

septembre 2017

La lettre n° 278

Jeanne Moreau dans son film Lumière, en 1975 - DR

entretiens AFC

- Ben Richardson > p. 9
Christophe Beaucarne AFC, SBC > p. 12
Guillaume Deffontaines AFC > p. 15
Caroline Champetier AFC > p. 16
Julien Hirsch AFC > p. 22
Guillaume Schiffman AFC > p. 24
Agnès Godard AFC > p. 28
Céline Tricart > p. 31

FILMS AFC SUR LES ÉCRANS > p. 2 EDITORIAL > p. 5
IN MEMORIAM > p. 4 FESTIVALS > p. 6, 7 ÇÀ ET LÀ > p. 11, 27, 33
LE CNC > p. 21 VIE PROFESSIONNELLE > p. 21 INTERNET > p. 33
NOS ASSOCIÉS > p. 34 à 43

AFC

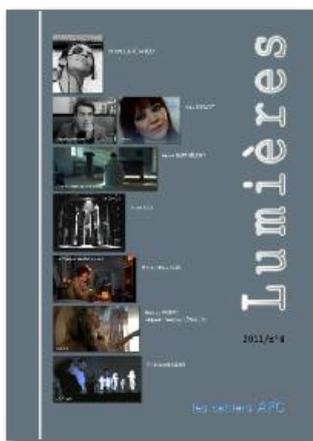
Association Française
des directeurs
de la photographie
Cinématographique



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

... La 38^e édition du festival "Manaki Brothers"
se tiendra à Bitola (République de Macédoine)
du 23 au 30 septembre 2017.

Un hommage sera rendu à Pierre Lhomme ^{AFC}

Une Caméra 300 d'or sera par ailleurs décernée
au directeur de la photographie
Giuseppe Rotunno ^{AIC}
pour l'ensemble de sa carrière ...

SUR LES ÉCRANS EN AOÛT :

● Chouquette

de Patrick Godeau, photographié par
Lubomir Bakchev ^{AFC}
Avec Sabine Azéma, Michèle Laroque,
Michèle Moretti

En salles depuis le 2 août 2017

J'ai découvert les paysages époustouflants de la Bretagne avec l'aide de l'œil aiguisé et esthète de Patrick Godeau qui signe avec Chouquette son premier film comme réalisateur...

Cadreur deuxième caméra et Steadicam :
Fabrice Sebille

Assistants caméra : François Quillard et
Ludivine Renard

Chef électricien : Lucilio Da Costa Pais

Chef machiniste : Stéphane Canda

Matériel caméra : Panavision (Arri Alexa plus
et série Primo)

Matériel machinerie : Transpagrip et Panagrip

Matériel lumière : Transpalux

Laboratoire : Polyson

Etalonneur : Guillaume Lips



● Lola Pater

de Nadir Moknèche, photographié par
Jeanne Lapoirie ^{AFC}

Avec Fanny Ardant, Tewfik Jallab,
Nadia Kaci

En salles depuis le 9 août 2017



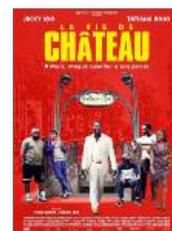
● Une vie violente

de Thierry de Peretti, photographié par
Claire Mathon ^{AFC}

Avec Jean Michelangeli, Henry-Noël

En salles depuis le 9 août 2017

Entretien paru dans la Lettre 277

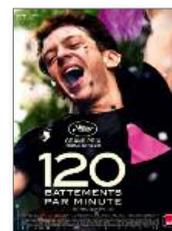


● La Vie de château

de Modi Barry et Cédric Ido,
photographié par Antoine Monod ^{AFC}

Avec Jacky Ido, Tatiana Rojo,
Jean-Baptiste Anoumon

En salles depuis le 9 août 2017



● 120 battements par minute

de Robin Campillo, photographié par
Jeanne Lapoirie ^{AFC}

Avec Nahuel Perez Biscayart, Arnaud Valois,
Adèle Haenel

En salles depuis le 23 août 2017

Entretien paru dans la Lettre 277

● Les Proies

de Sofia Coppola, photographié par
Philippe Le Sourd ^{AFC}

Avec Colin Farrell, Nicole Kidman,
Kirsten Dunst

En salles depuis le 23 août 2017

Entretien paru dans la Lettre 277



● Bonne pomme

de Florence Quentin, photographié par
Pascal Genesseaux ^{AFC}

Avec Gérard Depardieu,
Catherine Deneuve, Chantal Ladesou

En salles depuis le 30 août 2017



● **Le Prix du succès**

de Teddy Lussi-Modeste,
photographié par Julien Poupard ^{AFC}
Avec Tahar Rahim, Roschdy Zem, Maïwenn
En salles depuis le 30 août 2017
1^{er} assistant caméra : Ronan Boudier
2^e assistante caméra : Lola Pion
Assistant vidéo : Matthias Eyer
Opérateur Steadicam : Mathieu Caudroy
Chef électricien : Nicolas Maupin
Chef machiniste : Patrick Chizallet
Matériel caméra : Panavision
(RED Epic Dragon, série Panavision Primo 70
et zoom Angénieux Optimo 24-290 mm)
Matériel lumière : Panalux
Matériel machinerie : Panagrip
Postproduction : M141
Étalonneur : Richard Deusy



