

avril 2018

La lettre n° 285

Photo Laurent Machuel ^{AFC}, extraite de la série "Re-set", exposition jusqu'au 20 juin 2018 - A la plage Studio

FILMS AFC SUR LES ÉCRANS > p. 2 ACTIVITÉS AFC > p. 4, 5

VIE PROFESSIONNELLE > p. 6 ÇÀ ET LÀ > p. 6, 10, 11

LE CNC > p. 7 POINT DE VUE TECHNIQUE > p. 9

IN MEMORIAM > p. 10 NOS ASSOCIÉS > p. 20 à 31

PRESSE, LECTURE, INTERNET > p. 8, 12, 15, 18, 19, 32, 33

SUR LES ÉCRANS :

● **Dans la brume**,
de Daniel Roby,
photographié par Pierre-Yves Bastard ^{AFC}
Avec Romain Duris, Olga Kurylenko,
Fantine Harduin
Sortie le 4 avril 2018



● **Gaston Lagaffe**
de Pierre-François Martin-Laval,
photographié par Régis Blondeau ^{AFC}
Avec Théo Fernandez, Pierre-François
Martin-Laval, Arnaud Ducret, Jérôme
Commandeur
Sortie le 4 avril 2018



● **Nul homme n'est une île**
de Dominique Marchais,
photographié par Sébastien Buchmann ^{AFC}
et Claire Mathon ^{AFC}
Sortie le 4 avril 2018
[► p. 13]



● **Kings**
de Deniz Gamze Ergüven,
photographié par David Chizallet ^{AFC}
Avec Halle Berry, Daniel Craig,
Lamar Johnson
Sortie le 11 avril 2018



● **Larguées**
d'Éloïse Lang,
photographié par Antoine Monod ^{AFC}
Avec Miou-Miou, Camille Cottin,
Camille Chamoux
Sortie le 18 avril 2018



● **Love Addict**
de Franck Bellocq,
photographié par Thierry Arbogast ^{AFC}
Avec Kev Adams, Mélanie Bernier,
Marc Lavoine
Sortie le 18 avril 2018



● **Nico, 1988**
de Susanna Nicchiarelli,
photographié par Crystel Fournier ^{AFC}
Avec Trine Dyrholm, John Gordon Sinclair,
Anamaria Marinca
Sortie le 18 avril 2018
[► p. 14]



● **Amoureux de ma femme**
de Daniel Auteuil,
photographié par Jean-François Robin ^{AFC}
Avec Daniel Auteuil, Gérard Depardieu,
Sandrine Kiberlain
Sortie le 25 avril 2018
[► p. 15]



● **Comme des garçons**
de Julien Hallard,
photographié par Axel Cosnefroy ^{AFC}
Avec Max Boublil, Vanessa Guide,
Bruno Lochet
Sortie le 25 avril 2018
[► p. 16]



● **Les Municipaux, ces héros**
d'Éric Carrière et Francis Ginibre,
photographié par Jean-Claude Aumont ^{AFC}
Avec Éric Carrière, Francis Ginibre,
Bruno Lochet
Sortie le 25 avril 2018



Novice, la lumière hésite encore, avant d'entraîner les heures, par gradations et de reflets en reflets, vers l'éclat annoncé de midi. Née des ténèbres, la lumière s'affirme, règne, dispose des pleins pouvoirs. Puis, fidèle aux cycles, elle se dégrade, s'effrite, avant de sombrer dans la nuit.

Andrée Chédid, *Née des ténèbres*

éditorial

► Depuis un an, je m'étais habitué à ce rendez-vous mensuel avec cette page éditoriale, petit espace présidentiel vertical et rectangulaire dans lequel je pouvais exprimer tout ce que m'inspirait la vie de notre association : mes constats, réflexions et souhaits, mes joies mais aussi (trop souvent cette année) de grandes tristesses. Je ne vous cacherai pas que j'y avais pris goût et que cela me manquera tout autant que les petits mails qu'Isabelle Scala m'envoyait à chaque fois pour me rappeler la date limite de l'envoi de mon texte, qui en ce qui concerne ce dernier, est le 22 mars, une date symbolique pour ma génération.

Pour des raisons personnelles, sur lesquelles je ne préfère pas m'étendre, j'ai décidé de ne pas renouveler ma candidature à la présidence de l'AFC. J'aurais préféré vous l'annoncer de vive voix lors de l'Assemblée Générale mais par un hasard funeste, le télescopage soudain dans ma vie de plusieurs événements m'a empêché d'être avec vous. Je vous prie de m'en excuser et je salue au passage les amis qui se sont inquiétés de mon absence. J'ai été honoré de représenter notre Association à de nombreuses occasions et d'initier quelques événements qui se sont révélés plutôt productifs. On me qualifie volontiers de "convivial" même si, en certaines occasions, je me suis senti un peu seul et parfois en conflit. Mais j'ai toujours pu faire en sorte que nous soyons présents à l'international car même si nos porte-drapeaux sont nombreux à s'afficher aux génériques des films internationaux et à figurer au palmarès des plus grandes compétitions, une présence associative globale, en relais, permet de faire partager cette renommée à tous les autres membres et je me réjouis des relations étroites et amicales développées cette année avec l'ASC et la BSC, ainsi qu'avec l'AEC, dont nous avons été les parrains du premier Microsalón. Sans oublier le festival Camerimage avec qui nous avons renforcé notre collaboration et où nous sommes maintenant très visibles.

J'ai accordé à tout cela beaucoup de mon temps, récompensé il est vrai par des échanges amicaux constructifs et chaleureux avec nos collègues étrangers. De même que nous nous sommes rapprochés un peu plus de l'ENS Louis-Lumière et en premier lieu nous avons initié, Vincent Lowy son directeur et moi-même, le principe de la Master Class organisée en commun et qui s'est révélée être une grande réussite. Il y a tant d'actions importantes à développer avec les écoles de cinéma et leurs étudiants et notre relation historique étroite avec La Fémis est en cela exemplaire. Cela m'amène à parler de l'avenir de notre Micro Salon : je me suis souvent prononcé sur le fait d'envisager de le transporter là où il risquerait de perdre son âme, sa force, son originalité et même : son "samedi". J'espère que l'avenir nous permettra de trouver une solution satisfaisante au fait de devoir trouver un espace plus grand sans avoir à tenir compte des impératifs d'autres manifestations. Je serai triste de devoir aller à Madrid ou à Rome pour y retrouver son "esprit". Je me réjouis de l'arrivée de nouveaux membres dans le CA, je vois en lisant leurs noms qu'ils y étaient déjà souvent présents. On pourra compter sur eux. Comme vous pourrez encore compter sur moi qui en suis toujours membre. Je salue Gilles Porte, qui sera dans quelques jours notre nouveau président. Je le sais taillé pour assurer la fonction. Il est talentueux, franc, généreux, il a une grande expérience du monde associatif, déborde d'énergie et a un caractère bien trempé. Gilles, tu pourras compter sur mon soutien. Et je sais, que d'une plume alerte, tu sauras remplir ton devoir éditorial présidentiel mensuel. Et à tous : Faites beaucoup de bons films ! Et qu'on puisse les voir souvent en avant-première. ■

Richard Andry ^{AFC}, pour quelques jours encore, président

activités AFC

Un nouveau membre actif à l'AFC

Lors d'une de ses dernières réunions, le CA de l'AFC a décidé d'admettre le directeur de la photographie Jonathan Ricquebourg en tant que membre actif. Julien Poupard ^{AFC}, l'un de ses parrains avec Yves Cape ^{AFC, SBC}, nous le présente. L'AFC souhaite dès maintenant à Jonathan la bienvenue !

► Je souhaitais parrainer Jonathan car j'ai beaucoup apprécié son travail sur *Mange tes morts*, *La Mort de Louis XIV* et *Gorge cœur ventre*. Trois films forts avec une photographie à risque. Des images qui restent imprimées et qui collent aux films.

Mange tes morts m'avait marqué à sa sortie, fantasmagorie à lisière du film noir et du western. Le décalage trouvé à l'image nous emmène dans un univers hors du commun. Et on peut vraiment parler d'audace lorsque l'on repense à la course poursuite finale. Scène haletante. On imagine avec peu de moyens mais beaucoup d'idées...

J'entends souvent, dans les réunions à l'AFC, qu'il faut « injecter du sang neuf », Jonathan fait clairement partie de la nouvelle génération d'opérateurs à venir... ■

Julien Poupard ^{AFC}

"Retours vidéo" sur le Micro Salon 2018



Stefano Spiti ^{AIC} a publié récemment sur YouTube des vidéos d'entretiens qu'il a tournées pendant le 18^e Micro Salon, les 9 et 10 février 2018 à La Fémis.

► Voir sur le site du Micro Salon un article où figurent les liens vers une douzaine d'exposants, membres associés de l'AFC, qui présentent "en live" leurs dernières nouveautés.

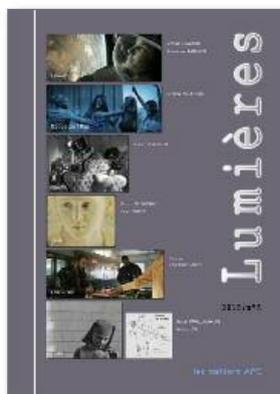
<https://www.microsalon.fr/-L-apres-Micro-Salon-2018-.html> ■



Dictionnaire de traductions de termes techniques du cinéma et de l'audiovisuel

Avec le soutien du CNC, de Film France et de la commission Île-de-France

Le Cinedico devient une application entièrement installée sur votre iPhone ou iPad ne nécessitant plus de connexion à Internet
<http://www.lecinedico.com/>



Lumières n°5,
est toujours disponible
à la vente,
passez commande
dès maintenant !

Des directeurs
de la
photographie
parlent de cinéma,
leur métier

www.cahierslumieres.fr

Les vidéos du Colloque HDR / AFC sont en ligne



En ligne les vidéos des quatre parties du Colloque HDR qui s'est tenu le 12 février 2018 au Cercle Rouge de TSF à l'initiative de l'AFC. Y figurent un rappel du concept de la technologie HDR et les trois tables rondes projection et diffusion, étalonnage et postproduction, et enfin prise de vues. Cette journée a été organisée avec le soutien du CNC et le concours de nos associés Dolby, Eclair, Firefly Cinema, Hiventy, Mikros image - Technicolor, Panavision, Sony, TSF, en collaboration avec CinemaNext.

Colloque HDR, diaporama du concept technologique

<https://www.afcinema.com/Colloque-HDR-introduction-au-concept-technologique.html>

Module 1 : introduction au concept HDR – présentation Sony - Mikros image Technicolor

Après une projection comparative SDR / HDR EclairColor du film *The Dig* (film de démonstration de la caméra Sony Venice), Fabien Pisano (Sony) et Mathieu Leclercq (Mikros image - Technicolor) sont revenus sur les concepts fondamentaux de la technologie HDR.

<https://www.afcinema.com/Colloque-HDR-AFC-module-1-presentation-Sony-Mikros-image-Technicolor.html>

Module 2 - Table ronde : la projection et la diffusion en HDR

La table ronde, animée par François Reumont, réunissait Yves Angelo, directeur de la photographie, Cédric Lejeune, du groupe Eclair Ymagis, Julian Stanford, de Dolby, Philippe Lagrange, des Cinémas Gaumont Pathé, Eric Chérioux, de la CST, Pierre Andrivon, de Technicolor, Jean-Pierre Boiget, de Studio Canal, et Jean-Christophe Dekeyser, de Canal+.

<https://www.afcinema.com/Colloque-HDR-AFC-module-2-projection-et-diffusion.html>

Module 3 : Table ronde : l'étalonnage et la postproduction en HDR

La table ronde, animée par François Reumont, réunissait Peter Doyle, étalonneur (Technicolor Londres), Julien Bodard, étalonneur, Thomas Eberschweiler (FilmLight), Mathieu Leclercq (Mikros image - Technicolor), Thierry Beaumel (Eclair), Eric Martin (Hiventy).

<https://www.afcinema.com/Colloque-HDR-AFC-module-3-etatonnage-et-postproduction.html>

Module 4 : Table ronde : la prise de vues en HDR

La table ronde, animée par François Reumont, réunissait Rémy Chevrin^{AFC}, Romain Lacourbas^{AFC}, Danys Bruyère (TSF), Patric Leplat (Panavision), Mathieu Straub (Be4Post), Fabien Pisano (Sony), Quentin Bourdin, étudiant (ENS Louis-Lumière).

<https://www.afcinema.com/Colloque-HDR-AFC-module-4-prise-de-vues.html> ■

vie professionnelle

Nouveau bureau de l'ADPP pour 2018

► A l'occasion de son assemblée générale, qui s'est tenue tout dernièrement, l'Association des Directeurs de PostProduction a renouvelé son bureau. Succédant à Emmanuel Sajot, Isabelle Morax est la nouvelle présidente de l'ADPP.

Composition du bureau de l'ADPP

Isabelle Morax, présidente, Pierre Tissot, vice-président, Emmanuel Sajot, trésorier, Laurence Hamedi, secrétaire, Thomas Averland, secrétaire adjoint.

<http://directeursdepostprod.com> ■

L'AOA renouvelle son bureau pour 2018

► Suite à son assemblée générale, qui s'est tenue lundi 5 mars 2018 à la CST, l'AOA a renouvelé son conseil d'administration et élu son nouveau bureau. Ludivine Renard est reconduite pour l'année en cours à la présidence des Assistants Opérateurs Associés.

Composition de bureau :

Ludivine Renard, présidente, Adrien Guillaume, vice-président, Cendrine Dedise, trésorière, Stella Libert, trésorière suppléante, Etienne Fu-Le Saulnier, secrétaire, Victor Chwalczynski, secrétaire suppléant.

Les autres membres du CA :

Matthieu Agius, Charlotte Bonfort, Jimmy Bourcier, Mathilde Cathelin, Marie Deshayes, Arnaud Gervet, Julie Guignier, Cédric Le Donche, Matthieu Normand, Lilla Smoluch. ■

ça et là

Main basse sur les studios de Bry, le documentaire

Si la mobilisation des professionnels a permis la survie des Studios de Bry-sur-Marne, cette affaire a connu un nouveau rebondissement l'été dernier avec le rachat par Nexity de la société Nemoa, propriétaire des terrains.

► Le documentaire *Main basse sur les studios de Bry*, réalisé par Sabine Chevrier (35 mn), veut « porter la plume dans la plaie, vous faire découvrir les studios de cinéma et de télévision de Bry-sur-Marne - une usine à rêves unique - et la mobilisation menée par une équipe de professionnels du cinéma pour sauver ce lieu de création face à une spéculation immobilière destructrice, liée au Grand Paris. » Des projections-débats seront bientôt organisées.

Main basse sur les studios de Bry à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Main-basse-sur-les-studios-de-Bry-le-documentaire.html>

Contact : bry@collectifbke.com ■



Ciné-Club ENSLL

L'Apollonide, de Bertrand Bonello, projeté au Ciné-club de l'Ecole Louis-Lumière

► Pour leur prochaine séance, mardi 3 avril 2018, le Ciné-club et les étudiants de l'ENS Louis-Lumière recevront la chef électricienne Marianne Lamour et projeteront *L'Apollonide - Souvenirs de la maison close*, le film de Bertrand Bonello photographié par Josée Deshaies, auprès de qui elle a travaillé.



La projection sera suivie d'une rencontre avec Marianne Lamour, l'occasion pour le public d'échanger avec elle à propos de son travail avec Josée Deshaies sur *L'Apollonide* et sur bien d'autres films auxquels elle a collaboré.

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

Mardi 3 avril 2018 à 20h précises

Cinéma Grand Action

5, rue des Ecoles - Paris 5^e

(Entrée au tarif en vigueur dans le cinéma) ■

le CNC

Le CNC met en place des premières mesures en faveur de l'égalité femmes-hommes

Communiqué - Paris, le 13 mars 2018

Lors de la table ronde "Femmes et cinéma : la relève" organisée par le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), Frédérique Bredin, sa présidente, a présenté les derniers chiffres sur la place des femmes dans la réalisation, la production et la formation dans les secteurs du cinéma et de l'audiovisuel.

► Ces chiffres montrent que l'écart se réduit :

- La France compte le plus grand nombre de femmes réalisatrices de longs métrages d'Europe : + 63 % en dix ans.
- Un film sur deux réalisé par une femme en Europe est réalisé par une Française.
- A l'Avance sur recettes, les projets déposés par les femmes sont plus souvent soutenus que ceux déposés par les hommes (11 % de taux de réussite chez les femmes contre 9 % chez les hommes)
- La moitié des premiers films soutenus à l'Avance sur recettes sont réalisés par des femmes.

Malgré les progrès accomplis depuis plusieurs années, il est nécessaire de continuer à agir.

