. Il succède à cette fonction au trio Christian Vincent, Cédric Klapisch et Pierre Salvadori. Michel Andrieu et Fabrice Genestal sont vice-présidents. Jacob Berger est secrétaire, Stéphane Brizé, secrétaire adjoint, Christian Vincent trésorier et Cédric Klapisch trésorier adjoint. Marie Donnio a été élue déléguée du court métrage, Nadia El Fani et Eric Guirado sont délégués au Bloc, Denis Gheerbrant délégué du

documentaire et Licia Eminentì déléguée à l'international. Les autres membres du conseil d'administration sont Isabelle Broué, Isabelle Gély, Olivier Pousset, Servane Py, Jean-Henri Roger et Pierre Salvadori.

► **Aux " Gainsbourofans " et aux autres, une info de Willy Kurant**

Dans le cadre de l'exposition que le Musée de la musique consacre à Serge Gainsbourg du 21 octobre 2008 au 1^{er} mars 2009, notez qu'une rencontre, intitulée *L'univers cinématographique de Gainsbourg* et animée par Jeanne-Martine Vacher, avec Willy Kurant, directeur de la photographie, Babeth Si Ramdane, chef monteuse et Michel Brethez, ingénieur du son, aura lieu le samedi 25 octobre 18 heures à l'amphithéâtre de la Cité de la Musique.

A 21h30 projection de *Je t'aime moi non plus*, photographié par Willy Kurant, avec Yann Le Masson (au cadre), un maître de la caméra portée.

Le dimanche 26 octobre à 20 heures, *Anna* de Pierre Koralnik, une rupture de style dans la comédie musicale, photographié par Willy Kurant, film très difficile à voir, peu de projections, avec Anna Karina et Jean-Claude Brialy, un enchantement, musique de Gainsbourg.

A 21h30 *Cannabis* de Pierre Koralnik, un policier atypique : Gainsbourg, Birkin et au cadre Yann Le Masson, tourné en TechniScope, 2 perfos, une curiosité atypique. Le 2 perfos au Moyen Age prénumérique !

Réservations : <http://www.cite-musique.fr/>

► **Soirée 2 Perfs le mercredi 8 octobre** à partir de 19h30 à l'Espace Pierre Cardin Cet événement est organisé par Aaton, Eclair, Kodak, Panavision Alga Techno et Télétota, avec la participation de l'AFC et la collaboration de la CST.

Les thèmes abordés seront les suivants :

- Introduction par Jea-Pierre Beauviala et Patrick Leplat suivie d'une présentation des différents formats issus du 2 perfs par Gwénolé Bruneau (Kodak)
- Introduction du matériel existant : la Pénélope Aaton, première caméra 2 ou 3 perfs, les adaptations réalisées sur des caméras existantes chez Arri et chez Panavision.
- Projection d'images filmées par José Gerel, la chaîne 2 perfs 1,78 et 2,40 (35 mm) :
- Comparatif pour la chaîne 1,78 entre le Super 16 le 2 perfs au format 1,78 et le 3P 1,78
- Comparatif pour la chaîne 2,40 entre le 2 perfs, le 3 perfs Super 35 2,40, et le 4 perfs anamorphique 2,40
- Explications des intervenants ayant participé au tournage et à la postproduction de ces images : Philippe Reinaudo, Eclair, Olivier Bechat, Télétota, José Gerel, directeur de la photo, Patrick Leplat, Panavision, Gwénolé Bruneau, Kodak
- Table ronde animée par Caroline Champetier, AFC
- Raymond Depardon, projection d'images (non confirmé)
- Bernard Cassan, projection d'images et présence à la table ronde

Bernard Dechet, AFC, projection d'images et présence à la table ronde
Bruno Privat, directeur de la photo
Pierre Dieulafait, directeur de production
- Questions et réponses.

Le lancement de la nouvelle caméra née du génie de notre ami Jean-Pierre Beauviala et de celui de son équipe est maintenant tout proche.

La Pénélope de Aaton sera bientôt mise en location. Elle nourrit déjà de nombreux débats sur le dernier format issu du 35 mm : Le 2 perf.

Nous nous sommes réunis avec Kodak, Aaton, Télétota et GTC, Panavision Alga-Techno et Cinecam, l'AFC et la CST pour vous organiser une soirée sur ce thème avec projection comparative d'images, en 35 mm et en Numérique qui s'articulera autour d'images filmées par José Gérel, que nous remercions tous de son concours, et de différents extraits de films tournés avec ce procédé. Alain Coiffier, Panavision Alga Techno

.....

► **Cliente** de Josiane Balasko, photographié par Robert Alazraki
« *Cliente* est un film qui m'a procuré un grand plaisir à tourner et c'est aussi pour moi un grand plaisir de cinéma, à la hauteur de mes espérances. »

Pellicules : Kodak et Fuji (pour chacun des univers du film)
Matériel caméra : Bogard
Matériel lumière : Transpalux
Laboratoire : Eclair, étalonnage numérique et argentique Bruno Patin
Cadreur : Yves Agostini, AFCF
Opérateur Steadicam : Jean-Baptiste Thibaud
1^{er} assistant opérateur : Maxime Héraud
2^e assistant : Aurélien Dubois
Stagiaire combo : Sarah Boutin
Chef machiniste : André Atellian
Chef électricien : Alain Cousseau
Cantine : JB Alpha Gourmet...

► **Merde** de Leos Carax, un des trois chapitres de *Tokyo !*, photographié par Caroline Champetier
Avec Denis Lavant, Jean-François Balmer, Kaori
Sortie le 15 octobre 2008
Tokyo ! est une trilogie cinématographique ayant pour décor la ville de Tokyo. Trois réalisateurs évoquent la capitale japonaise par des moyens métrages très personnels : Michel Gondry avec Interior Design, Leos Carax avec Merde et le Coréen Joon-ho Bong avec Shaking Tokyo.
Caroline Champetier – collaboratrice de Jean-Luc Godard, Jacques Doillon, Benoît Jacquot, Xavier Beauvois, Nobuhiro Suwa et, récemment, d'Amos

Les entretiens de l'AFC

Lors du dernier Festival de Cannes, l'AFC a proposé à ses internautes une série d'entretiens avec des directeurs de la photographie, qu'ils soient ou non membres de l'AFC, ayant un film retenu dans l'une ou l'autre des sélections. A l'occasion de la sortie des films en salles ce mois-ci, nous publions dans cette Lettre un entretien avec Caroline Champetier à propos de Merde de Léos Carax (l'un des chapitres de Tokyo !), un texte d'Agnès Godard au sujet de son travail sur Home d'Ursula Meier, un entretien avec William Lubtchansky à propos de La Frontière de l'aube de Philippe Garrel et un dernier entretien avec notre consœur Josée Deshaies à propos de De la guerre de Bertrand Bonello.

Gitaï et de Naomi Kawase – signe la photo de Merde et nous parle de sa première collaboration avec Leos Carax.

J'ai été approchée, pour travailler avec Leos par l'une des productrices japonaises initiatrices du projet de *Tokyo !*, Michiko Yochitake, avec laquelle j'avais travaillé sur deux films (*H Story* et *Un couple parfait*). La collaboration avec Carax a été une expérience revitalisante. C'était en fait la première fois que je travaillais avec un " grand dreamer ". La plupart des réalisateurs avec lesquels j'ai tourné sont des réalistes, ils croient au réel. Leos n'en a rien à faire, il fabrique un monde et cela m'a, au sens littéral, transportée. *Merde* – c'est son nom ! - est un monstre de cinéma entre Artaud et Godzilla, Godzilla étant une figure importante dans la cinéphilie de Carax, comme les monstres de Mabuse et Murnau... Quand je dis monstre, en fait c'est une créature, c'est-à-dire un mythe entièrement fabriqué par le metteur en scène. Cette créature imaginaire est entièrement fabriqué par le metteur en scène. Cette créature imaginaire est magnifiquement interprétée par Denis Lavant et leur collaboration, qui coure depuis le premier film de Carax, participe à l'émotion que l'on ressent en voyant *Merde*.