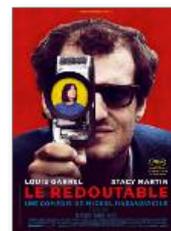
● **Nos années folles**

d'André Téchiné, photographié par
Julien Hirsch ^{AFC}
Avec Pierre Deladonchamps, Céline Sallette,
Grégoire Leprince-Ringuet
Sortie le 13 septembre 2017
[► p. 12]



● **Le Redoutable**

de Michel Hazanavicius, photographié par
Guillaume Schiffman ^{AFC}
Avec Louis Garrel, Stacy Martin, Bérénice
Bejo
Sortie le 13 septembre 2017
[► p. 24]



SUR LES ÉCRANS EN SEPTEMBRE :

● **Barbara**

de Mathieu Amalric, photographié par
Christophe Beaucarne ^{AFC, SBC}
Avec Jeanne Balibar, Mathieu Amalric,
Vincent Peirani
Sortie le 6 septembre 2017
[► p. 12]



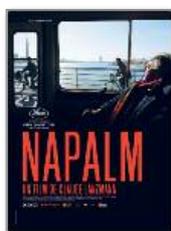
● **Dans les pas de Trisha Brown...**

de Marie-Hélène Rebois,
photographié par Hélène Louvart ^{AFC}
Avec Lisa Kraus, Carolyn Lucas,
Brigitte Lefèvre et le Ballet de l'Opéra
national de Paris
Sortie le 6 septembre 2017
[► p. 14]



● **Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc**

de Bruno Dumont, photographié par
Guillaume Deffontaines ^{AFC}
Avec Lise Leplat Prudhomme,
Jeanne Voisin, Lucile Gauthier
Sortie le 6 septembre 2017
[► p. 15]



● **Napalm,**

documentaire de Claude Lanzmann,
photographié par Carole Champetier ^{AFC}
Avec Claude Lanzmann
Sortie le 6 septembre 2017
[► p. 16]



● **Une famille syrienne**

de Philippe Van Leeuw ^{AFC}
photographié par Virginie Surdej
Avec Hiam Abbass, Diamand Bou Abboud,
Juliette Navis
Sortie le 6 septembre 2017
[► p. 18]



● **Demain et tous les autres jours**

de Noémie Lvovsky, photographié par
Jean-Marc Fabre ^{AFC}
Avec Luce Rodriguez, Noémie Lvovsky,
Mathieu Amalric
Sortie le 27 septembre 2017

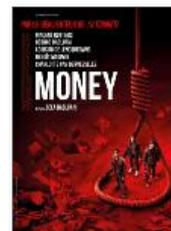
1^{er} assistant caméra : Laurent Hincelin
2^e assistante : Marine Beauguion
Stagiaire image : Charles Thomas
Chef machiniste : Guy Auguste Boleat
Machinistes : Bruno Boban, Geoffrey Thierry,
Alexandre Gouveia
Chef électricien : Christian Weyers
Électriciens : Luis Peralta, Norman Bihi
Matériel caméra : Panavision Alga (Arri Alexa Plus
en Raw, zooms Angénieux Optimo 24-290 mm
et 17-80 mm, série Cooke S4)
Matériel machinerie : Transpagrip
Matériel électrique : Transpalux
Laboratoire : Éclair
Étalonnage : Raymond Terrentin sur Aces



● **Money**

de Gela Babluani, photographié par
Tariel Meliava ^{AFC}
Avec George Babluani, Vincent Rottiers,
Charlotte Van Bervesselès
Sortie le 27 septembre 2017

Matériel caméra : Panavision Alga (Sony F65 et F55,
optiques Primo anamorphiques, zoom Angénieux)
Matériel machinerie : Panagrip
Matériel lumière : Panalux
Postproduction : HD Systems
Étalonnage : Olivier Garcia



● **Un beau soleil intérieur**

de Claire Denis, photographié par
Agnès Godard ^{AFC}
Avec Juliette Binoche, Xavier Beauvois,
Philippe Katerine
Sortie le 27 septembre 2017
[► p. 28]



in memoriam

La brise et le tourbillon lumineux de Jeanne

Hommage de John Bailey à Jeanne Moreau



Jeanne Moreau dans *La mariée était en noir*

► De nombreux hommages ont été rendus à Jeanne Moreau, comédienne, actrice, chanteuse, réalisatrice, rappelant ainsi à notre mémoire combien sa figure iconique aura illuminé, pendant près de soixante ans, la scène et le cinéma français. Se joignant à ce concert de louanges venues du monde entier, le directeur de la photographie John Bailey ^{ASC} témoigne à sa manière du souffle de vitalité qu'elle n'a cessé d'apporter sur nos écrans.