« La feuille de route du CNC est claire : le Centre doit être moteur et acteur de la politique d'égalité dans le domaine de la production cinématographique et audiovisuelle dans le cadre de la feuille de route volontariste fixée par la ministre de la culture Françoise Nyssen », déclare Frédérique Bredin.

A cette occasion, la présidente du CNC a annoncé la mise en place d'une première série de mesures en faveur de l'égalité femmes-hommes.

● Mise en place d'un nouvel observatoire de l'égalité femmes-hommes dans le cinéma et l'audiovisuel. Au-delà des études déjà effectuées par le Centre, cet observatoire produira de manière régulière, chaque année, des statistiques "genrées" sur la place des femmes, en termes d'emplois, de salaires, dans les aides attribuées par le CNC.

● Instauration systématique de la parité dans l'ensemble des Commissions du CNC et pour les Présidences de celles-ci, au fil des renouvellements. Au-delà des obligations légales (40%), le CNC compte déjà 51% de femmes parmi les membres de ses Commissions. L'objectif est de garantir ce niveau dans le règlement général des aides du CNC et d'instaurer un principe de parité pour les Présidences de commissions. Pour compléter cette mesure, la parité dans les jurys des festivals et des écoles soutenus par le CNC sera également mise en place.

« Nous avons besoin de cette multiplicité des personnalités pour promouvoir tous les cinémas et valoriser le plus possible la diversité des sensibilités », ajoute Frédérique Bredin.



● Lancement d'une étude sur le devenir des femmes diplômées des écoles soutenues par le CNC. Alors qu'elles sont très représentées à La Fémis, les femmes sont minoritaires dans la réalisation. Cette étude va permettre d'objectiver les difficultés d'accès à l'emploi notamment dans la réalisation et le scénario, mais aussi dans les filières techniques (image, son et effets visuels). Les conclusions de l'étude donneront lieu à la mise en place de dispositifs d'accompagnement appropriés.

« Le plus important à mon sens est d'agir à la source, c'est-à-dire au niveau de la formation », explique Frédérique Bredin.

Ces actions sont une première étape, qui touchent à l'amélioration des outils d'observation et de la représentativité des femmes dans les commissions et les jurys. Par ailleurs, à la demande de la ministre de la Culture, Françoise Nyssen, le CNC continuera d'approfondir d'autres pistes de mesures dans le cadre de la feuille de route Egalité femmes-hommes, qui feront l'objet d'annonces ultérieures.

<http://www.cnc.fr/web/fr/publications/-/ressources/13965319>
(Source CNC)

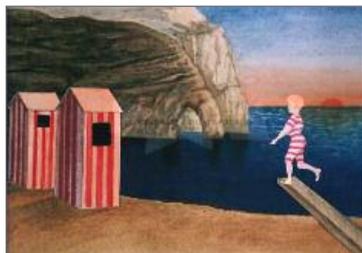
Sont intervenues à la table ronde "Femmes et cinéma : la relève", organisée par le CNC, mardi 13 mars 2018 à la Cité de l'architecture et du patrimoine, et animée par Marilyne Letertre, journaliste à Madame Figaro

- Julie Billy, productrice - Haut et Court
- Eva Letzgas, exploitante de salles de cinéma
- Delphine Malaussena, chef opératrice du son
- Laura Marret, machiniste
- Léa Mysius, scénariste et réalisatrice. ■

du côté d'Internet

Les vidéos de la Cinémathèque française

Un large éventail proposé



► Non seulement la Cinémathèque française publie sur son site Internet des vidéos de ses activités passées, présentes et à venir mais elle met en ligne, sur le service Vimeo, un certain nombre d'entre elles dont nous vous proposons ici un éventail. Elles concernent surtout le Conservatoire des techniques et les hommages aux directeurs de la photographie, entre autres rencontres auxquelles des membres de l'AFC participent.

<https://www.afcinema.com/Les-vidéos-de-la-Cinémathèque-française.html> ■

Roger Deakins ^{BSC, ASC}

Oscar de la Meilleure photographie pour *Blade Runner 2049*, de Denis Villeneuve



► En l'honneur de Roger Deakins ^{BSC, ASC}, qui a remporté le Prix ASC, le BAFTA et l'Oscar de la Meilleure photographie pour son travail sur *Blade Runner 2049*, de Denis Villeneuve, l'American Society of Cinematographers (ASC) met à disposition ses archives complètes sur cette production. Vous trouverez les liens vers chacune de ces ressources, en anglais, à l'adresse <https://www.afcinema.com/Roger-Deakins-BSC-ASC-Oscar-de-la-Meilleure-photographie-pour-Blade-Runner-2049-de-Denis-Villeneuve.html> ■

Lancement d'"A l'ombre du clap"

Site de podcasts du photographe Roger Do Minh ^{PFA}

Le photographe de plateau Roger Do Minh ^{PFA} vient de lancer "A l'ombre du clap", un site de podcasts qu'il dédie aux artisans qui font le cinéma et dont le métier mérite un coup de projecteur. Pour son lancement, il a choisi le métier de directeur de la photographie et pour en parler, Thomas Hardmeier ^{AFC}, en personne.

► Roger Do Minh explique pour l'AFC sa démarche :

« L'idée du projet est de mettre en valeur ces techniciens de l'ombre qui collaborent avec de grands cinéastes et que le public ne connaît pas du tout. Un film en promotion se résume trop souvent à son réalisateur et ses acteurs alors qu'il n'aurait jamais vu le jour sans ces collaborateurs qui se consacrent entièrement à la vision du metteur en scène. Ce podcast a pour modeste vocation de rétablir un certain équilibre et de dévoiler ces métiers souvent inconnus du grand public. Il s'adresse avant tout aux cinéphiles, étudiants, acteurs, techniciens mais aussi aux curieux, tout simplement. Mon approche n'est pas technique ni artistique mais plus concrète et pragmatique. Je laisse le soin aux sites et revues spécialisés pour faire des analyses pointues. »



● Consulter A l'ombre du clap

<https://www.alombreduclap.fr>

● Consulter la page du podcast où Thomas Hardmeier parle de son métier

<https://www.alombreduclap.fr/podcast/thomashardmeier>

● Consulter la page où Berto parle de son métier de cadreur

<https://www.alombreduclap.fr/podcast/berto>

● Consulter le site Internet de Roger Do Minh

<http://www.rogerdominh.com> ■

point de vue technique

Retour sur le séminaire Digital Production Challenge II

Par Philippe Ros ^{AFC}



Comme l'année dernière, vous allez trouver une nouvelle analyse de workflow traitée lors du séminaire Digital Production Challenge II (DPC II). Fin 2017 j'étais à Amsterdam durant quatre jours avec trois autres tuteurs pour travailler sur ce séminaire organisé chaque année dans les capitales européennes par la fondation Focal établie en Suisse.

► Cette fondation de formation professionnelle pour le cinéma et les médias audiovisuels est dirigée par Pierre Agthe. Le séminaire DPC II a été créé pour partager, entre autres, les méthodes permettant de comprendre les plus récents workflows. Cette année à Amsterdam, nous avons eu le plaisir d'analyser le workflow du film *Le Vénérable W*, film franco-suisse réalisé par Barbet Schroeder - Production : Les Films du Losange - Productrice : Margaret Ménégoz (Les Films du Losange) - Co-producteurs : Lionel Baier (Bande à Part) - Olivier Pierre, Arte France. Directrice de la photo : Victoria Clay-Mendoza - Coloriste : Patrick Lindenmaier (Andromeda Film AG).



Barbet Schroeder et Ashin Wirathu



Le moine Ashin Wirathu

Pour cette analyse, j'ai eu l'opportunité de travailler en amont, durant plusieurs jours, avec François Dupuy, superviseur de postproduction (Noir Lumière) et nous avons décidé de concevoir cette présentation à partir de son point de vue. En tant que superviseur, il a reçu les informations d'une manière très particulière, à cause du sujet très brûlant de ce film documentaire. *Le Vénérable W* traite en effet du paradoxe des moines bouddhistes extrémistes, dont le célèbre Ashin Wirathu, qui attisent, par leur discours, la haine vis-à-vis des musulmans.

Les conditions politiques et l'éloignement géographique ont amené le réalisateur et le superviseur de postproduction à utiliser des méthodes très innovantes et des astuces pour faire face à ce tournage très difficile.

Quelques information sur le séminaire DPC II

Pour revenir au séminaire, il a été élaboré pour les producteurs, les directeurs de production, les directeurs de post-production et, plus récemment, pour les cinéastes et pour les directeurs de la photo, avec des groupes de discussions dédiés. Depuis trois ans, DPCII est organisé par Paul Miller, directeur d'études et producteur de Escape Pictures, (Hollande et États-Unis) et Sophie Bourdon, déléguée au directoire d'études (consultante en formation, Bourdon Film Consulting, France et Suisse).

Les autres experts du séminaire étaient Martin Hagemann, producteur, Zero Fiction Film, Allemagne ; Florian Rettich ^{BVK}, DIT, instructeur et consultant sur les solutions de workflow chez Arri, Allemagne ; Tommaso Vergallo, directeur des grands comptes chez CW Sonderoptic (objectifs Leica ciné) et PDG de Noir Lumière.

Un grand merci encore à Pierre Agthe pour nous permettre de partager ces documents, que vous pouvez consulter à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Retour-sur-le-seminaire-Digital-Production-Challenge-II.html> ■

in memoriam

Quand le rêve d'Idrissa Ouedraogo s'est arrêté



Idrissa Ouedraogo sur le tournage de *Kini et Adams*

Avec le décès du réalisateur et producteur Idrissa Ouedraogo, survenu dimanche 18 février 2018, à l'âge de 64 ans, le cinéma burkinabé et africain perd l'une de ses figures les plus marquantes. De son œuvre, riche d'une trentaine de films dont dix longs métrages, on retiendra non seulement *Tilaï*, primé à Cannes en 1990, mais aussi la douceur des images de Matthias Kälin sur *Yaaba*. Jean-Paul Meurisse, un des directeurs de la photographie ayant travaillé avec lui, témoigne.

► Je ne sais plus comment je suis arrivé sur *Le Cri du cœur*, en 1993, engagé comme cadreur, Jean Monsigny étant directeur de la photo. Idrissa m'apparut tout de suite, dans son bureau de Montreuil, sympathique et chaleureux, très humain. C'était sa nature profonde. Tournage à Paris avec une hyène, une vraie, inquiétante... Richard Bohringer, le vrai, (inquiétant aussi) et Alex Descas et Félicité Wouassi, délicieuse. Puis tournage au Burkina dans une très bonne ambiance. Trois ans plus tard, Idrissa me rappelle et me propose *Kini et Adams*, comme chef op', tournage au Zimbabwe avec des acteurs d'Afrique du Sud. « Et Monsigny ? » J'appelle Jean : « Pas de problème, fais-le ! »

Sur ce film aussi très bonne ambiance avec un Idrissa bon vivant, toujours de bonne humeur, très bon directeur d'acteur, heureux de tourner. Le film ? Un joli conte africain comme Idrissa savait les écrire et qui fut sélectionné pour le Festival de Cannes.

Depuis longtemps Idrissa avait un grand projet, un film sur Sankara.

Son rêve s'est arrêté le 18 février.
Merci pour ton œuvre, Idrissa.

Lire l'article publié dans Le Monde du 19 février 2018
http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2018/02/19/le-cineaste-burkinabe-idrissa-ouedraogo-est-mort_5259139_3382.html ■

ça et là

Exposition "Re-Set", photographies de Laurent Machuel AFC — Jusqu'au 20 juin - A la plage Studio - Paris

A la plage Studio et Moon Gallery proposent, jusqu'au 20 juin 2018, une exposition de photographies que Laurent Machuel AFC a extraites de sa série "Re-Set".



► « Il y a un an, aux premiers jours de 2017, je suis parti dans le nord des Etats-Unis pour un voyage photographique solitaire à la recherche des sensations intimes que me procurent les grands espaces. J'ai roulé pendant près d'un mois, parfois contraint par la météo, dans un vaste territoire quasi dépeuplé en cette saison entre les Grands Lacs et les Rocheuses. Les photos présentées ici sont extraites de la série "Re-Set". »
Laurent Machuel AFC

● **ATTENTION !** A la plage Studio n'étant pas une galerie mais un laboratoire, il est nécessaire, dans la mesure du possible, de prévenir de sa visite en appelant Laurent Machuel au 06 03 07 28 73 ou Christophe Lemer au 06 33 25 54 17

Horaire d'ouverture
Du lundi au vendredi de 10h à 19h
A la plage Studio
12, rue du Delta - Paris 9^e ■

ça et là

En avril à la Cinémathèque française

Rétrospective Jean-Paul Civeyrac, du 4 au 11 avril 2018

La Cinémathèque française propose une rétrospective de l'œuvre en cours du cinéaste Jean-Paul Civeyrac, dont neuf longs métrages et quelques courts seront projetés du 4 au 11 avril 2018. La séance du film *A travers la forêt*, le 6 avril, sera présentée par la directrice de la photographie Céline Bozon AFC.



► La musique n'est pas dissociable, dans le lyrisme de Civeyrac, de la grâce avec laquelle sont filmés les corps nus et les paysages (urbains compris), de la fluidité des mouvements de caméra, du tempo lent des plans-séquences, de la poésie qui se glisse dans les enchaînements et de la manière dont certains épilogues lumineux s'ouvrent sur un avenir indécis. Une même qualité sensible y est présente qui est aussi celle de la peau qu'on caresse et de la voix qui hypnotise, celle-là même qu'évoque une des deux "filles en noir" alors qu'elle envisage le pire : « Je veux, dit-elle, que ce soit doux. »

(Dernier paragraphe de la présentation de la rétrospective par Jacques Bontemps)

Les détails à l'adresse

<https://www.afcinema.com/A-l-affiche-de-la-retrospective-Jean-Paul-Civeyrac-a-la-Cinematheque-francaise-12506.html> ■

Rétrospective Rainer Werner Fassbinder, du 11 avril au 16 mai 2018

Le monde comme volonté et représentation

« Pas d'utopie est une utopie. » (R.W. Fassbinder)



► Rainer Werner Fassbinder comparait sa filmographie à une maison. Les mauvaises langues sont tentées d'orne l'entrée de l'édifice d'un dantesque "Désespoir", en anglais *Despair* – comme son adaptation du roman éponyme de Vladimir Nabokov (1978). C'est oublier, au-delà de la chape de plomb existentielle associée à son cinéma (Années 1970 ! Papier peint brunâtre !), que le sous-titre de *Despair* était *Voyage vers la lumière*. Tendue entre ciel et terre, la beauté mélancolique de l'œuvre de Fassbinder est celle d'un cinéma de l'utopie, sous le sceau du rimbaldien « Je est un autre » qu'un personnage lâche dans sa pièce *L'Ordure, la ville et la mort*. L'archétype du personnage fassbindérien se projette, rêve d'une âme frère/sœur avec qui il ne ferait qu'un, son double, son reflet mais aussi (et surtout) son bourreau. « Chaque homme tue ce qu'il aime », chantait Jeanne Moreau dans *Querelle*.

Le coup de foudre entre le personnage-titre de *Martha* et son futur époux, traité comme un ballet de poupées mécaniques, témoigne de la ferveur fantasmagique dans laquelle le protagoniste fassbindérien se noie par amour et pour cette utopie. C'est dans le mélodrame, avec ses excès, ses circonvolutions, ses dilemmes et relations dominant/dominé que Fassbinder trouvera la forme idoine pour mettre en scène cette quête. Cela tient autant à un amour pour le romanesque qu'à un sens personnel de la responsabilité de l'artiste et de celle du spectateur : « Le fait que le film ait une fin fataliste fait naître dans l'esprit du public le besoin de rechercher une idée utopique. Donc, plus un film est fataliste, plus il est porteur d'espoir. » [...]

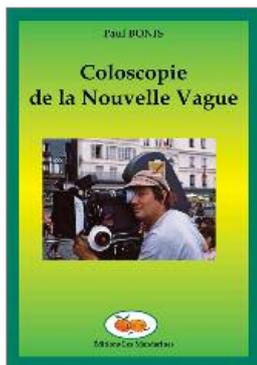
Lire la suite de la présentation de Léo Soesanto et consulter le programme à l'adresse

<http://www.cinematheque.fr/cycle/rainer-werner-fassbinder-439.html> ■

côté lecture

Coloscopie de la Nouvelle Vague, de Paul Bonis

Coloscopie de la Nouvelle Vague, à paraître en librairie, est le récit d'une vie. La vie de cinéma qu'a vécue Paul Bonis et qu'un psychologue hospitalier a suggéré au directeur de la photographie de raconter, à la suite d'un choc opératoire, trouvant « l'idée bonne pour l'entretien de [sa] santé mentale ». Souvenirs, anecdotes amusantes, réflexions personnelles et insolence, à lire au fil des pages de cet essai autobiographique. Extraits...