Le travail de Denis est ahurissant de précision, de générosité, c'est un travail très physique car il incarne la créature avec tout son corps : la démarche, les expressions, la langue totalement inventée, qu'il ne parle qu'avec son avocat, le deuxième personnage principal interprété par Jean-François Balmer. Ils avaient trois heures de maquillage chaque jour : perruque, ongles très longs sur les mains et les pieds, un oeil de borgne en verre comme Lon Chaney... *Merde* vit dans les égouts de Tokyo et sort de temps à autre pour terroriser les tokyoïtes. Soit d'une manière ludique comme dans le premier plan du film – arracher des pétales de fleurs et les manger car il ne se nourrit que de fleurs, particulièrement des chrysanthèmes réservées à l'empereur –, arracher leurs cigarettes aux bannis qui fument sur les trottoirs, lécher les aisselles des jeunes filles ou plus dangereusement balancer des grenades dont il a trouvé, dans les égouts, un vieux stock datant de la guerre du Tonkin. Le ton du film est là, dans ce premier plan très provocateur, insolent, violent.

C'est aussi une charge contre le racisme, puisque c'est le récit d'une altérité absolue. Le lien avec Leos me semble clair, l'identification au personnage se traduit jusque dans cette figure presque christique par durant l'arrestation dans les égouts, où nu, il est entraîné par une brigade d'homme noirs et casqués armés de laser et de torches.

Comment avez-vous construit ce personnage d'un point de vue esthétique et quels ont été les choix techniques qui en ont découlé ?

Même si ce film est totalement revisité par les mythes du cinéma, il reste un film au budget moyen. Leos Carax souhaitait une caméra proche de la créature. Une autre chose aussi qui a compté dans le choix esthétique et technique, c'est un retour au cinéma pour Carax, il lui fallait, sans doute, une autre approche

qu'un tournage classique avec tout le barnum ! Je lui ai donc proposé d'essayer avec ma petite Panasonic DVX 100. C'est une caméra que j'aime beaucoup, je l'ai utilisée pour le film de Benoît Jacquot *A tout de suite* et *Promised Land* (*Terre promise* d'Amos Gitai. C'est devenu un outil personnel ; on parle de caméra de poing mais pour moi, c'est plutôt une caméra de cœur. (*Caroline joint le geste à la parole en rapprochant ses deux mains à la hauteur de son cœur... BB*) Avec mon assistant de l'époque, Emile Dubuisson, nous l'avions allégée, elle n'a plus de visée, seulement un écran LCD et surtout nous avons fabriqué un système de point qui n'existait pas encore, qui me permet de faire le point et le diaph en même temps. C'est Yves Angelo, sur le film de François Dupeyron *Inguélézy*, qui m'a fait découvrir la DVX 100, j'avais trouvé l'image incroyable par rapport à la taille de cette caméra. J'ai eu malgré tout un léger doute pour *Merde*, je voulais que les questions de matière ne se pose pas et c'est Mathieu Leclercq (le directeur technique chez Mikros Image) qui m'a vraiment poussée. Ils ont d'ailleurs fait un travail de restitution des deux formats que j'ai choisi, d'une très grande finesse.

Pendant les tout premiers essais avec Denis Lavant, Carax a vraiment flashé sur cette caméra qui permet une légèreté, une fluidité par rapport au déplacement des comédiens, en fait, un autre regard...

Tu as, pour certaines séquences en studio, mélangé deux caméras, ça n'était pas un peu risqué ?

Non, toujours grâce au travail de Mikros. On a utilisé la Varicam car il y avait des incrustations à faire dans l'image, des effets spéciaux aussi pour les explosions, la fumée, ils ont cherché la LUT qui convenait le mieux, au début, je n'étais pas très satisfaite, trop de contraste, trop de grain et puis Mathieu a réussi un shoot 2K vraiment bluffant, d'une transparence incroyable et on passe d'un support à l'autre sans problème.

Le premier plan du film est assez compliqué, tu l'as tourné intégralement en direct, sans trucage ?

Oui, c'est un panoramique sur la ville, puis on descend le long d'une avenue, on croise des trains, puis on remonte une autre avenue pour arriver sur une bouche d'égout d'où sort le monstre. Ce plan a été tourné avec la Panasonic Varicam et un zoom monstrueux. Leos avait une idée très dessinée de ce plan. C'est quelqu'un d'absolument précis. Il a aussi beaucoup travaillé les décors en studio où sont tournés le procès, la prison, la pendaison. L'intérieur des égouts est par contre un décor naturel. Le chef décorateur japonais Isomi San est un grand artiste, il a fait un travail très subtil sur les couleurs, les matières... Mais ce qui était



Caroline Champetier et Leos Carax sur le tournage de *Merde*

Merde

Chef électricien : Toru San
Directrice de postproduction : Christina Crassaris
Laboratoire argentique : Arane Gulliver
Étalonneuse numérique : Alexandra Pocquet
Étalonneuse argentique : Sophie Lustrière
Postproduction, scan et shoot : Mikros Image
Effets spéciaux : Cédric Fayolle
Caméras : Panasonic DVX 100 et Varicam
Format : 1:1,85
Pellicule positive : Kodak 5283

formidable, c'est l'oeil de Leos ; il a une pulsion scopique incroyable, il voit tout à l'image près, et au point de couleur près. Au montage, ils ont ajouté des images blanches pour les explosions, il voyait lorsqu'il y en avait deux au lieu d'une !

Vous étiez, avec Leos Carax et les comédiens, les seuls français ?

Oui, mon équipe était japonaise, j'avais un " gaffer " extraordinaire. Ils sont extrêmement précis, je pouvais être sûre d'avoir exactement les bonnes températures de couleur sur chaque source... Par contre, les assistants caméra ne sont pas tellement rôdés au numérique, contrairement à ce que l'on pourrait croire. C'est une culture tout en paradoxe, à la fois la modernité et la tradition, ils n'ont pas du tout la culture du retour au film d'après une origine numérique. Je me suis sentie assez seule avec les caméras.

Ce film, même s'il ne dure que 40 minutes, est un vrai film et t'a permis de découvrir un metteur en scène hors du commun...

Il a très bien su se servir de moi. Il est, certes, mélancolique mais aussi d'un humour et d'une intelligence incroyables. Sa " vision " oblige un directeur de la photo à être toujours en alerte. Il a une exigence qui oblige à fonder une structure entre son regard et le nôtre. J'ai beaucoup appris avec lui et aussi par rapport au montage ; sa monteuse, Nelly Quettier, a fait un travail magnifique, notamment pour les scènes du procès. Il y avait beaucoup de matière et ils ont créé des " split screen " avec parfois trois images dans le même plan ; j'étais comme une vierge effarouchée devant ces " split screen ". Pour moi, le cinéma, c'est une seule image, mais ils ont réussi une circularité entre les plans assez étonnante et qui m'impressionne à chaque nouvelle vision du film. Cependant, je sais que nous n'aurions pas obtenu ce résultat sans la ténacité des techniciens de Mikros et du laboratoire Arane, avec eux j'ai le sentiment que chaque film est un terrain d'expérimentation, l'impossible devient possible, tout se résout, je sais que j'ai l'oeil, mais ils ont eue une écoute incroyable, sans laquelle l'oeil ne serait pas grand-chose.

(Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC)

► **Séraphine** de Martin Provost, photographié par Laurent Brunet

► **Mes stars et moi** de Laetitia Colombani, photographié par Jean-Marie Dreujou

► **Home** d'Ursula Meier, photographié par Agnès Godard

« Production : Archipel 35, Denis Freyd, France, Box Production, Suisse, Need Production, Belgique. Tournage en Bulgarie, été 2007, développement négatif, laboratoires Kodak, Sofia, développement positif, et scann pour les séquences à effet spéciaux, Schwarzfilm, Berne, shoot et étalonnage numérique pour les séquences à effets spéciaux, Eclair, Paris, effets spéciaux, Digital Graphics, Marc Umé, Liège, étalonnage argentique, Gérard Savary, Eclair...

Home
 Caméras : Arri BL 535 et
 Aaton, 3 perfos,
 optiques Zeiss série A
 Pellicules :
 Kodak 5212 et 5218
 Développement négatif :
 Laboratoires Kodak, Sofia
 Effets spéciaux :
 Digital Graphics,
 Marc Umé, Liège
 Laboratoire, shoot,
 étalonnage numérique
 pour les séquences à
 effets spéciaux : Eclair
 Développement positif,
 scann pour les séquences
 à effet spéciaux :
 Schwarzfilm, Berne
 Etalonnage argentique :
 Gérard Savary

Comme vous pouvez le constater, cette production a étendu sa toile de travail dans beaucoup de pays. Cela s'est traduit par une grande difficulté de coordination, surtout en ce qui concerne les séquences à effets spéciaux.

J'ai pu rapatrier les travaux à effectuer chez Eclair, avec l'aide de Didier Dekeyser, Catherine Athon, Raymond et Gérard Savary. Je les remercie encore. J'avais fait part de ma grande réserve, dès la préparation, de travailler dans un tel éclatement. Il a fallu quelques épreuves un peu désagréables pour convaincre... J'ai eu beaucoup de plaisir à travailler sur ce film à l'univers étrange dans un décor unique, une maison construite au bord d'une bretelle d'autoroute... Le tout entièrement reconstitué... Du studio en plein air !... Caméra sur dolly, travelling, grue ou à l'épaule, dans un paysage liant souvent l'intérieur et l'extérieur de jour comme de nuit... Tout en suivant la famille interprétée par Isabelle Huppert, Olivier Gourmet, Adélaïde Leroux, Madeleine Budd et Kacey Mottet.

Une belle et rare singularité. »

► **Coluche, l'histoire d'un mec** d'Antoine de Caunes, photographié par Thomas Hardmeier

Sortie le 15 octobre 2008 (site officiel du film www.coluchelefilm.com)

« C'est ma première collaboration avec Antoine de Caunes et j'ai eu beaucoup de plaisir à éclairer son film. J'ai apprécié sa personnalité, sa manière de travailler toujours dans la bonne humeur (évidemment bien connue !) et sa passion tout simplement à faire des films.

Antoine désirait que ce film ressemble à un reportage tourné en 1980 avec comme sujet Coluche et les présidentielles de 1981. Il voulait suivre Coluche de très près, montrer ses amis, faire participer le spectateur aux fêtes légendaires, mais aussi le montrer seul chez lui et sur la scène du Gymnase. Surtout ne pas faire un biopic classique, mais en revanche plutôt évoquer des situations et des ambiances, montrer une tranche de vie. Le scénario très abouti de Diastème et d'Antoine était un petit bijou à lire.

A partir de ces souhaits, nous avons décidé de tourner le plus souvent à 2 caméras à l'épaule. Ceci parce qu'il y a beaucoup de séquences avec beaucoup de monde, mais aussi pour pouvoir capter avec beaucoup spontanéité les plus petits détails, des expressions, des situations et des réactions qui pourraient servir à décrire le personnage et à raconter notre histoire.

Nous avons fait le travail du découpage avant le tournage, mais in situ. Une fois la mise en place terminée – surtout quand il y avait beaucoup d'acteurs – les choses ont pas mal évolué. Avec la précieuse collaboration de Berto, nous avons affiné les déplacements et le découpage pour enfin définir l'ensemble des plans à faire.



Coluche au Théâtre du Gymnase

Coluche, l'histoire d'un mec

Caméra : Arricam Systems de chez TSF

Objectifs : Cooke S4 + lightweight zoom Angénieux 15-40 mm et 28-76 mm T2.6

Pellicules : Kodak 5229

Pellicule positive :

Kodak 2383

Labo : GTC

Rushes vidéo :

Karine Suquet

Étalonnage numérique sur

Colorus : Fabrice Blin

Étalonnage argentique :

Christophe Bousquet

Matériel éclairage :

Transpalux

Matériel machinerie : KGS

Le travail du décorateur Alain Veissier a été évidemment très important (1980 !). Nous avons beaucoup discuté pendant la prépa. Il s'est inspiré des photos de l'époque et de Coluche en particulier (maison de Coluche à la rue Gazan, scène au Gymnase, etc.), mais a rajouté sa propre vision et sensibilité en utilisant beaucoup de touches de couleurs vives, des peintures et des accessoires.

La lumière suivait la même idée : rester réaliste, invisible, au service de l'histoire. Pour donner le sentiment que le film avait été tourné en 1980, je voulais décaler le " look " pour que le spectateur se sente " transposé " dans ces années. Je pense qu'une image trop colorée aurait été gênante. J'ai donc tourné entièrement avec la Kodak 5229 Ultra Latitude pour avoir une image douce et légèrement " granuleuse ". Pendant l'étalonnage numérique, nous avons désaturé les couleurs. Mais pour quand même éviter que l'image ne devienne trop fade, nous avons en même temps poussé des couleurs sélectives comme les rouges des costumes ou des décors.

En plus nous avons " éteint " les blancs et avons " grisé " les noirs pour les rendre plus veloutés. Toujours dans l'idée de casser la trop bonne qualité de la pellicule et des objectifs d'aujourd'hui. Au final (en tous les cas pour moi !) l'image devient plus réaliste, avec l'odeur de cette époque.

Antoine et Michael Laguens avaient constitué un casting formidable d'environ 70 rôles et tous étaient justes et intéressants. Je pense que le formidable François-Xavier a été très bien entouré et pouvait, du coup, d'autant plus incarner le rôle de Coluche.

Un grand merci à mon équipe toute entière et en particulier à Berto, avec qui j'ai trouvé un cadreur complice formidable. A Rodolphe Lauga très précis et toujours de bonne humeur. Mes assistants Fabrice Bismuth avec Fanny Coustenoble ainsi qu'Olivier Fortin avec Benoît Pain qui ont du travailler très souvent à T2 (il ne faudrait pas je le sais bien !) sans oublier Isabelle Duquesnoy à la vidéo. Laurent Héritier, mon chef électro complice depuis 5 films et son équipe et Pierre Garnier, mon chef machino de talent avec ses équipes respectives.

Aussi un grand merci à TSF - Laurent Kleindienst et Frédéric André qui nous ont gâtés, à Didier Diaz (Transpalux) qui était très investi et, " last but not least ", à Fabrice Blin (étalonnage numérique) avec qui j'ai maintenant fait mon 3^e film et il n'y a pas raison de ne pas enchaîner. »

► **La Loi et l'ordre (Righteous Kill)** de Jon Avnet, photographié par Denis

Lenoir

« Super 35mm 3 perfs, caméras Arriflex, pellicule Kodak 5218, 35 jours de tournage, finition numérique.

Je me suis intéressé (une fois encore) à la surexposition, et plus particulièrement à la création d'une illusoire impression de densité en

surexposant certaines parties de l'image. »

Lire ou relire l'article consacré à *Righteous Kill* dans *InCamera* de juillet 2008.