► Avant le cinéma

« [...] Notre professeur de français eut l'idée géniale de nous proposer comme sujet de dissertation, une fois par mois, un commentaire après la vision d'un film. Pour cela, il s'était abonné à la Fédération française des ciné-clubs, d'obédience communiste, et ce curé nous a projeté plein de films russes pour nous faire progresser en français.

Ne souhaitant pas devenir curé, j'ai vu dans le cinéma une opportunité pour me diriger vers un autre destin. J'ai trouvé alors une brochure répertoriant les différentes écoles et carrières possibles, et c'est sur ce catalogue que j'ai choisi le métier de cinéaste.

Deux écoles existaient à l'époque : l'Idhec, via une licence, ce qui était financièrement inabordable pour moi, et l'Ecole de Vaugirard, qui était gratuite et accessible avec une bourse et un concours d'entrée. Il me fallait pour cela un bac math-élémentaire (mathématiques élémentaires), pour lequel mon prof de maths a accepté de me préparer. Tout a bien marché et je me suis retrouvé à Paris, en 1958, l'Ecole nationale de photo et de cinéma (ENPC). [...] » ■

La suite à l'adresse : <https://www.afcinema.com/Coloscopie-de-la-Nouvelle-Vague-de-Paul-Bonis.html>

Le livre de Paul Bonis sera présenté au Bono (Morbihan), vendredi 13 avril 2018.

Coloscopie de la Nouvelle Vague, de Paul Bonis - Editions Les Mandarines - 10 euros dans toutes les bonnes librairies

Possibilité de commande en s'adressant à lesmandarines56@orange.fr

La French Touch

ou le meilleur du cinéma français en cinquante portraits

« Le cinéma est un art, et par ailleurs une industrie », dixit André Malraux dans *Esquisse d'une psychologie de cinéma*, publié en 1939. C'est en des termes similaires que Frédérique Bredin, présidente du CNC, présente, dans sa préface, le livre d'Anne Bourgeois et Damien Paccellieri, *La French Touch*.



► Cet ouvrage dresse cinquante portraits d'entreprises, d'événements, de personnalités et d'institutions qui incarnent le meilleur de notre cinématographie.

Parmi les têtes de chapitre du sommaire...

Les Fondateurs

CNC, UniFrance, Cofilopisirs, Marché du film, Festival de Cannes, Festival d'Annecy, Arte

Les inventeurs

Ficam, Ymagis, Angénieux, Transvideo - Aaton Digital, K5600 Lighting, Antoine Cayrol, BUF Compagnie

Les orfèvres

Anne Seibel, Darius Khondji ^{AFC, ASC}, Madeline Fontaine, Gabriel Yaerd, Jean-Paul Mugel, Juliette Welfling, Kristof Serrand

Les magiciens

Deniz Gamze Ergüven, Luc Besson, Eva Green, Vincent Cassel, Julie Delpy, Thomas Bidegain, Benjamin Renner, Olivier Megaton, Alain Figlarz

Les éclaireurs

La Fémis, Gobelins, Fondation GAN, Cinémathèque française, Michel Ciment, Laurent Grégoire, Arnaud de Senilhes

Les ambassadeurs

Film France, Antonin Depardieu, Hengameh Pannah, Le Pacte, Sophie Dulac, Les Studios de Paris.

La French Touch, d'Anne Bourgeois et Damien Paccellieri,

Co-édition CNC, Les Editions des Ecrans, Paris Image Cinéma / L'industrie du rêve ■

Nul homme n'est une île

de Dominique Marchais,

photographié par Sébastien Buchmann ^{AFC} et Claire Mathon ^{AFC}

Sortie le 4 avril 2018

Sébastien Buchmann a tourné la partie en Sicile et j'ai tourné les parties en Suisse, en Autriche et à Sienne. Nous avons déjà collaboré avec Dominique Marchais sur son précédent film *La Ligne de partage des eaux*.

► Nous avons discuté de la manière de filmer les personnes dans leur environnement, de les lier aux paysages.

Pour la fresque d'Ambrogio Lorenzetti, "Allégorie et effets du bon et du mauvais gouvernement", Dominique souhaitait faire des travellings dans le paysage, relier notamment la ville à la campagne. La fresque s'étend sur 35 mètres (2 mètres en hauteur) et est à 4 mètres du sol. Impossible d'amener de la machinerie dans la salle du Palazzo Pubblico, qui était ouverte au public tous les jours, nous n'avions qu'un créneau entre 7h et 9h le matin. On a donc choisi de faire des photos avec l'Alpha 7R (perché sur un escabeau), de les coller et de faire les mouvements en postproduction. Le tournage de la fresque est venu suffisamment tôt pour résonner dans les différents territoires du film. ■

Nul homme n'est une île

Grand Prix au Festival de Belfort 2017

Matériel caméra : Sony FS7 avec zoom Sony 28-135 mm et zoom Canon 70-200 mm et Sony Alpha 7R



Ambrogio Lorenzetti, Allégorie et effets du bon et du mauvais gouvernement
© Météore films



Dominique Marchais et Claire Mathon, sur le tournage de Nul homme n'est une île
Photos Camille Lotteau



Ambrogio Lorenzetti, Allégorie et effets du bon et du mauvais gouvernement
© Météore films



Nul homme n'est une île © Météore films

Nico, 1988

de Susanna Nicchiarelli, photographié par Crystel Fournier AFC

Avec Trine Dyrholm, John Gordon Sinclair, Anamaria Marinca

Sortie le 18 avril 2018



Trine Dyrholm dans le rôle de Nico - Photo Emanuela Scarpa

Nico, 1988 est le troisième film de Susanna Nicchiarelli, réalisatrice italienne. C'est un road movie retraçant les deux dernières années de la vie de Christa Päffgen, surnommée Nico, qui fut chanteuse du Velvet Underground, muse d'Andy Warhol et commença sa carrière solo à la fin des années 1960.

Plus qu'un biopic, *Nico, 1988* est un portrait qui aborde à travers une longue tournée à travers l'Europe et au-delà du mur de Berlin les facettes les plus sombres de la vie de Nico, son addiction à l'héroïne, sa relation à son fils. C'est aussi l'histoire de la renaissance d'une artiste et d'une mère.

Avec Susanna, nous nous sommes inspirées des images vidéo des années 1980 et des images des concerts de Nico de cette période, sans chercher à en reproduire le rendu mais en jouant avec certaines de leurs caractéristiques. Nous avons ainsi opté pour le format 1,33. Souhaitant réduire la définition de l'image et sur une profondeur de champ autre que celle des capteurs Super 35 mm, nous avons utilisé le format Super 16 de l'Alexa Mini (en ProRes) et choisi les Zeiss Ultra 16 comme objectifs. Du fait de notre format carré et de nos décors (souvent assez de bas de plafond et présentant de très grandes profondeurs), j'ai assez vite ressenti la nécessité d'intégrer une partie des sources de lumière dans l'image. Les scènes de concerts s'y prêtaient naturellement, à condition d'utiliser des projecteurs cohérents avec la période. De la même façon, les extérieurs nuit sont souvent éclairés avec des sodium ou des bacs mercure qui pouvaient être dans le champ. J'ai aussi eu

régulièrement recours aux réglottes fluos, en les jouant avec de fortes dominantes, comme c'était encore le cas dans les années 1980. *Nico* est film très coloré (c'était l'une des caractéristiques des images que nous avions retenues). L'enjeu a été de donner une identité visuelle à chacun des concerts, sans tomber (j'espère) dans une sorte de patchwork, et aussi de créer une atmosphère spécifique pour les différents lieux, censés se trouver dans différents pays, dont une partie en Europe de l'Est alors que nous tournions à Rome ou en Belgique. Il y a aussi quelques flashes-back dans le film, des instants très courts, presque expérimentaux dans la narration et le traitement de l'image, relatifs à des événements clés de la vie de Nico, ainsi que des images 8 mm extraites de films de Jonas Mekas. Ces moments se mêlant parfois, nous avons fait kinescoper les premiers et garder tous les défauts d'un télécinéma, volontairement "bas de gamme", mauvaise fixité, petites rayures, scratches et poils.

Le tournage de *Nico* a été pour moi une jolie aventure, riche en expérimentations, notamment grâce à Susanna et son désir d'image.

Nico, 1988

Assistants caméra : Pierre Assénat, Loïc Carrerra, Olmo Amato, Coralie Denoos

Chef électricien : Valerio Gorga (Italie), Tanguy Delhez (Belgique)

Chef machiniste : Jérémie Leloup

Matériel caméra : Rec Rome (Arri Alexa Mini, Zeiss Ultra 16)

Matériel électrique et machinerie : Eye-Lite Belgique

Laboratoire : Lazer Films

Etalonneur : Nazzareno Ner



Susanna Nicchiarelli et Trine Dyrholm - Photo Emanuela Scarpa

Amoureux de ma femme

de Daniel Auteuil, photographié par Jean-François Robin AFC

Avec Daniel Auteuil, Gérard Depardieu, Sandrine Kiberlain

Sortie le 25 avril 2018

Daniel Auteuil, je l'ai connu acteur, il y a trente ans sur un film de Claude Sautet. Depuis, nous nous sommes retrouvés souvent et tourner avec lui a toujours été un plaisir, qu'il soit acteur, metteur en scène ou les deux.

► Occuper ces deux fonctions nécessite à la fois une énergie de tous les instants et force à arriver sur le plateau après une préparation longue et minutieuse. A chaque film (nous en avons tourné quatre), nous nous voyons chaque jour deux mois avant le tournage et même si nous n'échappons pas aux imprévus de dernière minute, la consigne est claire, Daniel dit toujours : « Je ne veux pas que, sur le plateau, on n'hésite plus de trente secondes ! »

Alors évidemment, nous tournons vite et sur ce film, l'enjeu était serré, puisque limité à six semaines de tournage avec deux jours de voyage. (Corse, Venise). Nous avons tenu le pari en finissant même un peu en avance. Pas d'heures supplémentaires, pas de dépassements. C'était jubilatoire et tout le monde était content ! Evidemment, on ne peut tenir un tel rythme qu'avec une équipe soudée, rodée et plus que compétente. Elle le fut. Grâce à Gérard Buffard à la machinerie, à Olivier Rodriguez à l'électricité et leurs équipes. A la caméra, Flavio Manriquez au point, assisté de Louise Legaye et Arthur Patain. Et au cadre la fantaisie poétique mais rigoureuse de Valentin Monge. Sans oublier la parfaite tenue du plateau due à Fred Gérard, le premier assistant.

Et si le tournage s'est si bien passé, c'est aussi parce qu'entre les acteurs et la technique, l'osmose fut parfaite et plus qu'agréable. ■

Amoureux de ma femme

Directeur de la photo : Jean-François Robin AFC

Cadreur : Valentin Monge

Assistants caméra : Flavio Manriquez, Louise Legaye et Arthur Patain

Chef machiniste : Gérard Buffard

Chef électricien : Olivier Rodriguez

Matériel caméra : TSF Caméra (Arri Alexa Mini, objectifs Leica Summicron)

Matériel électrique : TSF Lumière



Daniel Auteuil, Sandrine Kiberlain, Adriana Ugarte, Gérard Depardieu © Sony Pictures Releasing France

revue de presse

L'iris de François-Jacques Ossang

► Chaque semaine, *M Le magazine du Monde* met à l'honneur, dans sa page "Le totem", l'objet fétiche d'une personnalité connue d'un large public. Il en fut ainsi, entre autres outils qui nous sont familiers, du verre de contraste de David Lynch ou du rouleau de gaffer de Pierrick Sorin.

Dans son numéro du 17 mars 2018, *M* a proposé à ses lecteurs l'iris de F.-J. Ossang, « cet accessoire mécanique qui résume sa vision du cinéma ». ■

L'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/L-iris-de-Francois-Jacques-Ossang.html>



L'iris de
François-Jacques Ossang.

Comme des garçons

de Julien Hallard, photographié par Axel Cosnefroy AFC

Avec Max Boublil, Vanessa Guide, Bruno Lochet

Sortie le 25 avril 2018

J'ai rencontré Julien Hallard lors du casting de chef opérateur qu'il faisait pour *Comme des garçons*. Mon nom lui avait été évoqué par Thomas Paturel, le directeur de production avec qui j'avais fait un vidéo-clip quelques mois avant. Nous nous sommes tout de suite assez bien entendus avec Julien, tant sur la façon d'aborder ce film, qu'humainement.

► Julien avait fait des courts métrages et *Comme des garçons* est son premier long métrage. Je sais qu'un premier film est une masse de travail assourdissante pour des réalisateurs. Avec des doutes, des questions, des fantasmes liés au cinéma qui a bercé leur enfance. Mon rôle alors est de les accompagner le plus possible, de leur faire partager mon approche humaine et technique de ce qu'est un long métrage, tout en restant à ma place. Finalement les décisions leur reviennent toujours. Tout le long de la préparation et du tournage, Julien m'a fait confiance et nous avons tissé une amitié forte.

La préparation :

L'histoire se passe dans les années 1970 à Reims. Il était compliqué de tourner là-bas à cause des anachronismes omniprésents, nous sommes donc partis à Royan où finalement le style architectural et certains intérieurs étaient restés dans le style des années 1950, donc parfaits pour un film traitant des années 1970.

Le décor du journal duquel part toute l'histoire représentait 30% du tournage, nous avons tourné, réaménagé et redécoré 350 m2 d'anciens bureaux à Saint-Denis (l'ancienne usine Christophe), ce qui était pour la production plus économique que le studio.

Julien avait envie de travailler le style visuel du film, de le rendre harmonieux. Pour cela, il fallait associer la déco, les costumes, le réalisateur et moi-même, et prendre ce temps nécessaire pour faire des réunions communes.

Suite à cela, nous avons donc élaboré un dossier complet avec des codes couleurs, en quelque sorte une charte que nous avons globalement maintenue tout le long de la fabrication du film.

Voici un des exemples de la "charte" :



Autre exemple de recherche permettant d'associer les couleurs des costumes sur la base des décors :



Nous souhaitions éviter certaines couleurs convenues de cette période, comme le orange, et nous savions que nous allions nous retrouver avec un certain nombre de séquences sur des terrains de foot avec ce vert des pelouses, assez complexe car très saturé et qui n'est pas évident à associer à d'autres couleurs.

Charlotte David (chef costumière) a fait un gros travail pour harmoniser l'ensemble.

Le tournage :

Concernant la façon de filmer les scènes de comédie, nous avons pris le parti de placer la caméra au centre des acteurs, dans des focales un peu courtes, afin de dynamiser leurs mouvements et leurs gestes. Les perspectives sont élargies, l'arrière-plan devient aussi une zone de jeux. Nous avons majoritairement utilisé le 27 mm, qui était un bon rapport entre les perspectives élargies et les déformations restaient acceptables sur les visages.

En ne comptant plus uniquement sur l'acteur principal mais aussi sur le jeu des acteurs au second plan, l'effet est efficace tant au niveau de la mise en scène que de la scénographie.

Au départ, nous voulions tourner en anamorphique. Mais après réflexion, le 1,85 se prêtait plus à notre style. Pour garder des références de l'espace et situer les acteurs surtout lorsqu'ils sont assis. Pour cela, il fallait absolument garder les amorces de tables et les mains. Or le CinémaScope nous aurait obligés à reculer pour obtenir le même résultat et donc nous éloigner des acteurs, ce qu'on ne voulait pas pour ce film.

Plus d'images du dossier codes couleur à l'adresse : <https://www.afcinema.com/Comme-des-garcons.html>



Exemple 1 de cadrage (étalonnage non définitif)



Exemple 2 de cadrage (étalonnage non définitif)

Nous avons travaillé la plupart du temps avec une dolly classique et une tête manivelle. Et pour certaines scènes, comme les vestiaires et les déambulations, à l'épaule.

Les scènes de match et d'entraînement :

Julien Hallard et moi avons vu une bonne partie des films ayant pour thème le football afin de pouvoir analyser ce qui nous plaisait et ce que nous voulions éviter. Ainsi, nous trouvions que le plus efficace était d'être sur le terrain avec les footballeuses. Caméra à l'épaule, nous étions proche de l'action, et nous évitions ainsi le point de vue "télévisuel" qui consiste à être en longue focale depuis le bord du terrain.

La postproduction :

Nous avons essayé de ne pas trop teinter l'image à l'étalonnage, sachant que les costumes et la déco étaient basés sur le style 1970, donc déjà connotés...

L'étalonnage s'est fait en deux parties, l'une avant l'été 2017 avec Karim El Katari, et l'autre, en septembre 2017 avec Jean-Marie Blezo.

L'avantage de scinder en deux cette étape importante de la fabrication d'un film, c'est de pouvoir prendre du recul. Nous avons ajouté du grain, pour atténuer la netteté de l'image. Pour choisir le grain, Eclair nous a fait des propositions à l'aveugle car nous ne voulions pas être influencés par leur origine (grain numérique VS grain argentique). Nous avons le choix entre six tests faits sur une sélection de nos images. Contre toute attente, c'est le grain numérique qui l'a emporté... ■

Comme des garçons

Chef costumière : Charlotte David

Chef décorateur : Johann George

Cadreur 2^e caméra : Giovanni Quene

Opérateur Steadicam : Loïc Andrieu

1^{er} assistant opérateur : Jean-Christophe Allain

1^{ère} assistante opératrice 2^e caméra :

Laure "Boubette" Caniaux

1^{er} assistant opérateur 2^e caméra : Olivier Fortin

2nd assistant opérateur : Julien Teissier

Technicienne retour vidéo : Camille Le Mercier

Chef machiniste : Martin Defossez "Titoune"

Gaffer : Thierry Labille

Matériel caméra : Panavision (Arri Alexa Mini, RAW, 24 fps, 1,85, objectifs : série Primo Classic, zoom 24-275 Primo ; 2^e caméra : Arri Alexa Mini ; caméra film : Arri 416 S16 mm, pellicule Kodak 7217)

Matériel lumière : Panalux

Machinerie : Panagrip

Laboratoire : Eclair, Thierry Beaumel

Vfx : Mikros image

Console d'étalonnage : Fire Post de chez FireFly

Espace colorimétrique : Aces

Étalonneurs : Karim El Katari, Jean-Marie Blezo

du côté d'Internet

Table ronde directeurs de la photographie

Six "pros" parlent de leurs "accidents heureux" et de leur "ras le bol" du débat film vs numérique



► Le magazine américain *The Hollywood Reporter* publie sur son site Internet une vidéo d'une cinquantaine de minutes où les directeurs de la photo Roger Deakins^{BSC, ASC}, Robert Elswit^{ASC}, Janusz Kamiński, Dan Laustsen^{DFP, ASC}, Rachel Morrison^{ASC} et Hoyte Van Hoytema^{NSC, FSF, ASC} discutent, entre autres, de leur métier et des relations équilibrées qu'ils entretiennent avec la réalisateurs. ■

A voir à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Table-ronde-Hollywood-Reporter.html>

Entretiens avec les cinq directeurs de la photographie nommés aux Oscars 2018



► Sur son site Internet, l'American Cinematographer propose une série d'entretiens avec les directeurs de la photographie nommés aux Oscars 2018 : Roger Deakins^{BSC, ASC}, Bruno Delbonnel^{AFC, ASC}, Dan Laustsen^{DFP, ASC}, Rachel Morrison^{ASC} et Hoyte Van Hoytema^{NSC, FSF, ASC}. Ils sont venus tous les cinq au Clubhouse de l'ASC pour parler de manière approfondie de leurs projets respectifs. ■

Les liens vers les premières parties de chaque entretien à l'adresse <https://www.afcinema.com/Entretiens-avec-les-cinq-directeurs-de-la-photographie-nommes-aux-Oscars-2018.html>

revue de presse

"La caméra, comme sur une vague, flotte et ondule"

Par Kees van Oostrum, président de l'ASC

► Dans son éditorial du numéro de mars de l'American Cinematographer, Kees van Oostrum, président de l'ASC, interroge les concepts de nouveauté stylistique de cadrage et propose de retourner à leurs sources, qu'il trouve dans la Nouvelle Vague et le travail du directeur de la photographie Raoul Coutard, à qui il rend hommage.

La caméra flotte, ondule, roule et tangué. Le plan est sale, décalé, inattendu, imprévisible. Pas de friction, « casser les règles ».

Ce sont quelques-unes des expressions fréquemment utilisées pour décrire le travail des directeurs de la photographie et les styles de caméra portée et de cadrage qui enrichissent, depuis environ deux ans, la palette de l'opérateur. Vraiment ? [...]

Considérant ce soi-disant "nouveau" style de caméra mouvante, je suis retourné aux films de la Nouvelle Vague française. À mon avis, le style issu des films de la Nouvelle Vague est l'un des plus influents de l'histoire du cinéma. [...]

L'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/La-camera-comme-sur-une-vague-flotte-et-ondule.html>



Raoul Coutard mesurant la lumière sur Anouk Aimée sur le plateau de Lola, de Jacques Demy (1961).

revue de presse

"Revenir aux premiers chocs rétinien"

Libération s'entretient avec Bruno Nuytten

À l'occasion de l'exposition "Images retrouvées", qui propose à la Galerie Cinema un échantillon du travail photographique de Bruno Nuytten, le quotidien Libération publie, dans son numéro du 19 mars 2018, un entretien où il revient sur la façon dont il concevait le cinéma et les raisons qui l'ont poussé à s'en détacher.

► Vous réapparaissiez avec des photos. Qu'est-ce qui a ranimé votre désir de faire des images ?

Il y a eu une bonne fée, Caroline Champetier, que je connaissais à peine, mais qui a insisté pour que je vienne au Fresnoy [école d'art à Tourcoing, dans le Nord, ndlr] travailler avec des étudiants artistes. Je l'ai envoyée balader en lui disant que je n'avais rien d'un artiste. Elle m'a dit que l'école me permettrait d'accomplir « un projet personnel », ce qui m'a encore plus effrayé car non seulement je n'avais pas de projet, mais je ne tenais pas à en avoir. Puis j'y suis allé et j'ai commencé, comme tout le monde, très simplement, à prendre des photos avec mon téléphone portable. Je n'utilise aucune application, sauf parfois celle de désactiver tous les automatismes de l'appareil. L'idée, c'est de tenir un journal du regard. Revenir aux premiers chocs rétinien, ce qu'on éprouve quand on voit pour la première fois, enfant. Essayer de retrouver ce regard. Je travaille exprès en très basse définition. Mes photos, au départ, n'étaient pas destinées à être tirées et exposées.

Peut-on revenir sur ce qui vous a amené à quitter le cinéma ?

Je ne me suis jamais senti à ma place nulle part, depuis les origines. Quand j'ai abandonné le cinéma, ça a semblé extrêmement bizarre, voire cinglé, mais cela faisait partie de cette difficulté à trouver une position et à m'y sentir bien. A mes débuts, je faisais l'expérience de ce que je ne connaissais pas : l'image d'un film. Mais très vite, on s'est mis à m'appeler pour mon savoir-faire. Or, je n'ai jamais eu de savoir-faire. D'un film à l'autre, j'oubliais tout ce que j'avais cherché et bricolé sur le précédent. Dès les années 1980, j'ai commencé à être appelé pour de mauvaises raisons. J'avais une famille, une équipe qui elle-même avait une famille, des traites à payer, des enfants, donc j'acceptais. Mais toutes ces propositions m'éloignaient du plaisir premier que j'avais eu à filmer. Je me suis retrouvé sur des films sur lesquels je n'avais rien à faire. Ce qui m'intéressait dans le cinéma, c'était l'expérimentation de quelque chose que je connaissais mal et que j'essayais d'exercer à ma façon. Quand j'ai décidé de dire non, j'ai eu une sensation de liberté incroyable. Il n'y avait plus de médiation entre le réel et moi.



Fragment d'une photographie de Bruno Nuytten tirée de l'exposition "Images retrouvées"

Vous avez fait vos premiers pas avec Marguerite Duras...

J'ai tout appris de Marguerite. À tourner, à éclairer, à cadrer, à vivre. On a tourné cinq films ensemble et la grande aventure, ça a été *India Song*. J'ai passé ma vie de chef opérateur à rechercher le plaisir qu'avait pu être ce film, en vain. Marguerite disait ce qu'elle voulait avec ses mots à elle, que je tentais de lui donner avec mes moyens techniques à moi. Sans préjugés



Sur le tournage de Nathalie Granger, de Marguerite Duras
De g. à d. : Bruno Nuytten, Ghislain Cloquet, à l'ocillon de la caméra, Marguerite Duras et Jeanne Moreau

sur ce qu'il était possible de faire ou pas. Elle était passionnante dans sa simplicité. Derrière la caméra, j'étais à côté d'elle, et j'étais pris dans sa parole, je l'écoutais commenter ce qu'elle voyait, je voyais avec ses yeux. Pour *India Song*, la proposition de Marguerite était magnifique : « Emmène-moi ailleurs ». On était dans une maison Rothschild désertée depuis des lustres à Boulogne, et très vite, Marguerite a jugé qu'elle lui appartenait. Ce n'était bien sûr pas nous qui la faisons voyager, mais elle qui nous embarquait ailleurs. En termes d'image, être aux Indes signifiait défigurer le réel pour le transfigurer mais ce n'est pas ce geste-là, technique, qui m'impressionnait. Plutôt le bonheur de Marguerite à faire ce voyage. Auparavant, il y avait eu Nathalie Granger, qui est la découverte de Depardieu, le premier film où il a un vrai rôle. Duras avait tout à fait conscience de la puissance de Depardieu, elle avait ménagé ses effets en nous le cachant. Quand on l'a vu pour la première fois, on tournait et il s'avancait devant la caméra. Ce qui était très beau, c'est que lui aussi avait peur, était intimidé par Jeanne Moreau et Marguerite. Je n'ai jamais vu quelqu'un apparaître dans un plan de cette manière. Avec lui face à la caméra, on n'avait aucun doute d'être en présence d'un monument. [...]

Propos recueillis par Anne Diatkine, Libération, lundi 19 mars 2018.

La suite à l'adresse : <https://www.afcinema.com/Revenir-aux-premiers-chocs-retiniens.html> ■

ACS France associé AFC

► Pour ceux qui n'ont pas encore eu l'occasion de la visionner, vous pourrez trouver par ici notre démo film 2018, présentée lors des Césars & Techniques : <https://vimeo.com/249495334>

Shotover G1

Dernière-née de la famille, la Shotover G1 offre des performances de stabilisation absolument étonnantes dans sa catégorie et se monte sur tout type de plateforme en mouvement (Cablecam, véhicules travelling, grues, rails, etc.) que ce soit pour vos tournage cinéma numérique ou live. Gyrostabilisée sur 3 axes, elle pèse seulement 5 kg et se met en place très rapidement. Également très fonctionnelle, elle emporte un très large choix de packages camera/objectif facilement interchangeables sur set. Ce système de gyro-stabilisation ne souffre d'aucune restriction ITAR, elle peut donc être transportée sans autorisation préalable par fret aérien ou vols commerciaux et peut très facilement être transporté sur vos sites de tournage, en excédent bagage, partout dans le monde (seulement deux caisses de -32 kg).



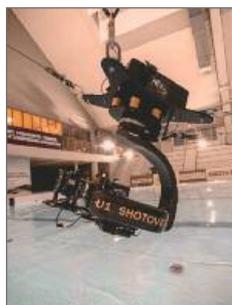
Tête gyro-stabilisée Shotover G1 équipée de la Red Monstro et d'une optique Angénieux 48-130 mm

Caractéristiques principales :

- Pan 360° en continu
- Tilt +65° à -120° et Roll +/- 65°
- Vitesse max de rotation 100°/s
- Alimentation : 20-60 VDC – 960 W
- Fonctionne à des températures comprises entre -20°C et 50°C (-4°F à 122°F)
- Résistant aux intempéries



La tête gyro-stabilisée Shotover G1, peut-être installée sur gamme variée de supports, ici sur bombardier (véhicule travelling tout terrain)



Autre installation possible de la Shotover G1 sur notre Cablecam 3D (3 axes)

Production aérienne

Opérateur aérien reconnu depuis plus de 20 ans, ACS France est le spécialiste (européen) dans la coordination et la réalisation de vos prises de vues aériennes en hélicoptère, principalement pour le film (jusque 8K) et le broadcast (jusque 4K). Un savoir-faire qui nous a amené à coordonner la couverture live d'événements sportifs majeurs, la mise en place d'unités de tournage film complètes ou encore d'hélicoptères jeu, partout dans le monde. Nous disposons des dernières technologies de tête gyro-stabilisées (Shotover K1 & F1-LIEN) et un support personnel extrêmement expérimentés (production, coordinateurs



aérien, techniciens vidéo et HF, opérateurs caméra, pilotes). Toujours avec la volonté de vous fournir le meilleur service possible, nous sommes capables d'organiser vos tournages dans les meilleurs délais et meilleures conditions de sécurité, d'obtenir les permis de vol et disposons d'un réseau très large de sociétés d'hélicoptère partenaires. Nos équipements sont agréés pour toutes sortes de machines selon vos besoins de production et les contextes de tournage (agglomération, hors agglomération, re-transmissions live, environnements difficiles etc.).



Newsletter 22 :

2017 fut une année très riche en termes de projets et a vu l'arrivée de quelques nouveaux produits. Nous avons le plaisir de vous transmettre

notre Newsletter annuelle (#22) <http://bit.ly/2BfaENA>. Vous y trouverez notre offre de produits et de service pour vos tournages.

Contacts :

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

English version

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

Arri associé AFC

► L'année a été riche pour Rachel Morrison ^{ASC}. Elle est devenue la première femme directrice de la photographie à être nommée aux Oscars pour son travail sur la production Netflix *Mudbound*, et elle a également tourné le nouvel opus Marvel, *Black Panther*. « Ce sont des univers très différents », précise Rachel Morrison, au sujet des deux films.

Sa participation au film *Black Panther* est principalement due à la relation qu'elle a construite avec le réalisateur Ryan Coogler sur le tournage du film indépendant *Fruitvale Station*. « Je savais que Ryan apporterait une touche spéciale au film du point de vue de la forme et qu'il ne s'agirait pas simplement d'une adaptation d'une bande dessinée », explique-t-elle. « J'étais également très emballée par le défi que ce film représentait. Il est à l'opposé de tout ce que j'ai pu faire jusqu'à présent. »



Rachel Morrison ^{ASC} filme à l'épaule sur *Black Panther*

Black Panther raconte l'histoire de T'Challa, qui retourne chez lui, dans une petite nation africaine technologiquement très évoluée, pour réclamer le trône après la mort du roi, son père. Le film *Mudbound*, qui s'inscrit plus dans la trajectoire de Rachel Morrison, a été réalisé et co-écrit par Dee Rees et il raconte l'histoire de deux familles rurales du Sud des États-Unis, l'une Blanche et l'autre Noire, juste après la Deuxième Guerre mondiale. Pour les deux films, Rachel Morrison a utilisé les technologies Arri de manières très différentes.

« Bien que *Black Panther* soit un film d'une grande envergure, du point de vue de la caméra, il n'y avait pas une grande différence par rapport à un film à plus petit budget », commente Rachel Morrison. « Il en dit beaucoup plus sur la manière de travailler de Ryan que sur un film Marvel en soi », précise-t-elle. « Nous tournions essentiellement à deux caméras, occasionnellement avec des caméras supplémentaires. » Des caméras Arri Alexa de chez Panavision ont été utilisées pour filmer toute l'action. Le travail de la lumière de *Black Panther* a été un grand défi pour Rachel Morrison et elle s'est beaucoup reposée sur les

Arri SkyPanels. « La magnitude des séquences à éclairer était bien plus importante que tout ce que j'avais connu auparavant », explique-t-elle. « Nous avons des SkyPanels partout dans les décors. Nous avons construit une jungle entière dans un studio ! » Elle se souvient de sa première journée de tournage, où elle a tourné une séquence de flashback, avec un immeuble en arrière-plan. « Nous avons placé des SkyPanels dans chaque appartement et mon chef électro avait une console d'éclairage à la main », se remémore-t-elle. « Nous disions : ceux-là, ils regardent la télévision, et nous programmions les SkyPanels pour produire cet effet. Nous avons réglé la lumière pour chaque appartement. Je n'avais jamais imaginé cela auparavant.