Photo Denis Lenoir



Photo prise au cours d'une répétition, travaillée sous Photoshop, et servant de base au coloriste chargé des rushes

► **La Frontière de l'aube** de Philippe Garrel, photographié par William Lubtchansky

En forme de clin d'oeil au genre fantastique, La Frontière de l'aube réunit un jeune photographe qui tombe amoureux d'une star, qui se suicide, et qui réapparaît dans la vie du jeune garçon. Ce deuxième film avec Philippe Garrel affirme une collaboration efficace et sereine. La manière de travailler de Garrel et l'immense expérience de William Lubtchansky (une centaine de longs métrages en une quarantaine d'années...) s'associent pour une mise en scène libre et efficace. Cette association permet d'atteindre une expression artistique sans effets ni démonstration.

Parlez-nous, William, de votre rencontre avec Philippe Garrel et de sa manière de travailler...

Philippe Garrel travaillait avec Raoul Coutard – il a aussi collaboré avec Caroline Champetier, Jacques Loiseleux pour ses films les plus récents –, mais Coutard a plus ou moins arrêté de travailler sur les tournages. Philippe voulait un "vieux" car pour son principe de tournage – enregistrer une seule prise – il voulait « quelqu'un qui y arrive du premier coup »... Il m'a donc appelé pour *Les Amants réguliers* et j'ai accepté car j'aime beaucoup son cinéma. Il a une méthode de travail tout à fait spéciale. Pour lui, un film, c'est une somme d'argent qu'il ne veut pas dépasser. Il dit à son producteur : « Voilà, je veux faire un film à tant de milliers d'euros, donnez-moi l'argent et je gère tout ». Effectivement, il décide qui va être embauché, pour faire quoi. Il décide également de la composition de l'équipe. Ici, pas de scripte, un assistant réalisateur-régisseur-directeur de production, pas de maquilleuse. On devait être une douzaine. C'est comme ça qu'il aime travailler et puis voilà, on fait un "vrai" film, qui va à Cannes ! C'est un système vraiment particulier, il propose par exemple un "deal" avec ses techniciens : être payé pour huit semaines de tournage et en faire neuf, pas pour travailler plus mais pour se reposer plus ! On ne fait pas d'heures supplémentaires, on se repose parfois trois jours et comme il tourne dans l'ordre, quand on a fini une scène dans un décor et que la scène suivante se passe ailleurs, on ne va pas déménager dans la même journée. Du coup, les journées sont parfois très courtes. On arrive à midi, à cinq heures, c'est terminé ! Je ne dis pas que la production était ravie, pour un film "normal" on aurait pu le faire en six semaines, mais Philippe veut tourner comme ça, que chacun prenne son temps, qu'il n'y ait pas de précipitation, que personne ne se blesse – c'est sa hantise, que quelqu'un se blesse ! Je n'ai jamais vu un tournage comme ça, je ne dirais pas que c'est des vacances parce que c'est quand même du travail, mais c'était calme et tranquille.



Laura Smet, photogramme extrait de *La Frontière de l'aube*

La Frontière de l'aube

Les comédiens :

Laura Smet, Louis Garrel,

Clémentine Podatz,

Vladislav Gallard

Le chef électricien :

Jim Howe

Le chef machiniste :

Guy-Auguste Boléat

(dit Bobol)

Le 1^{er} assistant caméra :

Jean-Paul Toraille

La 2^e assistante caméra :

Louise Botkay

Matériel caméra :

Panavision Cinécam,

Panaflex Millennium

Pellicule : Kodak Double X

Laboratoire : Eclair

(qui sous-traite le noir et

blanc chez Cinédia)

Etalonneuse : Sonia Nabil

C'est un choix peu banal et risqué que de ne tourner qu'une seule prise, cela demande beaucoup de préparation, de répétitions ?

Oui et non, enfin il travaille beaucoup en amont avec ses comédiens sur le texte. Cela explique pourquoi, en général, la première prise est bonne. Oui, il fait des répétitions, mais au fil du tournage de moins en moins car il est impatient de tourner. Les comédiens râlent pour avoir une deuxième prise, mais il ne cède presque jamais ! Il dit que si la première n'est pas bonne, il en faut dix supplémentaires pour en avoir une bonne ! C'est assez économique du point de vue consommation de pellicule : 15 000 mètres pour *La Frontière de l'aube*, c'est vraiment peu. Une autre façon de fonctionner aussi est assez particulière : il détermine le cadre avec un viseur – pas du tout étalonné sur les optiques de la caméra, on lui a proposé, mais il a refusé en disant : « Ne perdez pas votre temps à faire ça ! » Il trouve un cadre, c'est précis et en même temps, je peux changer la focale si c'est mieux un peu plus large, ou alors je fais un truc qui n'était pas prévu... A un moment, on tourne une scène avec une fille en très gros plan sur un lit, le comédien doit la quitter pour aller ailleurs, je suis parti avec lui, ce n'était pas prévu... Bon, j'aurais pu faire mieux que ça, j'attendais un geste de lui pour m'aider à partir. Garrel adore tout ce qui n'est pas prévu !

Il faut oser le faire lorsqu'il n'y a qu'une seule prise ! (William sourit, l'œil malicieux, l'air tranquille et assuré...) Comme Les Amants réguliers, c'est un film en noir et blanc, pourquoi ce choix ?

Ce choix est venu surtout à cause des décors. Philippe trouve que si on ne repeint pas, on ne peut pas filmer, les couleurs sont moches, les voitures dans la rue sont moches. Et tout repeindre coûterait une fortune ! Alors il choisit le noir et blanc, ça passe mieux, on est moins agressé par les couleurs... J'ai fait du noir et blanc comme on le pratiquait lorsque j'ai commencé à travailler. On avait la possibilité de changer le gamma de la pellicule en fonction du contraste. On a fait pas mal d'essais auparavant, j'ai testé différents temps de contraste. On a fait pas mal d'essais auparavant, j'ai testé différents temps de développement jusqu'à ce que je trouve ce qui m'intéresse. C'est nous qui indiquions les temps de développement sur les boîtes, quatre minutes trente, cinq minutes, l'avantage c'est que l'on gagne en sensibilité sans réelle montée de grain. De toute façon, maintenant avec les pellicules, ça devient compliqué d'avoir du grain ! Comme sur *Les Amants réguliers*, c'est un noir et blanc un peu particulier, assez contrasté, avec très peu de gris ; j'avais envie de ça, du vrai noir, de beaux blancs. Pour l'extérieur, lorsque j'avais trop de contraste, je sous-développais la pellicule.

Avez-vous utilisé des filtres ?

Pas tellement. Quand on filtre en noir et blanc, c'est surtout pour les extérieurs et sur *La Frontière de l'aube*, il n'y en a pas beaucoup. J'ai fait récemment un court métrage avec Jean-Marie Straub en noir et blanc et entièrement en extérieur et là j'ai filtré – filtres rouge, jaune, orangé –, plus on va dans le rouge

et plus le bleu du ciel devient noir. Pour les nuits américaines, ça marche très bien, à condition d'avoir vraiment un ciel bleu.

Quel matériel électrique et caméra avez-vous utilisé ?

La caméra était la Panavision Millennium – la 419 – c'est pratiquement la "mienne", comme ils disent chez Cinécam. Je l'aime beaucoup car c'est la plus silencieuse. J'ai utilisé deux zooms, le petit, le Primo 17,5-75 mm et le gros, le 24-275 mm. Au départ, je ne voulais pas mélanger les deux, le gros est un peu moins bon, mais comme je n'aime pas travailler à pleine ouverture, j'étais à 4 ou 5.6, et le mélange des deux zooms passe très bien. Pour la machinerie, j'avais un Panther, mais on a tourné dans des appartements au 4^e étage, au 5^e étage, on y retournait dix fois, quinze fois alors les escaliers... Finalement Garrel s'en fichait qu'on suive les comédiens en montée ou en descente, alors on a juste gardé l'Elemack de Bobol, mon chef machiniste, dans le décor principal, il y est resté pendant les deux mois... J'ai mélangé le tungstène et le HMI, je n'avais pas énormément de lumière, les décors étaient petits, dans le studio du photographe (interprété par Louis Garrel) qui est réellement un studio, sans possibilité de mettre la lumière à l'extérieur (ce que j'aime pourtant faire), j'ai utilisé des miroirs. Il n'y a que dans l'appartement de l'actrice qui avait un balcon tout autour que j'ai pu éclairer de l'extérieur.