« Le SkyPanel est devenu un outil vraiment incroyable », ajoute-t-elle. « Je pense que c'est quelque chose que j'ai



Les caméras filment l'acteur Boseman Chadwick (*Black Panther*/T'Challa) sur le tournage de *Black Panther*

vraiment appris sur *Black Panther*. J'ai découvert la polyvalence de la couleur et la possibilité de modifier l'intensité et les couleurs par une simple liaison non filaire. C'est vraiment incroyable de pouvoir passer d'une couleur bleue à une mauve, ou de modifier l'intensité de la lumière avec juste un iPad. » Elle soulève également la possibilité de modifier l'éclairage pendant une répétition. « Il suffit de toucher un bouton. Vous ne devez plus demander aux comédiens de sortir du décor pour apporter une échelle pour simplement placer une grille sur le projecteur », explique-t-elle. « Si vous recherchez un effet "entre chien-et-loup", mais que vous ne savez pas si le réalisateur désire un coucher de soleil plutôt chaud ou une nuit tombante plutôt froide, vous pouvez programmer les deux effets et lui demander lequel des deux il préfère. C'est un outil incroyablement polyvalent. »

Black Panther faisait appel à de nombreux effets visuels, ce qui était également une nouveauté pour Rachel Morrison. « Le superviseur des effets visuels, Geoff Bauman, était vraiment à l'écoute et très collaboratif », précise-t-elle. « J'étais très bien entourée. La spon-

tanité d'un film avec des effets visuels est plus réduite car vous devez anticiper le rendu final en y apportant toute l'intuition humaine qui fait la qualité de notre travail. Parmi ces séquences, certaines impliquaient des cascades très complexes. « Et vous devez abandonner un peu de contrôle », dit-elle. « C'est un réel travail de collaboration avec le coordinateur des cascades, les cascadeurs et le superviseur des effets visuels de manière à définir un vrai plan d'attaque. Il s'agit vraiment de cinéma collaboratif, d'essayer d'être clair sur le rendu final et de s'assurer que tout le monde est sur le même diapason. Et c'est la même attitude que sur un film à petit budget. »

Mudbound est une histoire complexe sur le racisme et la violence dans le Sud des États-Unis avec ses lois ségrégationnistes et les traumatismes subis par les soldats après la Seconde Guerre



Les SkyPanels éclairent d'en haut ce décor de *Black Panther* - Photos : Matt Kennedy/Marvel Studios 2018

mondiale. Jason Mitchell joue le rôle de Ronsell, un soldat noir qui retourne dans le Mississippi. Pendant la guerre en Europe, il a connu l'honneur et le respect, mais de retour au pays, il est traité comme un citoyen de seconde classe. « J'ai été vraiment intéressée par *Mudbound* car c'est la photographie de cette époque qui m'a inspirée en premier lieu », déclare Rachel Morrison. Et elle cite les noms des photographes de la crise économique mandatés par la Farm Security Administration tels que Gordon Parks, Dorothea Lange, Walker Evans, Ben Shan et Arthur Rothstein. « *Mudbound* était une opportunité pour leur rendre hommage », explique-t-elle. « Visuellement, c'est le rêve de tout directeur de la photographie, et c'était certainement mon rêve, et l'un des premiers films d'époque que j'ai tourné. »

Elle s'est également inspirée des films documentaires de Les Blank et de sa « palette tout en sourdine de couleurs magnifiques », tel qu'elle le décrit. « C'est presque comme si vous laissiez simplement tourner la caméra et la vie s'y inscrit. C'était également une source d'inspiration. » Rachel Morrison salue le travail du chef décorateur David Bomba

Arri associé AFC

qui a contribué à créer l'ambiance évocatrice du film dans des lieux réels de l'époque. Mais Rachel Morrison a également contribué à raconter l'histoire avec l'éclairage, étant donné que les personnes pauvres n'avaient pas de courant électrique et qu'elles utilisaient des bougies et des lampes à pétrole pour s'éclairer.

Le film a été tourné avec des caméras Arri Alexa Mini, bien que Rachel Morrison ait initialement considéré de tourner en 35 mm. « Il n'y avait pas une si grande différence qui puisse justifier le surcoût », explique Rachel Morrison. Nous avons trouvé que l'Alexa Mini était très utile à l'intérieur des petites maisons des plantations où chaque centimètre était utilisé. Lorsque Rachel Morrison était en pré-production, la Mini s'est vue dotée d'un mode de désanamorphose pour son capteur 4:3 et de cadences de prises de vues de 0,75 à 200 i/s ainsi que de la mise à jour Open Gate. « Nous avons pratiquement tout tourné avec des objectifs anamorphiques, et certains plans avec des objectifs sphériques, et [avec la mise à jour], la Mini était l'outil parfait. »



Rachel Morrison^{ASC} cadre un plan avec l'Alexa Mini sur Mudbound - Photo : Steve Dietl / Netflix

► Alors que la saison des prix s'achève en beauté avec les Oscars, Arri félicite les gagnants et les nommés aux Oscars, César, Bafta, ASC Awards et Spirit Awards, où de nombreux films réalisés avec les caméras Arri ont été primés.



Vincent Mathias^{AFC}, César de la Meilleure photographie

César 2018

- En France, Vincent Mathias^{AFC} a été distingué par le César de la Meilleure photo pour son superbe travail sur *Au revoir là-haut* d'Albert Dupontel, filmé avec trois Arri Alexa Mini^[1].

- 120 battements par minute, de Robin

Sur ce qui fait un bon réalisateur, Rachel Morrison a un point de vue intéressant, ayant elle-même réalisé des films. « Le réalisateur doit apporter une vision très claire de l'histoire qu'il essaie de raconter, mais il - ou elle - doit également s'intéresser à la collaboration et inspirer toutes les personnes autour de lui », précise-t-elle. « Le réalisateur inspire ses collègues de travail mais il est également inspiré par eux et il doit être ouvert aux nouvelles idées, être réceptif et s'adapter sur le plateau, sans jamais perdre de vue ce qui va faire avancer l'histoire. » Pour Rachel Morrison, être aimable et généreux est une qualité supplémentaire. « Nous entrons dans ces collaborations presque comme si nous partions à la guerre... Vous devez être prêt et disposé à prendre une balle pour l'autre », dit-elle. « Et vous souhaitez également en sortir comme si on faisait partie de la même famille. Ce n'est pas la première chose que je recherche chez un réalisateur, mais c'est toujours présent. »



De gauche à droite : l'opérateur P. Scott Sakamoto et le réalisateur Ryan Coogler discutent de la séquence avec la directrice de la photographie Rachel Morrison^{ASC}
Photo : Matt Kennedy ©Marvel Studios 2018

Campillo, qui a remporté six César, dont celui du Meilleur film, a été tourné en Arri Alexa par la directrice de la photographie Jeanne Lapoirie^{AFC}.

- Et ce n'est pas tout ! Sur *Petit paysan*, d'Hubert Charuel, César du Premier film, le chef opérateur Sébastien Goepfert a utilisé une Arri Alexa.

- De même que *Faute d'amour*, César du Meilleur film étranger, tourné en Arri Alexa par le directeur de la photographie Mikhail Krichman^{RCC}^[2].

Oscars 2018

- Aux Etats-Unis, le vétéran Roger Deakins^{BSC,ASC}, a obtenu le premier Oscar de toute sa carrière pour la photographie de *Blade Runner 2049*, tourné en Arri Alexa XT Studio, Arri Alexa Mini et avec les objectifs Arri Zeiss Master Prime^[3].



Elle a également des conseils pour les jeunes cinéastes qui démarrent. « Soyez curieux », dit-elle. « Vous n'allez pas apprendre sans poser de questions. Vous serez sur 10 ou 15 plateaux différents, avec différents directeurs de la photographie, avant d'être sur le vôtre. » « Soyez patients », conseille-t-elle.

« Ce n'est pas une industrie où le succès arrive pendant la nuit. Vous devez construire votre chemin. Soyez persévérants et sachez que ça va prendre du temps. Les personnes formidables et talentueuses ne manquent pas. Pour moi, vous êtes embauché non pas en raison de votre travail, mais par ce que vous êtes. C'est ça qui vous rend unique au sein de l'industrie. »

The Filmmaker's View : Rachel Morrison – « Le poste de directeur de la photographie est le meilleur poste sur un plateau. Tout le monde le sait. »

<http://www.arri.com/news/news/rachel-morrison-on-black-panther-and-mudbound/> ■

Pour son travail sur le film de Denis Villeneuve, le chef opérateur anglais avait déjà été honoré d'un Bafta à Londres et reçu un Award de la prestigieuse American Society of Cinematographers (ASC).



Roger Deakins^{BSC,ASC}, Oscar de la Meilleure photographie

● Grand gagnant de la soirée des Oscars avec quatre distinctions, dont Meilleur film et Meilleur réalisateur, *La Forme de l'eau*, de Guillermo del Toro, a été tourné en Arri Alexa SXT^[4] par le directeur de la photographie Dan Laustsen^{DFP,ASC}. C'est la huitième fois consécutive depuis 2011, que l'Oscar du Meilleur film est décerné à un film utilisant une caméra Arri.



Guillermo del Toro, réalisateur de *La Forme de l'eau*

- Oscar du Meilleur film étranger, *Une femme fantastique* a été filmé en Arri Alexa XT par le chef opérateur Benjamín Echazarreta^{ACC}.
- Quant à *The Silent Child*, qui s'est vu décerné l'Oscar du Meilleur court métrage, il a été tourné en Arri Alexa par le directeur de la photographie Ali Farahani.

Spirit Awards 2018

Réunissant la fine fleur du cinéma indépendant, les Spirit Awards ont consacré cette année plusieurs films réalisés avec des caméras Arri.

- Le Spirit de la Meilleure photographie a été décerné au directeur de la photographie Sayombhu Mukdeeprom pour son travail sur *Call Me By Your Name*, filmé en 35 mm avec une Arricam.
- *Get Out*, de Jordan Peele, Spirit du Meilleur Film, a été tourné en Arri Alexa Mini par le chef opérateur australien Toby Oliver^{ACS}. ■

[1] Accédez à l'interview de Vincent Mathias à propos d'*Au revoir là-haut* sur notre site

<http://www.imageworks.fr/vincent-mathias-raconte-au-revoir-la-haut>

[2] Retrouvez l'interview vidéo de Mikhail Krichman (en anglais) sur son travail pour *Faute d'amour*

<https://www.youtube.com/watch?v=2LI-X79KTuU>

[3] Lisez l'interview de Bill O'Leary, gaffer sur *Blade Runner 2049* (en anglais)

<http://www.arri.com/news/news/lighting-blade-runner-2049>

[4] Retrouvez les propos de Dan Laustsen sur son travail sur *La Forme de l'eau* (en anglais)

<http://www.arri.com/news/news/del-toro-laustsen-craft-shape-of-water>

► Guillermo del Toro et Dan Laustsen^{DFP,ASC} façonnent *La Forme de l'eau*

La Forme de l'eau, une histoire d'amour d'un autre genre, a été filmée en Arri Alexa avec des objectifs Arri/Zeiss Master Prime et éclairée avec des SkyPanels. Avec ce film, le réalisateur Guillermo del Toro crée de nouveau un mélange magique de conte féerique, d'émotions et de drame, où l'image joue un rôle de premier plan pour subjuguier le spectateur.

Guillermo del Toro a fait appel au directeur de la photographie Dan Laustsen^{DFP,ASC}, avec qui il avait déjà travaillé sur *Mimic* et *Crimson Peak*. « La conception finale de la créature s'est faite avec la lumière », précise Guillermo del Toro. « Si je n'avais pas eu un directeur de la photographie qui comprenait cette donne, cela n'aurait pas fonctionné. » Dan Laustsen a également compris qu'il ne s'agissait pas simplement de savoir où placer la lumière principale, l'appoint ou le contre-jour. Il se remémore ses premières discussions avec Guillermo del Toro où ils ont abordé la manière de répondre aux exigences du scénario. « Sa vision était si forte que j'ai commencé à croire que c'était possible, » explique-t-il.



Deux aspects de *La Forme de l'eau* ont immédiatement intrigué Dan Laustsen. Premièrement, les deux personnages principaux du film – Elisa (jouée par Sally Hawkins) et la créature amphibie (jouée par Doug Jones) – ne parlent pas. « L'idée de filmer deux personnages muets qui se connectent est très cinématographique », précise-t-il. Et le fait qu'une grande partie du film se déroule dans et sous l'eau était tout aussi intéressant. « Dans le film, tout est en mouvement », commente-t-il. Dan Laustsen a utilisé l'Arri Alexa avec des objectifs Arri/Zeiss Master Prime. « Vous pouvez vraiment voir les détails grâce à cette combinaison », explique-t-il.

Voir la vidéo de making-of

https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=dABicDkbbddI

Dan Laustsen et Guillermo del Toro ont conçu des mouvements de caméra très précis. « La caméra se déplace tout le temps », déclare Dan Laustsen. « Nous avons utilisé un Steadicam, des dollys, des bras de déport, des têtes télécommandées et une Technocrane. Étant donné que le budget du film ne nous permettait pas de disposer d'une Technocrane en permanence, nous devons minutieusement prévoir les journées où elle serait utilisée », ajoute-t-il. « Nous avons des machinos fantastiques », se remémore-t-il. « Guillermo leur parlait à travers des talkies. Il sait exactement où doit se placer la caméra car il sait précisément comment il va monter les plans. C'est pour cette raison que la caméra ne fait pas simplement qu'avancer ou reculer. La caméra flotte tout simplement, car Guillermo va couper d'un mouvement de caméra au suivant. »

L'éclairage était à la fois difficile, en raison des déplacements constants de la caméra, et crucial pour l'image du film. « Tout était très bien organisé, avec des coopérations très étroites entre moi, le chef décorateur, le HMC, et Guillermo, bien sûr », dit Laustsen. « Toutes les couleurs étaient importantes, mais surtout les couleurs des murs, qui étaient peints d'une teinte bleu acier. » Les séquences d'ouverture et de fin ont été tournées au sec, ce qui a permis aux comédiens de jouer les yeux ouverts. « Tout cela est effectivement fait au tournage, tourné au Steadicam, avec une quantité impressionnante de fumée dans le studio », précise-t-il. Des ventilateurs font bouger les vêtements d'Élisa, et certains projecteurs à l'arrière, qui servaient de lumière d'effet, bougeaient également. La séquence a été tournée à 48 i/s, et la société d'effets visuels M.X., basée à Toronto, a ajouté les poissons et les éléments flottants. « Vous avez ainsi l'impression que vous êtes sous l'eau, mais pas de façon réaliste, ce qui donne le ton du film », ajoute-t-il.



« Un grand chef opérateur est comme un chef d'orchestre : il transmet l'émotion avec la lumière au lieu des notes de musique. »

Guillermo del Toro, réalisateur.

Arri associé AFC



La production a également utilisé des Arri SkyPanels, reliés à un gradateur pour éclairer l'appartement d'Elisa, situé au-dessus d'un cinéma qui baigne dans une lumière de néon. « Pour un plan, la lumière devait venir du sol, et nous l'avons uniquement éclairé avec les SkyPanels », explique Dan Laustsen. « Nous les avons utilisés autant que nous le pouvions. Avec les lumières LED, vous pouvez obtenir toutes les couleurs ou accomplir tous les changements au monde, mais il est éga-

lement très facile de commettre des erreurs. Je devais être très prudent. » Guillermo del Toro a adoré le résultat. « Dan est un génie de la lumière », s'enthousiasme-t-il. « Il a été capable d'éclairer le film comme si c'était du noir et blanc des années 1950, même si nous utilisons la couleur. La lumière est très expressionniste, avec de nombreuses zones d'ombres. Le ressenti est très classique. »

L'une des séquences dont Dan Lausten est le plus fier se déroule dans la salle de bains, où la créature, dans la baignoire, et Élixa se rendent compte qu'ils sont en train de tomber amoureux l'un de l'autre. « Nous avons modifié la lumière de ce vert-bleu acier en une lumière plus dorée et romantique », dit-il. « C'était vraiment important pour Guillermo et

moi que Sally ressemble à une princesse, et que les deux personnages soient sublimes. La caméra était montée sur un bras de déport et une dolly, et nous changeons la lumière tout le temps », ajoute-t-il. « Si un spectateur regarde avec attention, il verra que nous avons changé de côté la lumière principale. Nous ne voulions pas raconter une histoire réaliste. Nous voulions raconter un conte de fées, et il me semble que nous avons réussi. » Guillermo del Toro acquiesce. « Je pense que tous les grands chefs opérateurs sont très sensibles », dit-il. « Un grand chef opérateur est comme un chef d'orchestre : il transmet l'émotion avec la lumière au lieu des notes de musique. » Photos utilisées avec l'aimable autorisation de Fox Searchlight ■

Canon associé AFC

► Canon Europe a dévoilé sa nouvelle caméra EOS Cinema haut de gamme, l'EOS C700 FF.

Grâce au développement d'un nouveau capteur Canon CMOS plein format (38,1 x 20,1 mm) de nouvelle génération, cette caméra permet des enregistrements jusqu'en 5,9 K, assurant ainsi des niveaux de qualité et créativité exceptionnels. L'EOS C700 FF est par ailleurs compatible avec l'enregistrement multi-format et les tournages avec des objectifs EF ou PL et des optiques anamorphiques. Avec les objectifs EF, la C700 FF est également compatible avec le système autofocus innovant de Canon, l'AF CMOS à double pixel, idéal pour les tournages en plein format.

Nouvelle technologie de capteur, plusieurs modes de capteur et plusieurs formats d'enregistrement

Le nouveau capteur CMOS plein format 38,1 x 20,1 mm, développé pour la production de haut niveau, permet aux réalisateurs et aux chefs opérateurs d'enregistrer des images à l'aspect cinématographique, caractérisées par un faible niveau de bruit, un rendu des tons chairs très naturel, une faible profondeur de champ intrinsèque et une vaste gamme de tonalités grâce à une plage dynamique supérieure à 15 diaphs.

Tout cela est à l'origine de souplesse et de liberté en matière d'échantillonnage et de postproduction ainsi qu'en enregistrement d'images HDR. Ce nouveau capteur permet également aux réalisateurs et aux chefs opérateurs d'explorer différents modes capteur dont le plein format, le Super 35 mm et le Super 16 mm, tout en offrant la possibilité d'enregistrer dans une grande diversité de formats dont le ProRes, l'XF-AVC (en interne sur cartes CFast) et le Cinema RAW Canon.

Caractéristiques principales

- Capteur 5,9 K plein format
- Jusqu'à +15 diaphs de plage dynamique
- Compatible avec les optiques anamorphiques
- Monture EF et PL
- Plage ISO étendue jusqu'à 102 400 et filtres ND intégrés
- Enregistrement interne 10/12-bits XF-AVC ou ProRes jusqu'à 810 Mbps
- Enregistrement interne 4K à 60P/50P avec possibilité d'aller jusqu'à 168 im/s en 2K
- Enregistreur externe Codex optionnel (séquences en 4K RAW jusqu'à 60P)
- Système Autofocus CMOS Dual Pixel

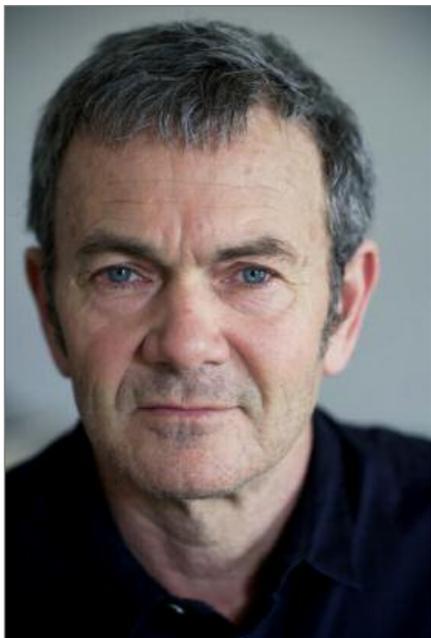
En savoir plus : <https://www.canon.fr/video-cameras/eos-c700-ff/> ■



CW Sonderoptic – Leica associé AFC

Yves Cape ^{AFC, SBC}, larguer les amarres

Par Ariane Damain Vergallo pour CW Sonderoptic – Leica



Yves Cape - Photo Ariane Damain-Vergallo
Leica M, 100 mm Summicron-C

► Dans les années 1960, les bizarreries conjuguées des administrations belges et américaines avaient privé Yves Cape de nationalité jusqu'à l'âge de 16 ans. Né en Belgique, fils unique d'un père américain et d'une mère belge, Yves Cape, avait trébuché le passeport des apatrides – de couleur rose, ça ne s'oublie pas – jusqu'à ce qu'il soit sommé de choisir entre la nationalité belge ou américaine. Il avait alors adopté la nationalité belge. Sans regret.

Bien des années auparavant, la guerre de 39-45 avait rassemblé dans ce petit pays qu'est la Belgique tous ses grands parents venus d'Europe et des États-Unis. Son grand-père, Paul Goldfinger, un scientifique de renom, travaillait à l'institut Max Planck à Berlin. Son patron avait alors généreusement exfiltré tous ses assistants juifs et toute la famille Goldfinger avait quitté l'Allemagne en 1933. Un de ses frères avait émigré en Angleterre et s'était retrouvé par hasard à Londres le voisin de Ian Flemming, le célèbre inventeur de James Bond. Ernö Goldfinger souhaitait agrandir sa maison, ce qui n'avait pas du tout plu à Ian Flemming qui lui avait aussitôt intenté un procès qu'il avait perdu.

C'est ainsi que se vengent les écrivains : le célèbre méchant qui donne son nom au film de James Bond, *Goldfinger*, n'est autre que le grand oncle d'Yves Cape !

À l'adolescence, Yves Cape prend l'habitude d'un père protéiforme ; artiste peintre, ingénieur du son ou skipper, dans tous les cas un voyageur et surtout un grand absent. Sa mère, scientifique, devient un repère, une boussole indispensable.

Quoi de plus logique que de choisir ensuite la photographie, spécialement le portrait – fixer pour toujours les visages – et d'intégrer une école de photo, l'École 75, qui s'enorgueillit de ne donner aucun cours de technique photographique et de ne former que des artistes. Le héros de l'école est Henri Cartier-Bresson, un photographe qui prône une approche naturaliste du sujet, sans mise en scène et sans intervention du photographe. Travailler avec vérité et avec simplicité. Une philosophie qu'Yves Cape n'oubliera pas et qui fonde encore son travail aujourd'hui.

À la sortie de l'École 75, il acquiert un certain renom en éditant des livres de ses photographies et en gagnant le prix du meilleur portraitiste belge mais il découvre aussi l'immense solitude du photographe. Il décide alors de faire du cinéma – un sport collectif – et choisit l'INSAS, la grande école belge.

Sa notoriété naissante comme photographe lui permet d'en remporter le difficile concours malgré un retentissant zéro sur cent en technique !

Les années qui suivent obligent Yves Cape à devenir assistant caméra, ce qui lui nécessite d'être rigoureux, concentré et discipliné, bref technicien « à l'opposé de ce que je suis ».

Un chagrin d'amour va lui permettre de "larguer les amarres", de quitter la Belgique et de partir conquérir Paris sans savoir que, quinze ans plus tard, il allait revenir à Bruxelles et, dans un de ces tours de passe-passe dont le destin a le secret, rencontrer celle qui allait bouleverser le cours de sa vie et l'enraciner à nouveau en Belgique. Une renaissance à quarante ans, un amour fou et l'espoir de fonder une famille.

En attendant, il est à Paris et il apprécie beaucoup de se trouver au cœur même du réacteur. La France n'est-elle pas le pays où le cinéma a vu le jour, où le réalisateur est un auteur à part entière et où l'industrie cinématographique est

particulièrement choyée des pouvoirs publics ?

Parallèlement à son métier d'assistant caméra, Yves Cape fait la photo de nombreux courts métrages et assez rapidement lui vient l'envie "d'être calife à la place du calife" et de devenir à son tour directeur de la photographie.

Sa chance vient d'un réalisateur belge, Alain Berliner, avec qui il fait *Ma vie en rose*, où son travail est particulièrement remarqué. Le film rencontre un grand succès avec de nombreuses récompenses dans le monde entier. Yves Cape ne reçoit plus alors que des propositions de comédies, ce qu'il n'a pas envie de faire. « Les propositions pleuvaient, c'était une horreur. » Un comble pour quelqu'un qui juge qu'il n'a aucun sens de l'humour. « Même le film *OSS 117* n'arrive pas à me faire rire. »

Une autre rencontre et un autre film important vont alors rectifier définitivement l'orientation de sa carrière. Le réalisateur est Bruno Dumont et le film, *L'Humanité*, qui emmène Yves Cape pour quinze longues semaines dans le village natal du réalisateur, Bailleul, dans le nord de la France.

Avec Bruno Dumont, « un travailleur énorme », Yves Cape retrouve instantanément les fondamentaux enseignés par ses maîtres du 75, la petite école de photographie de Bruxelles. Respecter ce que l'on filme, ne pas chercher à rendre joli ce qui ne l'est pas et ne pas détourner le regard du spectateur.

Yves Cape aime quand des dogmes sont ainsi posés pour la fabrication d'un film, des règles précises qui permettent l'épanouissement de grandes œuvres.

« Les films dont je suis fier sont des films avec des partis pris, je déteste les films mous qui partent dans tous les sens et je pense que la caméra et la lumière ne doivent pas se voir. »

Chaque année, les films qu'il fait avec Bruno Dumont – quatre à ce jour – sont immanquablement récompensés au Festival de Cannes.

À l'épure et à la rigueur des tournages à petit budget succèdent les honneurs et le tapis rouge de Cannes ; un bonheur qu'il regretterait presque s'il ne savait que, comme dans la vie, les couples que forment les directeurs de la photo avec

CW Sonderoptic – Leica associé AFC

les réalisateurs sont inévitablement appelés à se dénouer un jour.

L'Humanité lance définitivement Yves Cape comme un directeur de la photo qui compte. Des réalisateurs aussi différents que Claire Denis, pour *White Material*, ou Patrice Chéreau, pour *Persécution*, font appel à lui.

Ce sont des réalisateurs qui préparent leur film « mine de rien » passant des heures dans des cafés à discuter avec lui et pourtant assez malins pour quand même évoquer une possible difficulté afin qu'il s'y prépare le moment venu. Car Yves Cape se sent aussi à l'aise dans l'improvisation totale.

« Je suis profondément heureux de faire les choses à l'arrache, de manière impromptue. J'aime bien avoir un matériel léger et polyvalent qui me permet de décider sur place, voilà pourquoi je ne tourne plus qu'en Leica. »

En effet, Yves Cape n'aime pas transformer la réalité. « Je veux une image la plus

neutre possible – ce n'est pas péjoratif – qui reflète le mieux ce que je vois. »

Quand le comédien Tim Roth avait remis la Caméra d'or en 2012 au jeune réalisateur mexicain Michel Franco, il lui avait fait promettre de lui offrir un rôle dans un de ses prochains films. Ce sera *Chronic*, dont Yves Cape fera la photo et qui va également obtenir un prix au Festival de Cannes en 2015.

L'année suivante, Yves Cape et Michel Franco sont en repérages au Mexique pour tourner *Filles d'Avril*. Comme à son habitude, Yves Cape veut tourner en Summilux-C. Or, à Mexico, il est difficile et coûteux d'en trouver. Il arrive à convaincre la production de trouver une série à tout prix. « Je n'aurais pas aimé faire autrement et je voulais garder ma liberté. Un jour, il y avait une scène dans une maison sur une plage. Le diaf était de T:2 à l'intérieur et de T:22 à l'extérieur. Les Summilux-C me permettaient de filmer sans trop relever la lumière en inté-

rieur et, avec un changement de diaf, d'avoir encore du détail quand, après un long mouvement de caméra, les comédiens se retrouvaient en contre-jour. »

Cette obsession de filmer la réalité « de manière instinctive » devient la marque de fabrique d'Yves Cape. Des réalisateurs comme Cédric Kahn, pour *La Prière*, ou Guillaume Nicloux, pour *La Religieuse*, ou même Frédéric Beigbeider, pour *L'amour dure trois ans*, apprécient ce directeur de la photo qui se met au service exclusif de leur mise en scène.

Plus que jamais ses références ne sont pas les images léchées de la pub et Yves Cape trouve "déprimant" l'envahissement du beau sur les réseaux sociaux. « La belle lumière, ça m'ennuie. Les jolies filles bien éclairées, ça ne me fait ni chaud ni froid. Je préfère la réalité nue d'un visage. »

Une phrase que n'aurait sans doute pas reniée Henri Cartier-Bresson. ■

Eclair associé AFC

► Les actualités d'Eclair en avril 2018

Actualités cinéma

Les films traités chez Eclair en salles en avril 2018

● *Du soleil dans mes yeux*, de Nicolas Giraud, production : Les frères Zak, DP : Romain Carcanade, étalonnage : Grégoire Lesturgie.

● *Love Addict*, de Frank Belloq, production : My Family, DP : Thierry Arbogast^{AFC}, étalonnage : Karim El Katari

● *Foxtrot*, de Samuel Maoz, production : ASAP Films, DP : Giora Bejach, étalonnage : Ido Karilla

● *Comme des garçons*, de Vincent Allard, production : Les Films Velvet, DP : Axel Cosnefroy^{AFC}, étalonnage : Jean-Marie Blezo.

Actualités patrimoine

Film traité en restauration chez Eclair

● *Homme femme mode d'emploi*, de Claude Lelouch, production : Les Films 13, DP : Philippe Pavans de Ceccatty^{AFC}, étalonneuse : Aude Humblet. ■

FilmLight associé AFC

► Rencontre avec Peter Doyle

Peter Doyle est l'un des étalonneurs les plus reconnus de l'industrie cinématographique. Il a travaillé à de nombreuses reprises avec des directeurs de la photographie et réalisateurs de renommée mondiale, tels que Bruno Delbonnel^{AFC, ASC}, Philippe Rousselot^{AFC, ASC}, ou Benoît Delhomme^{AFC}; Peter Jackson et Tim Burton, pour n'en citer que quelques-uns.

À FilmLight, nous le connaissons en tant qu'artiste de l'image. C'est un étalonneur qui possède une véritable vision innovante quant à l'intégration des couleurs à chaque étape de la production, que ce soit dès la préparation du film, durant le tournage ou après en postproduction. Et c'est grâce à cette approche avant-gardiste qu'il réussit à offrir une image à la fois esthétique, mais aussi au service de la narration.

Peter étalonne sur un système Baselight depuis plus de dix ans. Dans le prolongement du Colloque sur le HDR du 12 février 2018, nous avons parcouru nos archives et vous proposons de redécouvrir un échange que nous avons publié en 2015.

Comment avez-vous débuté dans la post-production et comment êtes-vous devenu étalonneur ?

Peter Doyle : Au départ, j'étais superviseur d'effets visuels et graphiste. Au milieu des années 1990, j'ai travaillé comme consultant pour Kodak, à Rochester aux Etats-Unis, sur une technologie en cours de développement pour le scan de film et pour le retour sur film. Le résultat fut le "Cineon Digital Intermediate". Ce projet se focalisait en partie sur la capacité à manipuler la couleur, et cela fut un moment-clé pour moi.

Mon travail en tant que graphiste avait toujours beaucoup porté sur la couleur et le design.

Le scan haute résolution de la pellicule a rendu viable le concept d'étalonnage poussé pour le long métrage. Mes collègues et moi-même avons alors pris en charge des effets visuels qui incluaient un travail précis de la couleur. L'un d'entre eux était l'étalonnage de la scène de fin de *Dark City*, d'Alex Proyas, et de son lever de soleil hyperréaliste.



Peter Doyle

Pour *Matrix*, Andy et Lana Wachowski voulaient traiter le négatif sans blanchiment. Le studio Warner Bros n'accueillait pas cette idée positivement car ce traitement est permanent. J'ai suggéré que l'on émule ce procédé numériquement. Nous avons mis au point un procédé, avec le travail du laboratoire pour référence. Le résultat fut concluant et nous avons étalonné une bobine entière du film.

Le producteur, Barrie Osborne, a alors rejoint *Le Seigneur des anneaux*, de Peter Jackson. J'avais déjà travaillé avec le directeur de la photographie Andrew Lesnie, qui prenait aussi part à ce projet. Au cours de nos discussions avec Peter, nous avons voulu rapprocher la Nouvelle-Zélande et sa lumière de l'hémisphère sud, à l'Angleterre et sa douce lumière du nord de l'Europe. Nous avons eu l'idée d'étalonner numériquement le film entier. Vu l'envergure du travail de la couleur pour *Le Seigneur des anneaux*, nous avions une équipe de trois étalonneurs. Je définissais l'esthétique avec Peter et Andrew, et comment l'obtenir avec nos outils. L'équipe prenait alors le relais pour l'étalonnage des séquences. C'est ainsi que je suis devenu étalonneur. Nous avons travaillé sur *Le Seigneur des anneaux* avec une approche issue des effets visuels, mais vraiment, c'était avant tout un travail sur la couleur.

Le Seigneur des anneaux fut un projet incroyable et hors norme. Tout était réuni au bon moment, avec cette ambiance si unique à Wellington. Je ne pense pas que l'on puisse un jour recréer de nouveau cela. Parfois Alan Lee peignait même des aquarelles et dessinait des références pendant les séances d'étalonnage.

Comment s'est passée votre collaboration entre Bruno Delbonnel^{AFC, ASC}, Tim Burton et vous sur *Big Eyes* ?

PD : *Big Eyes* était pratiquement le premier tournage numérique pour Bruno et Tim. Tim avait tourné *Alice au Pays des Merveilles* en numérique, mais vu le nombre d'effets visuels, c'était une expérience assez différente.

Nous avons commencé par des tests, nous avons développé des LUTs et mis en place un visionnage qui donnait le même ressenti que le film d'un point de vue technique. Tim a alors transmis des références et directions esthétiques. J'ai rejoint Bruno et Tim à Vancouver pour la première semaine de tournage, et étalonné des images de références d'après les rushes de la caméra Arri Alexa. J'ai travaillé à partir des références de Tim, et proposé mes interprétations.

Il est primordial, pour moi, d'être présent à ce moment-là. Les acteurs prennent encore leurs marques, les décors viennent juste d'être terminés, le directeur de la photographie est en train de poser son éclairage. C'est un état d'évolution permanente, il est encore possible de demander des modifications, mais plus important encore, de prendre part aux discussions et de comprendre les directions artistiques et leurs motivations. Rapidement, le style est défini et le matériel lumière mis en place. C'est alors beaucoup plus difficile d'apporter des changements par la suite.