Il y a un effet dans un miroir, Laura Smet apparaît, c'est le fantôme du film, avez-vous réalisé cet effet vous-même ?

Oui. Cet effet a lieu trois fois et Philippe Garrel voulait le faire in situ. Il avait demandé à quelqu'un de s'en occuper et ils avaient commandé un verre de peep-show très foncé, cela compliquait un peu les choses car quand quelqu'un se regarde dans un miroir comme ça, l'image en face d'elle ne peut pas être aussi claire que dans un miroir. Moi, j'aurais voulu commander un miroir en verre optique, à 50-50 mais cela aurait coûté dix fois plus cher... Et finalement, la personne qui s'occupait de cet effet est parti, donc j'ai tout pris en charge (ce que je voulais faire depuis le début)... Dans la chambre, où cela avait lieu, il y avait une salle de douche d'à peu près 1 m de large sur 2 m de long. C'est contre le mur de cette salle de douche qu'on a fait un trou et où l'on a mis le miroir sans tain. Laura Smet est de l'autre côté de ce miroir, les murs sont peints en noir, on ne l'a voit pas. On a fait une bascule de lumière, lui disparaissait plus ou moins et elle apparaît en reflet ; cela marche finalement plutôt bien. Les fondus et les fermetures à l'iris ont également été réalisés sur place. Les fondus au noir ont été faits au diaph. Ce qui m'obligeait pour ces plans à tourner à pleine ouverture. L'étalonnage a été effectué classiquement en photochimique, monté classiquement en film...

Aucune trace de numérique dans ce film ?!!!

Non, vraiment pas le moindre pixel...

(Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC)

► **De la guerre** de Bertrand Bonello, photographié par José Deshaies
Avec Asia Argento, Mathieu Amalric, Laurent Lucas
Sortie le 1^{er} octobre 2008

Josée Deshaies est québécoise. Après des études d'histoire de l'art en Italie, elle attaque une formation classique à Montréal en tant que deuxième assistante opératrice, puis passe à la direction de la photo sur documentaires, et courts métrages.

*C'est sa rencontre avec Bertrand Bonello qui lui permet de passer au long métrage sur *Quelque chose d'organique* en 1998.*

*Depuis elle a signé l'image de films comme *Les Invisibles* de Thierry Jousse ou *La Question humaine* de Nicolas Klotz.*

*Après *Tiresia* et *Le Pornographe*, elle retrouve cette année avec *De la guerre* le réalisateur Bertrand Bonello, un habitué de la Croisette.*

Que représente pour vous ce nouveau film aux côtés de Bertrand Bonello ?

C'est avant tout un film sur le questionnement. Celui d'un homme qui prépare un film et qui se pose toute une série de questions sur la vie. Et ce n'est pas anodin si le personnage principal interprété par Mathieu Amalric s'appelle dans le film Bertrand Bonello. De mon point de vue, ce film a été aussi l'occasion de remettre un peu tout à plat en matière d'image. Comment filmer : en lumière naturelle, avec des effets, les visages, le décor ?... Toute une série de questions qu'à mon avis chaque opérateur se pose un moment ou un autre dans son parcours...

Comment avez-vous construit l'image du film ?

Le film se sépare essentiellement en deux lieux. D'abord la ville (Paris) traitée comme un lieu abrutissant, agressif ... Cette partie a été filmée presque entièrement avec un seul objectif, le 50 mm de la série Zeiss GO, une pellicule 500

Kodak et très peu de lumière. Un esprit donc très documentaire et une équipe extrêmement réduite. J'ai aussi essayé d'enrichir l'image en créant de la profondeur, en utilisant des décors vitrés et jouer ainsi sur les reflets. C'est intéressant de filmer les réflexions, vraiment, même si c'est un cauchemar pour cacher les projecteurs et surtout la perche. En mettant les personnages derrière des vitrines, on crée en quelque sorte du hors champs visible et en les mettant devant un effet miroir, un double.

Ensuite il y a " le royaume ", une communauté

installée dans un château à la campagne, où d'une certaine manière on n'a plus besoin de rien. Avec à sa tête, Uma (Asia Argento), qui se définit elle-même comme une sorte de guerrière pour le droit au plaisir.

Pour la représenter en image, comme une sorte d'icône, j'ai eu le plaisir de



Josée Deshaies sur le tournage de
De la Guerre

ressortir mon vieux Nikon 24x36 et de la photographier avec de la 3200 ISO noir et blanc. Un cliché qu'on a ensuite tiré en grand format pour retrouver une image très granuleuse des années 1960, inspiré de l'affiche de *Don't Look Back*, un film de D. A. Pennebaker avec Bob Dylan .

Pour représenter le royaume à l'écran, on a travaillé de manière plus " fictionnelle ", avec des travellings, et une image plus douce donnée par une série Cooke S3. Bizarrement, on avait prévu au départ de faire des choses beaucoup plus expérimentales à l'image sur cette deuxième partie. En fait, on a abouti à un résultat beaucoup plus " sage ", comme un contrepoint au ton très " barré " de l'histoire.

Aviez-vous des références visuelles précises ?

A la fin du film, comme un aboutissement à sa démarche guerrière, le réalisateur se met à revivre certaines scènes inspirées d'*Apocalypse Now*. On a donc repris quelques plans tels que du film de Coppola, quand Mathieu Amalric marche seul dans la forêt. Pour la séquence centrale de la cérémonie, on s'est inspiré des documentaires de Raymonde Carasco sur la tribu mexicaine des Tarahumaras. Des films qui se situent à la frontière entre l'anthropologie et le cinéma expérimental dans lesquels on a pu voir comment se dérouler certaines cérémonies, dont notamment celles de la prise du Peyotl (le cactus hallucinogène des tribus indiennes du Nouveau-Mexique). C'est un de mes meilleurs souvenirs du tournage. On a tout fait en une seule journée, avec une soixantaine de personnes qui dansaient sans arrêt, avec d'énormes enceintes... Un vrai truc ! Comment on savait pertinemment qu'il serait impossible en si peu de temps d'assurer un quelconque raccord, on a vraiment joué la carte des faux raccords permanents, captant un maximum de choses du jour à la nuit, parfois sous la pluie, avec ou sans lumière rajoutée... Le montage s'occupant par la suite d'aller chercher les meilleurs moments et de jouer ou pas le raccord à l'image.

Dans le film, on a une alternance permanente entre jour et la nuit ce qui fait qu'on ne sait plus du tout où on est, à l'image des personnages pris dans leur transe hallucinogène.

Avez-vous employé des techniques particulières ?

Comment à notre habitude avec Bertrand Bonello, nous continuons à faire sur ses films des fondus au noir entièrement réalisés à la prise de vue. Pour cela, on place un diaphragme mécanique supplémentaire devant l'objectif, en complément de celui intégré dans l'optique. Toute la difficulté réside dans la synchronisation entre les deux. Un tour de main qui consiste à fermer d'abord le diaph de l'objectif, puis immédiatement après en synchronisme décalé celui externe. Le diaph externe nous permettant d'aboutir à un noir complet sur la pellicule, chaussettes impossibles avec les optiques cinés habituelles (qui ne ferme pas complètement et s'arrêtent en général à 22 ou à 16).

Quelle a été la chaîne de postproduction ?