Les rushes étaient livrés avec un premier étalonnage droit. À chaque fois qu'une scène était entièrement tournée et que le monteur, JC Bond, avait terminé le premier assemblage, j'importais le montage et les médias RAW dans Baselight et

FilmLight associé AFC

développait différentes propositions. Bruno et Tim visionnaient le résultat et, une fois validé, de nouveaux médias étaient exportés pour le montage. Ainsi, lors des projections tests, le montage Avid était déjà en partie uniformisé visuellement, et cohérent vis-à-vis de l'étalonnage final. Cela voulait aussi dire que la musique était enregistrée avec ce pré-étalonnage comme témoin. L'étalonnage final s'est focalisé sur les retouches.

Quand avez-vous commencé à utiliser Baselight et pourquoi ?

PD : L'occasion s'est présentée avec *Harry Potter* et *l'Ordre du Phoenix*. Il était important pour le directeur de la photographie, Sławomir Idziak, que les rushes reflètent son intention artistique. Nous avons alors mis en place une chaîne de travail où un étalonnage "final" était apposé sur les rushes. Nous avons construit une salle de projection au studio, et tous les matins les rushes étaient projetés en présence de Sławomir.

Avec plus de 1 000 plans avec effets visuels, le film devait être tourné sans filtres sur la caméra. Sławomir est probablement le plus grand spécialiste dans l'utilisation de filtres, avec plus de 600 filtres conçus pour lui au fil des années. Nous avons alors décidé de recréer numériquement ces filtres, pour les appliquer lors de l'étalonnage. Nous pouvions aussi fournir aux effets visuels des émulations à utiliser lors des prévisualisations des plans en cours de travail.

Avec ce procédé, nous pouvions accéder à ces valeurs lors de l'étalonnage final, les modifier, les affiner. Nous avions besoin d'un système d'étalonnage combinant des outils de manipulation de la couleur extrêmement puissants, avec la possibilité d'intégrer d'autres outils "maison" sans savoir précisément ce qu'ils seraient à l'avance - les contraintes naissent au fur et à mesure du projet - et avec une base de données pour stocker et accéder à toutes ces informations.

Le tournage s'est déroulé sur cent-vingt jours, générant plus de 1,5 million de pieds de négatif, donnant jusqu'à parfois 30 à 35 000 valeurs d'étalonnage à mémoriser en même temps. Il n'y a pas beaucoup de solutions d'étalonnage capables d'encaisser tout cela sans s'écrouler. Baselight s'est avéré être l'outil de choix, avec en plus sa gestion intégrée des espaces colorimétriques et ses ou-

tils d'étalonnage avancés. Le système est suffisamment ouvert pour permettre à l'équipe de développement de répondre à des demandes spécifiques.

L'étalonnage est pour moi un processus de création tellement intense que souvent je travaille sur deux à trois étalonnages de la même scène jusqu'à peu de temps avant la livraison. Souvent aussi, je veux pouvoir projeter ces trois versions en même temps pour les comparer. Baselight est aujourd'hui le seul système capable de cela.

Presque toutes mes livraisons incluent l'Imax, la 2D, la 3D et maintenant le HDR. Baselight est la seule solution me permettant de faire évoluer ma timeline entre les différents formats de livraison en prenant en charge le changement de résolution, de ratio et d'espace colorimétrique.

Il est essentiel de ne pas être effrayé par la technologie - il faut se l'approprier. Cela ne veut pas forcément dire que vous devez savoir programmer, ou avoir un Master en sciences de la couleur, mais que vous devez avoir une bonne compréhension et appréciation technique. Cela devrait être un pré-requis, comme équilibrer deux plans entre eux.

Il est aussi essentiel de passer du temps sur les plateaux et d'apprendre le plus possible sur l'éclairage. Comprendre ce qu'il se passe avant que l'image n'arrive sur l'écran permet d'avoir une conversation plus constructive avec le directeur de la photographie et le réalisateur. Tout cela fait partie de ce que chacun doit connaître.

Pouvez-vous nous parler de *The Theory of Everything*/Une merveilleuse histoire du temps ?

PD : C'est toujours stimulant qu'un film ait une telle vie, qu'il trouve son public de cette façon. C'est aussi ce que j'essaie de formuler : il faut trouver l'essence du film.

James Marsh, le réalisateur, et Benoît Delhomme^{AFC} voulaient vraiment que ce film ait sa propre esthétique. Nous savions clairement ce à quoi nous ne voulions pas que le film ressemble.

Ce fut une belle expérience d'étalonner un film d'époque avec un tel sens du mouvement, du voyage. Cela permet de construire une évolution colorimétrique qui contribue à l'identification de chaque lieu, de chaque époque ; passer des belles années 1960 à Cambridge aux années 1970...

C'est un processus complexe que de développer un tel look. James, le réalisateur, s'est beaucoup reposé sur Benoît et moi pour cela. Benoît est un directeur de la photographie très audacieux, l'étalonnage a été passionnant et amusant. Je ne considère pas l'étalonnage comme étant juste le changement de la couleur. C'est aussi le travail de la netteté de l'image, sa densité, la texture - la patine du film. C'est un travail de l'image qui vise à suggérer une ambiance, d'essayer de donner un côté physique à l'image. Baselight me donne des outils de floutage et de netteté avec lesquels je modifie l'image sans limites. Richard Kirk, Colour Scientist à FilmLight, a modifié l'espace LAB pour me permettre encore plus de possibilités dans le travail de la couleur - voir le lien en note en bas de page. Cela peut sembler "geeky" mais le flou dans le Baselight est vraiment beau. On pourrait dire que nous sommes allés trop loin dans *The Theory of Everything*, vu le nombre de blurs et de flares qui ont été créés au tournage et à l'étalonnage. À partir de la moitié du film, l'acteur principal ne parle plus et sa performance reposait sur ses yeux. Nous avons fait tout ce que nous pouvions pour focaliser l'attention sur le regard d'Eddie Redmayne. Nous avons rendu les yeux plus nets, assombris les arrière-plans. L'approche du Baselight pour ce type de retouche nous a fait gagner beaucoup de temps.

Qu'est-ce que vous aimez faire, après avoir occupé une salle sombre toute la journée ?

PD : J'aime beaucoup découvrir des endroits vides, désolés. Dès que j'ai le temps, j'aime aller dans le nord-ouest de l'Australie, où l'on peut parfois ne croiser personne durant plusieurs semaines. L'île de Skye, en Ecosse, aussi.

Je suis un passionné de photographie. Il y a de nombreux photographes qui m'ont influencé - Ernst Hass, Richard Misrach, Gordan Parks, Fan Ho.

L'école de la photographie de Düsseldorf est une influence forte, à la fois personnellement mais aussi pour certains des directeurs de la photographie et réalisateurs avec qui j'ai eu la chance de travailler.

Plus d'informations sur la gestion des espaces colorimétriques, le HDR, et certaines des techniques décrites par Peter pour *The Theory of Everything* à l'adresse : <http://bit.ly/2FXHemU> ■

Next Shot associé AFC



Sony Venice



Leica Thalia



Mamiya 645

► Next Shot s'équipe en caméras et optiques Full Frame et le département machinerie augmente son parc de matériel de stabilisation. Deux longs métrages en tournage en avril pour Next Shot, ainsi que deux séries.

Le Full Frame chez Next Shot

Next Shot s'équipe en caméras et optiques Full Frame.

En effet la caméra Venice CineAlta de Sony et deux séries d'optiques parfait-

tement adaptées au format Full Frame, la série Leica Thalia (30, 35, 45, 70, 100 et 180 mm) et une série Mamiya 645 re-carrossée par GL Optics (35, 45, 55, 70, 80, 110 et 150 mm) sont désormais disponibles chez Next Shot.

Encore plus de stabilité

Le département machinerie n'est pas en reste et augmente son parc de matériel de stabilisation en s'équipant du Maxi Shock Absorber et de l'Iso Dampener de GFM.

En tournage chez Next Shot en avril

- *Ni une ni deux*, d'Anne Giufferi, production : Incognita, DP : Stéphane Cami ^{AFC}
- *Je sais tomber*, d'Alain Tasma, production : Storia, DP : Pierre Milon ^{AFC}
- "Le Bureau des Légendes" (Saison 4). Réalisation : Eric Rochant, production : Oligarch, DP : Lubomir Bakchev ^{AFC} et Pierric Gantelmi d'Ille ^{AFC}
- "Apparences", d'Eric Woreth, production : Kam&Ka, DP : Denis Rouden ^{AFC}. ■

English version

<https://www.afcinema.com/Next-Shot-an-overall-offer-for-your-productions.html>

Panavision associé AFC

► Sur les écrans en avril

● *Allons enfants*, de Stéphane Demoustier, image Sylvain Verdet, Arri Alexa Mini, série Cooke S3, caméra Panavision Alga

● *Comme des garçons*, de Julien Hallard, image Axel Cosnefroy ^{AFC}, Arri Alexa Mini, série Panavision Primo Classic, caméra, machinerie, lumière et camions Panavision Bordeaux

● *Love Addict*, de Franck Bellocq, image Thierry Arbogast ^{AFC}, Arri Alexa Mini, série Cooke Scope, caméra Panavision Alga, machinerie Panagrip, camions Panalux et consommables Panastore Paris

● *Luna* d'Elsa Diringer, image Elin Kirschfink, Epic Dragon Carbon, série Panavision Primo Standard, zoom Panavision Compact 19-90 mm, caméra Panavision Alga, machinerie Panagrip, lumière et camions Panalux et consommables Panastore Paris

● *Kings*, de Deniz Gamze Ergüven, image David Chizallet ^{AFC}, Arri Alexa Mini, séries Panavision Anamorphique C et E, zoom Angénieux 25-250HR mm, caméra, machinerie, lumière et camions Panavision Wallonie

● *Milla*, de Valérie Massadian, image Mel Massadian et Robin Fresson, Canon EOS C300, série Cooke S4, caméra Panavision Alga et lumière Panalux

● *Les Municipaux, ces héros*, d'Eric Carrière et Francis Ginibre, image Jean-Claude Aumont ^{AFC}, Arri Alexa Mini et Alexa XR SxS 16:9, série Panavision Primo Standard, caméra Panavision Alga et consommables Panastore Paris

● *Mes provinciales*, de Jean-Paul Civeyrac, image Pierre-Hubert Martin, Arri Alexa Plus, série Cooke S3, caméra Panavision Alga et consommables Panastore Paris. ■

RVZ associé AFC

► Pour ses trente ans, RVZ accueille deux nouveaux collaborateurs

Nous avons le plaisir de vous annoncer les arrivées de Sandra Bekkar et Vincent Rodriguez au sein de notre pôle lumière. Leur grande expérience du secteur et leur compétences reconnues sont venues renforcer nos équipes à Ivry ! Heureux d'entrer dans cette 30^e année tous ensemble ! ■

English version

<https://www.afcinema.com/for-its-30th-anniversary-RVZ-welcomes-two-new-employees.html>

Sony associé AFC

► Les annonces Venice de Sony au salon BSC
Les premières caméras Sony Venice sont arrivées en Europe ! Une version 2 sera disponible au mois d'août qui inclura de nouvelles fonctionnalités.

La version 2 de la Sony Venice offrira les fonctions suivantes :

- Prise en charge du 25P en Full Frame
- "False Colour"
- Double sensibilité ISO : 500 et 2 500
- Remote LAN partiel. ■



https://pro.sony/fr_FR/products/digital-cinema-cameras/venice/

English version

<https://www.afcinema.com/Sony-Venice-news-announced-at-BSC-London.html>

Transpalux, Transpacam, Transpagrip

associés AFC

► Transpacam s'équipe de nouvelles optiques afin de couvrir les capteurs Full Frame et vous informe des sorties, en avril, de neuf films en salles et de trois tournages en cours avec ses moyens techniques.

Les nouvelles optiques

Le besoin de couvrir les capteurs Full Frame est une réalité croissante. Aussi, nous proposons :

- Un zoom Angénieux Optimo Style 48-130 mm T3. Disponible uniquement dans la version en pieds avec monture PL
- Les objectifs Leica M0.8 : Summilux T1.4 21, 24, 28 et 35 mm et Noctilus 50 mm T0,95. Disponibles uniquement dans leur version en pieds avec monture M
- La possibilité d'adaptation et de modification de certaines caméras en monture M selon les constructeurs et suivant les disponibilités.

Les films en tournage

- *Mon bébé*, de Lisa Azuelos, image Antoine Sanier : lumière, caméra, machinerie, véhicules. Deux Arri Alexa Mini, optiques Leica Summilux
- *Rebelles*, d'Allan Mauduit : machinerie, véhicules, studios
- *La Bataille du rail*, de Jean-Charles Paugam, image Erwan Dean : lumière.
- Sorties de films en salles**
- *Gaston Lagaffe*, de Pierre-François Martin-Laval, image Régis Blondeau^{AFC} : lumière, caméra, machinerie, véhicules. Arri Alexa XT, Alexa Mini, optiques Master Primes.
- *Dans la brume*, de Daniel Roby, image Pierre-Yves Bastard^{AFC} : lumière, caméra, machinerie, véhicules, studios. Deux Arri Alexa Mini, optiques Master anamorphiques
- *Taxi 5*, de Franck Gastambide, image Vincent Richard : lumière, machinerie, véhicules

- *Moi et le Che*, de Patrice Gautier, image Christophe Legal : lumière, caméra. Deux Sony F55
- *Place publique*, d'Agnès Jaoui, image Yves Angelo : lumière, machinerie, véhicules
- *Love Addict*, de Frank Bellocq, image Thierry Arbogast^{AFC} : lumière, machinerie, véhicules, studios
- *Larguées*, d'Eloïse Lang, image Antoine Monod^{AFC} : lumière, caméra, machinerie, véhicules, studios. Arri Alexa Mini, Alexa Classic, optiques Leica Sumilux
- *Les Municipaux, ces héros*, d'Eric Carrière et Francis Ginibre, image Jean-Claude Aumont^{AFC} : lumière, machinerie, véhicules
- *Comme des rois*, de Xabi Molia, image Martin de Chabaneix : lumière, caméra, machinerie, véhicules. Arri Alexa Mini, optiques Kowa anamorphiques et Zeiss GO. ■

XD motion associé AFC

► Tournage d'un film publicitaire à Paris pour la marque de luxe Longchamp

Nous avons participé durant ce mois de mars à un tournage au cœur de Paris et pour la première fois avec notre "package" Mini E-RAM. Ce tournage s'est étendu sur deux jours à travers des lieux mythiques de notre belle capitale : les jardins du Louvre, la Bibliothèque nationale de France, les ruelles de Montmartre, la place Vendôme.

Le Mini E-RAM

(<http://www.xd-motion.fr/voiture-travelling-robotisees/mini-e-ram>) est composé d'un Mini Moke et d'un Mini Russian Arm. Le dispositif de tournage utilisé durant ce "shooting" était composé d'une Mini Flight Head 3, d'une Alexa Mini et d'un objectif Angénieux Optimo 24-76 mm (<https://www.angenieux.com/collections/optimo-spherical-lens-line/optimo-compact-lens-zoom-28-76/>). Un drone Inspire 2 équipé de la nouvelle tête gyro Zenmuse X7 6K (<https://www.dji.com/zenmuse-x7>) en format DNG ainsi qu'un Movi M15 avec Roll télécommandé sont venus compléter le matériel et le dispositif de tournage lors de ce projet.

Aux jardins du Louvre

Véhicule large de 142 cm, le Mini Moke a réussi à se glisser au travers du petit portillon de 145 cm des jardins du Louvre.



C'est le seul véhicule à ce jour à permettre une telle prouesse lorsque le Mini Russian Arm est requis pour un tournage. Le véhicule tout terrain a permis ici un tournage des plus silencieux sur les chemins de cailloux et de terre qui composent l'espace des jardins.

A la Bibliothèque nationale de France



Avec son poids maximal de 1180 kg, le "package" Mini E-RAM a permis de tourner devant la Bibliothèque nationale de France. Le plancher en bois du lieu requérait d'utiliser un dispositif léger et qui ne risquait pas de rayer le sol. Ainsi, notre Mini Moke a su répondre avec perfection à ces attentes.

A travers les ruelles de Montmartre et place Vendôme



L'étroitesse du véhicule (142 cm de largeur pour 335 cm maximum de longueur lorsqu'il est surmonté du Mini Russian Arm) a offert encore une fois, une maniabilité indéniable au travers des ruelles étroites du quartier de Montmartre. Facile à manipuler grâce à son adaptabilité, le véhicule a également permis un tournage en toute sécurité sur la célèbre place Vendôme.

A travers les rues de la capitale



Le Mini Moke homologué pour la route est aussi disponible à la location sans le Mini Russian Arm. Il a été prouvé, durant ce tournage, qu'il était capable de tourner dans d'autres dispositions : ici, le véhicule a été utilisé surmonté d'une Mini Flight Head au bout d'un Black Arm et est parvenu ainsi se faufiler et se fondre dans la dense circulation parisienne.

Si vos critères de tournage correspondent à ceux cités dans cet article, si vous avez besoin d'un dispositif de tournage discret et silencieux dont l'autonomie vous permet d'effectuer une journée de tournage, compact et non polluant (véhicule 100 % électrique), ne cherchez plus, la solution est là :

Package Mini E-RAM XD motion

<http://www.xd-motion.fr/voiture-travelling-robotisees/mini-e-ram/> ■

Kazuo Miyagawa (1908 – 1999)

Par Marc Salomon, membre consultant de l'AFC

À l'occasion de la rétrospective Kazuo Miyagawa, qui se tient au MoMa de New York, du 12 au 29 avril 2018 et de la rétrospective Kenji Mizoguchi (dont Miyagawa a photographié bon nombre des ses films), qui se poursuit à la Cinémathèque française jusqu'au 15 avril 2018, Marc Salomon, membre consultant de l'AFC, nous propose de revenir sur la carrière de ce chef opérateur japonais.



« Je suis un directeur de la photographie.

Je n'ai jamais eu la moindre ambition de devenir réalisateur. Un film n'est pas un moyen d'expression individuel mais un travail d'équipe, une entreprise collective. »

(Kazuo Miyagawa) ...

► Les films qui ont bâti la réputation de Kazuo Miyagawa, et lui ont valu d'être longtemps considéré comme le plus grand chef opérateur japonais, sont concentrés dans les années 1950 : de *Rashomon* (Akira Kurosawa) à *Herbes flottantes* (Yasujiro Ozu, 1959) en passant par huit des onze derniers films de Kenji Mizoguchi (de *Miss Oyu* à *La Rue de la honte*), sans oublier son travail tout aussi remarquable avec Kozaburo Yoshima (*Fleuve de la nuit*) et Kon Ichikawa (*Le Brasier*). Né à Kyoto le 25 février 1908, il s'initie dès l'âge de 12 ans à l'art des Sumi-e, lavis à l'encre de Chine où la dilution et la maîtrise du pinceau permettent d'obtenir toutes les nuances de gris. Miyagawa déclarera plus tard : « C'est mon apprentissage de la peinture à l'encre qui m'a vraiment appris à voir ». C'est aussi durant ses années de lycée qu'il commence à faire des photos pour un magasin de vêtements pour enfants de son quartier puis pour les studios de la Nikkatsu à Kyoto. En 1926 (le 15 mai exactement !), contre l'avis de ses parents qui voient d'un mauvais œil le monde du cinéma, il intègre le laboratoire des studios où il se forme au développement négatif et au teintage des copies avant d'accéder, trois ans plus tard, au département caméra : « Il fallait en effet en passer par là avant de devenir assistant et même subir un test d'aptitude physique. [...] Travailler au laboratoire m'a permis d'acquérir les bases, la partie fondamentale dans la fabrication d'images. Quand j'ai commencé à faire des films, je n'ai jamais utilisé de posemètre. Je devais estimer la bonne exposition à l'œil. Je n'ai pas travaillé avec un posemètre jusqu'à *Rashomon*. »

Pendant une douzaine d'années, Miyagawa occupe donc différents postes (d'assistant opérateur à cadreur ou opérateur en seconde équipe, parfois même assigné aux effets spéciaux), travaillant d'abord sur des films de Jun Ozaki ou Santarô Marune, comédies populaires interprétées par Ichiro Takazagi ou Nosuke Tobayo.

Cadreur sur des comédies d'Hiroshi Inagaki, à la manière des "slapstick", Miyagawa se retrouve alors au côté du chef opérateur Seishi Tanimoto (dont on a redécouvert récemment les impressionnants mouvements de caméra dans *la Chauve-souris cramoisie*, de Tsuruhiko Tanaka en 1931). Il va ainsi développer à son tour un goût et une certaine virtuosité pour les travellings et mouvements de grue et se verra vite affublé du surnom d'opérateur comique ! Mais il déclarait avoir autant appris de ces tournages plutôt burlesques où il fallait toujours trouver une manière originale de filmer, que de la vision des films américains : « Dans les années 1930-40, j'admirais le travail de quelques opérateurs américains, Lee Garmes, Gregg Toland et William Daniels, et j'ai vu une grande partie de leur travail. J'ai d'abord pensé que Gregg Toland était le meilleur mais plus tard, j'ai davantage admiré James Wong Howe 1, sans doute parce qu'il il avait une "touche orientale". Son style était plus proche de l'esprit japonais, et je l'ai préféré à Gregg Toland. »

Devenu chef opérateur en 1943, toujours avec Hiroshi Inagaki, Miyagawa signe les images du *Pousse-pousse*, sous la bannière des nouveaux studios Daiei – qui viennent d'absorber la Nikkatsu –, où il effectuera l'essentiel de sa carrière.



Rashomon, d'Akira Kurosawa - Captures d'écran



Rue de la honte, de Kenji Mizoguchi - Capture d'écran



Le Fleuve de la nuit, de Kozaburo Yoshimura - 1956

C'est après une vingtaine de films à son actif qu'il rencontre Akira Kurosawa et tourne, en 1950, son premier chef d'œuvre, *Rashomon* : « À cette époque chez Daiei, j'avais plutôt l'habitude de photographier dans un style soft mais pour *Rashomon*, Kurosawa voulait beaucoup d'effets inhabituels, notamment dans les scènes où Takashi Shimura marche dans la forêt et dans la "scène d'amour" entre Machiko Kyo et Toshiro Mifune. Il voulait que Mifune soit comme un soleil, comme le Hinomaru (le soleil rouge du drapeau japonais) en fort contraste avec la douceur de Machiko Kyo. Comme cela demandait beaucoup de contraste entre le noir et le blanc, et non pas les habituelles demi-teintes, j'ai même utilisé des miroirs pour renvoyer le soleil, ce que je n'avais jamais fait auparavant. »

Invité par le producteur Masaichi Nagata, avec lequel il avait déjà travaillé, Kenji Mizoguchi délaisse la Shochiku et rejoint Daiei en 1951 où il tournera huit films en cinq ans avec Kazuo Miyagawa. Il n'est pas inutile de rappeler ici, qu'avant Miyagawa, d'autres opérateurs très talentueux avaient déjà collaboré avec Mizoguchi, en particulier Minoru Miki qui signa les images de dix-sept films du maître japonais entre 1933 et 1947. Durant cette période d'avant-guerre, Mizoguchi était fasciné par la profondeur de champ et Minoru Miki façonna des images d'une grande beauté plastique où se conjuguent souvent atmosphère en clair-obscur, profondeur des décors et mobilité de la caméra. Voir par exemple *L'Élégie d'Osaka*, en 1936 ou *Conte des chrysanthèmes tardifs*, en 1939.

Dans *Les Cahiers du cinéma* n° 158 (1964), le scénariste Yoda Yoshikata déclarait à propos de Mizoguchi : « Il s'intéressait aussi beaucoup à William Wyler. La profondeur de champ le fascinait mais comme il était sûr de faire beaucoup mieux, il demandait des choses invraisemblables à Miyagawa. Une énorme profondeur de champ, par exemple. Malgré tout, il a très vite abandonné ce genre d'idées. A Venise, pendant le festival, il a rencontré Wyler. Après, il m'a dit : "Je ne serai pas battu". Cet esprit de rivalité, il l'avait avec tout le monde. » Et Kazuo Miyagawa d'ajouter : « Quand Mizoguchi a perdu son enthousiasme pour la profondeur de champ, il s'est mis à raconter ses histoires "latéralement", à l'aide de panoramiques ou de travellings. Vous savez qu'au Japon, il y a des histoires dessinées sur des rouleaux qu'on déroule horizontalement. Mizoguchi essayait de trouver l'équivalent de cela, d'abord dans le scénario, et ensuite dans le travail de la caméra. » Dans le documentaire que Kaneto Shindô a consacré à Mizoguchi en 1975, Miyagawa ajoute : « Je l'ai rencontré quand son mauvais caractère et son agressivité légendaires avaient laissé place à une extrême douceur. Pour lui, un film ressemblait à un rouleau de dessins, les images successives racontant une histoire qui progressait régulièrement. Une fois l'histoire racontée, elle doit provoquer un sentiment d'intense satisfaction. Il voulait que ses films soient comme ça. »

Kazuo Miyagawa (1908 – 1999)

Par Marc Salomon, membre consultant de l'AFC



Rue de la honte, de Kenji Mizoguchi - Capture d'écran



L'Intendant Sansho, de Kenji Mizoguchi - Capture d'écran



Les Contes de la lune vague après la pluie, de Kenji Mizoguchi



Tournage des Contes de la lune vague après la pluie

C'est avec Mizoguchi que Miyagawa va trouver le juste équilibre dans une photographie qui, selon les cas, concilie avec subtilité recherche plastique et fluidité de la caméra, demi-teintes et clairs-obscurs, contraste et modelé, réalisme et fantastique onirique, décors réels et studio. Il y a chez lui une part de James Wong Howe dans sa façon de faire exister la lumière dans le plan sans effets tapageurs et une part de Gianni Di Venanzo dans sa maîtrise des tonalités dont il joue comme un musicien s'exprimant avec toutes les notes de la gamme. On pourrait encore établir une filiation avec le travail de Léonce-Henry Burel qui considérait d'ailleurs que les intérieurs des films japonais étaient « presque parfaits. »

On n'est pas près d'oublier les images lumineuses et satinées de *Miss Oyu*, la fuite des deux amants dans des paysages crépusculaires (*Les Amants crucifiés*), la scène de pique-nique sur les rives du lac Biwa puis le retour de Genjuro dans sa maison dévastée où il croit retrouver sa femme, pourtant déçédée (*Les Contes de la lune vague après la pluie*), l'errance de la mère et ses deux enfants à travers les paysages aux tonalités grises mais à la matité

lumineuse dans *L'Intendant Sansho* et, bien sûr, le dernier plan de *La Rue de la honte*, une des plus belles fins de film qui soit. C'est aussi avec Mizoguchi que Miyagawa aborda vraiment la couleur (*Le Héros sacrilège*, en 1955), alors qu'il n'avait signé que les extérieurs de *La Porte de l'enfer*, de Teinosuke Kinugasa, en 1953.

Bien qu'il affirmait préférer le noir et blanc « parce que la plupart des gens n'utilisent pas la couleur dans un sens créatif », Miyagawa explora une utilisation très sélective, presque monochromatique de la couleur avec Kozaburo Yoshimura (*Fleuve de la nuit* et *Papillons de nuit*) et Kon Ichikawa (*Tendre et folle adolescence*).

C'est d'ailleurs pour ce dernier que Miyagawa et le laboratoire des studios Daiei mirent au point, en 1960, la technique du "sans blanchiment" afin de désaturer les couleurs. Mais c'est encore dans un noir et blanc tout en gris cafardeux et par des cadrages figés en Scope qu'il signe, en 1958, les images du *Brasier* (ou *Le Pavillon d'or*, d'après le roman de Yukio Mishima), d'Ichikawa qui « utilisait la fragmentation de l'image beaucoup

Lectures

● *Cahiers du cinéma* n° 158, août-septembre 1964 (entretien avec Kazuo Miyagawa et Yoda Yoshikata, scénariste)

● *Positif* n° 471, mai 2000 (Kazuo Miyagawa, *la lumière en face*, par Hubert Niogret suivi d'un entretien avec K. Miyagawa par Max Tessier et Ian Buruma)

● American

Cinematographer, January 1960

(*The Techniques of Kazuo Miyagawa : Observations of Japan's eminent cinematographer at work*, by C. V. Harrington)

● *Films in Review* n° 6, June 1981 (Kazuo Miyagawa : *Japan's Master Cinematographer*, by Rob Edelman)

● "The Cinematography of Miyagawa Kazuo" dans *The Aesthetics of Shadow - Lighting and Japanese Cinema*, Daisuke Miyao (Duke University Press / 2013)



Tendre et folle adolescence, de Kon Ichikawa – 1960

plus que n'importe quel autre cinéaste. Il pensait que la caméra devait être plus impliquée dans la mise en scène, presque comme un acteur. Ainsi, la plupart du temps, la moitié du cadre était remplie par un "shoji" (cloison de papier), ou même par l'obscurité». Miyagawa renouvelle l'utilisation magistrale du Scope/n&b, en 1961, avec *Yojimbo*, de Kurosawa.



Yojimbo, d'Akira Kurosawa - Capture d'écran

Entre temps, en 1959, Yasujiro Ozu avait exceptionnellement délaissé la Shôchiku et son fidèle opérateur Yuharu Atsuta pour venir tourner *Herbes flottantes* chez Daiei. Kazuo Miyagawa – rompu aux travellings soigneusement chorégraphiés des films de Mizoguchi ainsi qu'aux compositions et contrastes tranchés de Kurosawa –, s'adapte ici avec une maîtrise confondante au style plus statique et cadré au cordeau d'Ozu. Le travail sur la couleur s'avère tout aussi remarquable, par petites touches discrètes dans un ensemble en demi-teintes sombres.



Zatoichi, le défi – 1968

Si la suite de sa carrière ne connaît pas les mêmes sommets, elle reste cependant d'une grande diversité, Miyagawa multipliant les expériences et nouvelles collaborations. En 1964, il supervise les prises de vues des Jeux Olympiques de Tokyo puis il collabore, en 1966, avec le chef opérateur russe Aleksandr Rybin au dernier film de Kinugasa (*Le Petit fugitif*). À partir de 1964, Miyagawa apporte sa contribution à une demi-douzaine d'opus de la célèbre série des "Zatoichi", les aventures



Kon Ichikawa et Kazuo Miyagawa



Ozu et Miyagawa



Herbes flottantes, de Yasujiro Ozu - Captures d'écran

de ce célèbre héros, masseur aveugle itinérant mais expert en "laidô" ou maniement du sabre. Un filmage dynamisé par quelques panoramiques filés et zooms coup de poing mais qui ne renonce jamais à un haut niveau d'exigence formelle (qualité des éclairages en intérieur, séquences entre chien et loup, paysages dans la brume, photogénie des visages...). Voir *Zatoichi, mort ou vif*, en 1964, ou *Zatoichi, le défi*, en 1968, par exemple.

Dans la dernière partie de sa carrière, Miyagawa bouclera la boucle en travaillant à plusieurs reprises avec Masahiro Shinoda (*Silence*, en 1971), ex-assistant d'Ozu et figure emblématique de la nouvelle vague japonaise.

Enfin, Kazuo Miyagawa commença la préparation et les essais pour *Kagemusha*, de Kurosawa, en 1980, mais dut se retirer pour raison de santé. Il est décédé à Kyoto le 7 août 1999 à l'âge de 91 ans. ■



Kazuo Miyagawa



Kazuo Miyagawa et Masahiro Shinoda en 1977



www.afcinema.com

Coprésidents

Richard ANDRY
Laurent CHALET
Vincent MATHIAS

Président d'honneur

• Pierre LHOMME

Membres actifs

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

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

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

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

Associés et partenaires : ACC&LED • ACS France • AIRSTAR Distribution • AJA Video Systems • AMAZING Digital Studios • ANGÉNIEUX • ARRI CAMÉRA • ARRI LIGHT • BE4POST • BRONCOLOR-KOBOLD • CANON • CARTONI • CINÉ LUMIÈRES de PARIS • CINESYL • CININTER • CW SONDEROPTIC - LEICA • DIMATEC • DMG TECHNOLOGIES • DOLBY • ÉCLAIR • ÉCLALUX • EMIT • EXALUX • FILMLIGHT • FUJIFILM • HD SYSTEMS • HIVENTY • K 5600 LIGHTING • KEY LITE • KGS DEVELOPMENT • KODAK • LCA • LEE FILTERS • LOUMASYSTEMS • LUMEX • MALUNA LIGHTING • MICROFILMS • MIKROS IMAGE - TECHNICOLOR • MOVIE TECH • NEXTSHOT • NIKON • PANAGRIP • PANALUX • PANASONIC France • PANAVISION ALGA • PAPA SIERRA • PHOTOCINERENT • PROPULSION • RED DIGITAL CINEMA • ROSCOLAB • RUBY LIGHT • RVZ CAMÉRA • RVZ LUMIÈRE • SCHNEIDER • SIGMA France • SKYDRONE - AEROMAKER • SOFT LIGHTS • SONY France • THE DRAWING AGENCY • TRANSPACAM • TRANSPAGRIP • TRANSPALUX • TRANSDIGITAL • TSF CAMÉRA • TSF GRIP • TSF LUMIÈRE • VANTAGE Paris • VITEC VIDEOCOM • XD MOTION • ZEISS

Avec le soutien du  et de La Fémis, et la participation de la CST