On a tourné en 35 mm 3P, format 1,85:1 avec postproduction argentique et tirage optique chez Arane. Ce choix du 3P s'est fait pour des raisons d'économies. Non pas que Bertrand Bonello tourne énormément, mais simplement pour économiser sur un budget qui était déjà très serré. Et on sait très bien que sur les petits films, il n'y a pas de petites économies.

En outre il était hors de question pour lui comme pour moi d'abandonner le 35 mm, vu le nombre de séquences en forêt qui demandent de la définition à l'image. Pour arriver au résultat final, on a pas mal fait de recherche avec le concours d'Arane. On a abouti à un sous-développement de l'inter négatif, pour retrouver un peu de douceur à l'écran.

(Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC)



► **La CST et CGR inaugurent le premier " contrôle " de salle en numérique**

Le groupe CGR a démarré son installation d'équipements de projection numérique dans toutes les salles de ses multiplexes. Le circuit s'était entendu avec la CST pour échanger les expériences respectives et réaliser un premier " contrôle test " de salle en projection numérique. Ce contrôle a été réalisé dans la grande salle du multiplexe CGR de La Rochelle, dans le respect de la norme AFNOR NF 27100, des dispositions des récentes normes ISO et des recommandations du DCI sur le cinéma numérique. Bien sûr, il a été conçu sans préjudice de la réglementation en matière de contrôle des salles en cours de réforme.

Il s'agissait pour la CST de mieux appréhender les installations sur site et de vérifier ses procédures de contrôle ainsi que les outils d'expertise qu'elle a développés pour le numérique (outils inaugurés dans le cadre de la mission de direction technique des projections que la CST assure pour le Festival de Cannes).

Les différentes mires de la CST ont servi efficacement pour la vérification du respect des formats d'image, de la luminance et de son uniformité. D'autres mires couplées au logiciel d'analyse colorimétrique développé par la CST ont permis de vérifier, en temps réel, la colorimétrie de la projection : il s'agit de vérifier si l'espace colorimétrique et donc les couleurs d'origine sont bien retranscrits sur l'écran et si la courbe de réponse de l'ensemble du spectre est celle attendue.

Le circuit CGR a été satisfait de cette expérience qui lui a permis de s'assurer du bon fonctionnement de ses installations, d'ajuster certains éléments du processus de projection, et d'améliorer son approche dans la conception de ses futures installations. Le but de tels contrôles est d'optimiser les installations et d'offrir la meilleure projection possible aux spectateurs dans le respect des œuvres et des normes concernées.

La CST a pu ajuster ses procédures de contrôle afin de les adapter au mieux aux

besoins des exploitants. Nous pourrions ainsi garantir une excellente précision des contrôles pour une qualité maximale des projections publiques.

La CST se déclare prête à assurer le contrôle des salles numériques, bien sûr dans le cadre de la future réglementation relative à ces installations, mais également dans le cadre d'une demande effectuée par l'exploitant. Paris, le 16 septembre 2008

Contacts : Laurent Hébert, délégué général
 Tél. : 06-85 42 30 21 - courriel : lheber@cst.fr
 Christelle Hermet, chargée de communication
 Tél. : 01 53 04 44 19 - courriel : chermet@cst.fr

► **Doremi Technologies et la CST** ont signé un accord de coopération afin d'incorporer la famille des mires cinéma numérique développées par la CST dans deux lignes de produits Doremi destinées principalement aux installateurs cinémas :

- Dans le nouveau générateur de mires GHX-10-C qui doit prochainement être lancé par Doremi sur le marché
 - Avec tout lecteur DCP-2000 livré en France, où les mires CST seront fournies comme un clip " DCP " dont l'usage sera validé par un KDM fourni par la CST.
- Deux types de mires cinéma numérique, créées par la CST, seront intégrés dans la nouvelle ligne de produits Doremi : les mires de cadrage (2,39 - 1,85 - 1,77 - 1,66 – 1,37 et 1,33) et les mires de réglage colorimétrique Blanc, Noir, Rouge, Vert, Bleu, Cyan, Magenta, Jaune.
- Ces mires ont été élaborées conformément à la norme AFNOR NF27-100 et aux normes ISO en cours de validation.

Signalons les deux dernières innovations du secteur Recherche et Développement de la CST concernant l'exploitation de cinéma numérique : le CST View, logiciel qui permet de contrôler les DCP et KDM et le CST Color qui vérifie la colorimétrie de la projection numérique.

Doremi Cinema est la filiale spécialisée en cinéma numérique de Doremi. Depuis plus de 10 ans, Doremi délivre des serveurs vidéo de haute performance. Le DCP-2000 de Doremi Cinema a été le premier serveur sur le marché capable de jouer des films numériques JPEG2000 250Mb/s conformes aux spécifications DCI.

La lecture 4K et 3D, l'encryptage CineLink II, le " watermarking " Thomson NexGuard et Philips CineFence, permettent de faire du DCP-2000 le serveur le plus sécurisé du marché.

Le DCP-2000 comporte 1 000 Go de stockage RAID5 dans un châssis 3U disposant d'alimentations redondantes, et inclut le logiciel CineLister pour une administration facilitée des films et playlists.

Plus de 6 000 salles dans le monde utilisent le DCP-2000 de Doremi Cinema, représentant à ce jour plus de 5 millions de projections et 80 % de part de marché des diffusions cinématographiques 2K.



► Fujifilm

Accompagner le format Court est une priorité pour Fujifilm. Outre le fait d'aider à sa diffusion à travers des partenariats d'envergure mis en place avec les festivals de films courts tout au long de l'année, Fujifilm mène deux actions spécifiques récurrentes qui vous invitent à soutenir le court métrage à ses côtés :

Fuji Tous Courts, saison 2008-2009 :

Rappelons que cet événement Fujifilm permet aux réalisateurs, aux directeurs de la photographie, et aux producteurs de projeter en 35 mm leur toute dernière création cinématographique dans la grande salle du Cinéma des Cinéastes de l'ARP. Les séances sont présentées à un public de professionnels et d'amateurs avertis. Lequel est invité à l'issue de la projection à élire le film pouvant concourir à la deuxième édition des " Fuji Award ", en juin prochain.

Le mardi 23 septembre dernier, s'est tenue la première soirée des Fuji Tous Courts de la saison 2008-2009. Après la projection, les équipes des quatre films sélectionnés ont pu se retrouver autour d'un buffet : une façon conviviale de se rencontrer et d'échanger autour d'un verre.

Lors de cette édition, le film *Choisir d'aimer* réalisé par Rachid Hami, photographié par Béatrice Mizrahi et produit par Mezzanine Films, a été plébiscité par le vote du public et il participera en juin 2009 au prix Fuji Award.

Pour tout renseignement complémentaire, n'hésitez pas à vous connecter sur notre site www.fujifilm.fr/ rubrique cinéma.

Vous pourrez aussi imprimer le formulaire d'inscription aux séances Fuji Tous Courts ou contacter Bernadette Trussardi au 01 30 85 65 30

(bernadette.trussardi@fujifilm.fr).

Le prochain rendez-vous des projections Fuji Tous Courts est fixé au mardi 25 novembre 2008 à 18 heures.

Toute l'équipe Fujifilm sera ravie de vous y retrouver.

Fujifilm Partenaire des Week-ends du Court, saison 2008-2009 :

C'est avec grand plaisir que Fujifilm s'associe cette année encore aux Week-ends du court, initiés et organisés par le Cinéma des Cinéastes.

A partir d'octobre, chaque samedi et chaque dimanche à 12h30 le format court est mis à l'honneur en donnant la possibilité à tous les professionnels du cinéma de projeter librement sur grand écran leurs créations de fiction et de documentaire.

La programmation s'organise autour de quatre rendez-vous mensuels récurrents. Outre le meilleur du Web proposé en association avec Dailymotion et la carte blanche donnée aux compositeurs de musique de film, Fujifilm s'associe plus particulièrement à deux rendez-vous :

- " Portes ouvertes aux cinéastes ", Les créateurs d'image en herbe, apprentis ou confirmés, peuvent bénéficier d'une projection professionnelle de leurs courts métrages dans une salle d'exception - le deuxième week-end de chaque mois.

- "Le meilleur du court" - Les professionnels proposent le meilleur du court, une sélection de courts métrages en tout genre, plébiscités par le public et par les festivals - le quatrième week-end de chaque mois.

Pour plus de renseignements, vous pouvez consulter le site du Cinéma des Cinéastes www.cinema-des-cineastes.fr ou www.fujifilm.fr.

L'équipe Fujifilm vous attend nombreux lors de ces rendez-vous !

Le Festival de la fiction TV de La Rochelle du 17 au 22 septembre 2008

A l'heure où nous rédigeons cet article, la seconde édition du Festival de la Fiction TV de la Rochelle vient juste de fermer ses portes. Une édition remarquée par la qualité et la richesse des fictions présentées en compétition officielle ou hors compétition, qui nous démontre avec talent l'intérêt continu que porte les producteurs, les réalisateurs, les directeurs de la photo, les auteurs et les comédiens sur le monde de l'audiovisuel.

Fujifilm, partenaire historique de ce Festival, a organisé tous les midis des apéritifs au sein de l'espace VIP du village officiel, qui ont permis à de nombreux professionnels de se rencontrer et de pouvoir partager leur enthousiasme concernant cette édition. Chaque jour, Fujifilm a utilisé cet espace pour relayer une exposition photo présentant de façon originale une rétrospective de ces 4 jours de festivité.

A noter que les prix du public de la meilleure série et du meilleur téléfilm de l'année 2007-2008 ont été attribués à des films réalisés en pellicule Fujifilm : *Joséphine Ange Gardien*, production DEMD, réalisé en Eterna 16 mm, et *Chez Maupassant*, JM production, réalisé en film Eterna 35 mm utilisant la technologie 2 perf. La troisième saison de *Chez Maupassant* sera diffusée cette année et Fujifilm est fier de faire partie de cette nouvelle aventure.

Pour le palmarès complet de cette édition, consultez le site officiel www.destival-fictiontv.com

Les Rencontres Cinématographiques de Dijon, du 9 au 11 octobre 2008

Les plus beaux projets naissent souvent des plus belles rencontres, Fujifilm est heureux de s'associer à l'ARP lors des Rencontres Cinématographiques de Dijon.

Ces Rencontres ont pour finalité l'échange d'informations et la définition d'objectifs communs pour les Auteurs-Réalisateurs-Producteurs de l'ensemble des pays européens.

Grâce à ce partenariat, Fujifilm aura le plaisir d'inviter à ses côtés six directeurs de la photographie afin de participer à ces rencontres et de débattre de l'avenir. Vous pourrez contacter sur place l'équipe commerciale Fujifilm : Isabelle Piedoue (06 80 35 00 57) et Arnaud Denoual (06 85 93 41 04).

Pour plus d'informations et pour consulter le programme, connectez-vous au site officiel de l'ARP : www.larp.fr

► **Kodak**

L'atelier " Vivre l'expérience du film " prendra ses quartiers du 15 au 17 octobre

Kodak organisera pour la 4^e année consécutive une initiation au tournage 16 mm à de jeunes talents les 15, 16 et 17 octobre 2008.

C'est le directeur de la photographie américain Christopher C. Pearson qui conduira cette année l'atelier. Christopher abordera la théorie sur le choix du film, de l'exposition et de la mise au point, mais laissera une large place à la partie pratique avec de nombreux plans de tournage.

Cet atelier d'initiation au tournage Super 16 mm est une occasion unique offerte aux vidéastes confirmés de s'initier au tournage sur support film.

Kodak est présent au 63^e Congrès des exploitants (de salles) de Bordeaux du 30 septembre au 2 octobre

Kodak propose des solutions de gestion pour tous les contenus projetés en salle de cinéma, à savoir les bandes-annonces, les publicités, avant programmes et films de longs métrages.

Déjà présentes dans de nombreuses salles d'exploitation en France et à travers le monde, les technologies Kodak (serveur JMN3000, Kodak Theater Management System) accompagnent la mutation des métiers de l'exploitation. Les solutions Kodak en matière de projection numérique répondent à toutes les recommandations du " Digital Cinéma Initiative ". Le Serveur Kodak JMN300 peut ainsi lire indistinctement des fichiers MPEG2, JPEG2000, en 2D ou en 3D, par reconnaissance automatique du format de compression employé.

Si vous souhaitez obtenir des informations sur nos différentes solutions, vous pouvez contacter Pascal Heuillard au 06 82 56 27 67.

Kodak partenaire du festival du Court Métrage d'Humour de Meudon du 8 au 12 octobre 2008

Kodak parraine cette 19^e édition. Comme chaque année, Kodak soutient le Premier prix du Jury et parraine le déjeuner en compagnie des réalisateurs le samedi 11 octobre à midi. Pour ceux ou celles d'entre vous qui souhaitent se joindre au déjeuner, n'hésitez pas à contacter

Fabien Fournillon au 01 40 01 31 85 ou Gaëlle Threhony au 01 40 01 42 41.

Kodak soutient le 5^e Festival du court métrage de Saint Maur du 17 au 19 octobre 2008

Kodak récompensera un réalisateur lauréat issu de la compétition officielle.
Renseignements : Olivier Quadrini au 06 07 32 80 64.

Kodak soutient le Festival du film de Saint Jean de Luz du 7 au 11 octobre 2008

Kodak récompensera un réalisateur lauréat issu de la compétition officielle des courts métrages.

Renseignements : Fabien Fournillon au 06 61 90 58 67

Ne manquez pas les Rencontres de Dijon du 9 au 11 octobre !

Kodak rejoindra cette manifestation en tant que partenaire officiel. Notre équipe sera présente aux côtés de l'ARP tout au long de ces journées qui s'avèrent toujours riches et fructueuses en débats et rencontres. Si vous êtes de passage à Dijon, contactez-nous !

Renseignements : Fabien Fournillon (06 61 90 58 67).

Kodak s'associe au cycle de films en hommage au directeur de la photographie Pierre Lhomme, AFC, du 1^{er} octobre au 5 novembre 2008 à la Cinémathèque française.

Cette collaboration permettra de projeter certains films avec une copie neuve étalonnée par Pierre Lhomme. Notez dès à présent qu'une soirée spéciale consacrée notamment à l'archivage sera organisée à la Cinémathèque le jeudi 23 octobre à 20 heures en salle Henri Langlois (sur invitation uniquement).

Ce sera l'occasion pour certains de voir ou revoir le long métrage *Mise à sac* d'Alain Cavalier.

Renseignements : Régine Perez au 01 40 01 46 15

► **Digimage**

Nous avons le plaisir d'annoncer l'arrivée d'Erwan Riou au sein de l'équipe de Digimage.

Erwan aura en charge la direction commerciale auprès d'Angelo Cosimano promu directeur général adjoint.

Erwan Riou

135, avenue Jean Baptiste Clément

92100 Boulogne Billancourt

Tél. : 01 55 38 02 27

Portable : 06 21 11 14 69, 06 07 06 29 10

Courriel : erwan.riou@digimage-france.com

www.digimage-france.com

► **Dimatec**

Moins de deux ans après la présentation au Micro Salon 2007 de l'AFC du LitePad™ DL original et du grand succès commercial qui a suivi, Rosco a

développé et propose aujourd'hui une version 33 % plus lumineuse. La version LitePad™ HO (pour High Output) avec une température de couleur de qualité lumière du jour.

Comme son aîné, le LitePad™ HO est une source de lumière à profil fin composée de Led, fournissant un éclairage doux, large et non éblouissant. Peu encombrant et léger, il est parfait pour une utilisation dans les nombreux cas où un luminaire conventionnel n'a pas sa place. Il ne nécessite pas une alimentation électrique puissante et sa durée de vie est estimée à plus de 60 000 heures.



LitePad™ HO

LitePad™ HO est une solution d'éclairage simple, rapide et économique pour l'industrie du film, de la vidéo et de la photographie aussi bien que pour le théâtre, la scène, l'architecture et même l'éclairage de magasins. Un très large choix d'accessoires comme des gradateurs, des blocs d'alimentation à piles, des systèmes de montage ou des adaptateurs sont disponibles et viennent compléter l'offre pour permettre aux utilisateurs de répondre aux différents problèmes qu'ils pourraient rencontrer.

LitePad™ HO est disponible chez Dimatec dans ses 8 versions standard et sur commande spéciale pour des dimensions ou des formes à la demande.

LitePad™ DL continue, bien entendu, d'être disponible dans toutes ses configurations. Ces unités sont moins lumineuses mais très adaptées aux éclairages généraux de type architectural, de magasins, etc.

Caractéristiques :

Température de couleur : approximativement 6 000 K

Epaisseur : 8 mm

Température de fonctionnement : - 30°C à + 85°C

Durée de vie estimée des Led : 60 000 heures, soit plus de 20 ans à raison de 8 heures par jour.

► **La tournée K5600 continue...**

Après 5 dates à Amsterdam (IBC) et 3 dates à Munich (Cinec), le " Joker Pub " K5600 sera à la Porte de Versailles pour 4 dates exceptionnelles (Siel&Satis du 20 au 23 octobre) avant d'attaquer 8 dates à Łódź en Pologne pour le Festival Camerimage.

Le Joker-Pub est un tout nouveau capteur (de techniciens et de loueurs) connecté directement à un " free-go " rempli de champagne qui améliore sensiblement le Koolafлот (bien plus que le Workflow). Vous y trouverez des Flûtes plutôt que des Lut et davantage de Super Gamay que d'Hyper Gamma.

Le Joker-Pub est HD (Haut Débit) en 4K : Kalvados, Kabernet, Kamenbert, Kafé. Le 5K c'est pour l'année prochaine (le Kamasoutra ?).

Mais c'est avant tout un lieu. Qu'y fait-on ? On y cause, on y boit, on s'y retrouve. Nous aurons bien deux ou trois nouveautés à vous montrer. Le Joker Pub sera situé à gauche en entrant (ou à droite en sortant) Stand J8.



Le Louver (nid d'abeille)

► **Maluna** se spécialise dans le Louver (nid d'abeille) avec une confection moins fragile que celle connue à ce jour.

Nous fabriquons des Louvers pour toutes les Lucioles, les Kino Flo, les Chimera, les Spaces Light, les cadres (toutes les tailles), les Tops Light et les Octoplus... Notre point fort est le sur mesure.

N'hésitez pas à prendre contact avec Patrice 06 03 09 81 06. www.maluna.fr

► **Parution du Cahier Louis-Lumière n° 5 Coupe découpe découpage**

Coupe découpe découpage est paradoxalement un thème que nous avons souhaité fédérateur, rassembleur, unifiant ; Nos pratiques de l'image et du son nous semblaient posséder en commun ce geste, cet usage syntaxique, cette pratique. Nous voulions en partager les définitions et les emplois.

Dans ce numéro 5 des *Cahiers Louis-Lumière* se confrontent et s'affrontent un éventail aussi grand que possible de points de vue sur " coupe découpe découpage ".

A partir de l'idée que le découpage serait une tendance spécifiquement masculine toute orientée vers le fantasme de la rationalisation du monde, jusqu'à celle que le cannibalisme (et le tronçonnage qu'il implique) est une expression du fétichisme technologique, on traverse les dislocations sonores et visuelles dans les films de Jacques Tati, les jonctions poétiques chez Jean-Daniel Pollet, les cicatrices invisibles de l'image composite dans les effets spéciaux autant que celles rendues visibles par le " spleet-screen ". On côtoie ensuite quelques trous, vides et béances informatives, des lucarnes sous les combles, ouvertes sur les étoiles, et les interrogations inquiètes d'un réalisateur sur sa pratique. Et si, par moment, la tentative est polémique c'est que le découpage de l'image, du son, du discours, relève fondamentalement d'une fonction d'organisation, de mise ordre, de mise en sens, et donc, consciemment ou non, d'une finalité idéologique.

Quid alors, a posteriori, de l'analyse esthétique d'un film, d'une séquence, sans l'analyse génétique et structurelle de ce qui l'a fondé et produit ? La forme est-elle si libre et si indépendante qu'on puisse l'interpréter ex nihilo ?

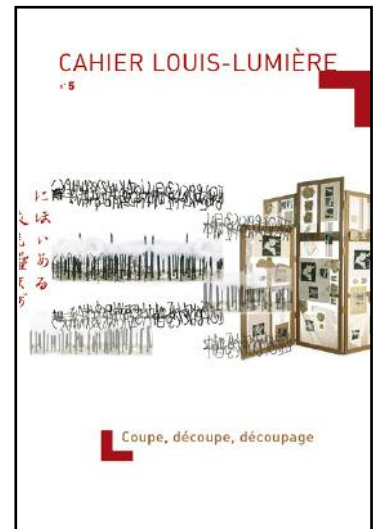
Parce que, la coupe, la découpe, le découpage, confinent au morcellement du temps, à l'éparpillement des espaces et à l'éclatement du cadre, ils demeurent des paramètres d'analyse pertinents vis-à-vis des images et des sons du XXI^e siècle, particulièrement de ceux qui ne sont pas captés mais synthétiquement et numériquement produits. »

(Francine Lévy, directrice de l'ENS Louis-Lumière)

Ecole nationale supérieure Louis-Lumière

7, allée du Promontoire

93161 Noisy-le-Grand Cédex – Tél. : 01 48 15 02 09



► **Nous avons reçu**, disponibles pour consultation au bureau de l'AFC, deux mémoires de fin d'études et de recherche d'étudiants en section Cinéma à l'ENS Louis-Lumière sortis en juin dernier.

- *Verticalité au cinéma – Penser différemment la forme du cadre*, mémoire de Marion Boutin, sous la direction de Jean-Louis Fournier et Yves Agostini, AFCF

- *La lumière entre chien et loup – Révéler au cours de l'obscurcissement cinématographique*, mémoire de Camille Durin, sous la direction de Pierre Lhomme et Jean-Louis Fournier. Pierre nous présentera dans une prochaine Lettre ce travail de qualité auquel il a participé avec beaucoup de plaisir.

du côté de l'expo

Photo Gilles Porte



Tipilip, 4 ans et demi, Boma, Kenya

► **N'oubliez pas** que 45 mètres de toiles, représentant 500 diptyques (Portrait d'un enfant de moins de 6 ans, avec leur autoportrait t sur papier noir) sont exposés en plein air, jour et nuit, dans un coin du 18^e.

Exposition de photo/dessin d'enfants, Gilles Porte, AFC - Parc Léon Serpollet, 27 rue des Cloÿs, Paris 18^e jusqu'au 4 octobre 2008... Dépêchez-vous !

sommaire

éditorial	p.1
activités AFC	p.2
in memoriam	p.4
billet d'humeur	p.10
ça et là	p.11
technique	p.14
films AFC sur les écrans	p.15
film non AFC sur les écrans	p.24
la CST	p.26
nos associés	p.28
côté lecture	p.33
du côté de l'expo	p.34

Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique
8, rue Francœur 75018 Paris - Tél. : 01 42 64 41 41 - Fax : 01 42 64 42 52
E-mail : afc@afcinema.com - Site : www.afcinema.com