<https://ascmag.com/blog/johns-bailiwick/jeanne-moreau-is-the-french-new-wave> ■

Disparition de Marie-Josèphe Yoyotte, chef monteuse

► Trois fois Césarisée, celle qui a travaillé avec les plus grands cinéastes, de Jean Rouch à François Truffaut, s'attachait à inventer de nouvelles formes de narration.

De 1957 à 2007, Marie-Josèphe Yoyotte a vu passer entre ses ciseaux cinquante ans d'histoire du cinéma : des *400 coups* au *Peuple migrateur*, en passant par *La Guerre des boutons*, *Le Sauvage*, *La Boum* et *Microcosmos : le peuple de l'herbe*. Trois fois Césarisée et décorée des Arts et des Lettres, la monteuse s'est éteinte à l'âge de 87 ans le 17 juillet. ■

(Source Le Monde)

Marie-Josèphe Yoyotte, regard pertinent et bienveillant

Par Dominique Gentil ^{AFC}

► 1999. Marie-Josèphe Yoyotte monte le film de Jacques Perrin, *Le Peuple migrateur*. Elle a laissé ouverte la porte de la salle de montage. J'ose en franchir le seuil. Et ses questions fusent. Immédiatement. « Comment avez-vous filmé cela ? Où étiez-vous pour saisir si précisément ces vols ? Dans quel pays ?... » Marie-Josèphe, dans l'étonnement de nos images. Enthousiaste à les sélectionner, à les organiser. Heureuse. Elle aimait comprendre comment nous étions arrivés à capter, dans un environnement si périlleux, l'élégance et l'émotion du vol des oiseaux en migration. A l'époque, notre prouesse était de filmer en 35 mm... à bord d'un ULM !

Notre dialogue s'est poursuivi et s'est enrichi, Marie-Josèphe demandant s'il était possible de faire une image précise, de trouver un nouveau point de vue... Jacques Perrin a permis ce dialogue créatif, en direct et réactif, pendant le tournage même du film. Ce qui est si rare... Comme tous ceux qui ont rencontré Yoyotte, j'ai admiré sa pertinence novatrice, son enthousiasme, son émerveillement constant.

Aujourd'hui, j'aime me souvenir de la considération qu'elle portait au travail de tous lors de la fabrication d'un film et particulièrement de son regard pertinent et bienveillant pour les glaneurs d'images que nous étions. ■



Marie-Josèphe Yoyotte - DR

[Lire un article de Mathilde Dumazet, paru dans Le Monde du 1^{er} août 2017, à l'adresse <http://www.afcinema.com/Marie-Josephe-Yoyotte-regard-pertinent-et-bienveillant.html>](http://www.afcinema.com/Marie-Josephe-Yoyotte-regard-pertinent-et-bienveillant.html)

Éditorial

► Je viens d'apprendre la mort de Jeanne Moreau. J'ai croisé ses pas, quand j'étais assistant sur le tournage de *Monsieur Klein*, de Joseph Losey. J'avais une grande admiration pour elle, héroïne de cette Nouvelle Vague qui a tant influencé ma génération. Elle aimait bien les chefs opérateurs et je me souviens l'avoir entendu souvent, complice, plaisanter avec Gerry Fisher ^{BSC} sur le plateau. Raoul Coutard me rappelait souvent l'ambiance extraordinaire qu'elle apportait sur le tournage de *Jules et Jim*, de François Truffaut. Généralement les comédiennes aiment bien les chefs opérateurs. Nous les rassurons et personnellement, je préfère suivre les prises en les regardant "in vivo" qu'en scrutant un écran. De retour à Paris, je remonte la rue de Babylone et ne peux que m'arrêter devant la Pagode, mon "cinéma de quartier". Cela ne peut que rajouter à ma tristesse et cela me fait toujours un choc terrible de voir cette mythique salle de cinéma, dans un tel état d'abandon. Ses portes sont murées par des panneaux de contre-plaqué, le toit est recouvert depuis des années d'une bâche gris sale et les bambous ont envahi le si beau jardin où l'on pouvait aller fumer une clope ou bouquiner entre deux films du temps de sa splendeur. C'est là que j'ai pu découvrir les films de Rohmer, de Truffaut et *Lumière*, le film réalisé par Jeanne Moreau et photographié par notre ami Ricardo Aronovich ^{AFC}. Comment pouvons-nous laisser dépérir un tel lieu chargé de tant d'histoire et de mémoire cinématographique ?

« La nostalgie n'est plus ce qu'elle était. »

Il y a heureusement des monuments de notre 7^e art qui ont su se renforcer à l'épreuve du temps et passer avec succès le cap de la révolution numérique. C'est le cas de Arri, notre fidèle membre associé, qui fêtera ce 12 septembre ses 100 ans à l'Isarforum de Munich. Voilà, c'est la rentrée, pour les enfants, pour l'AFC et pour nos associés et le redémarrage de nos activités, qui j'espère, sauront nous regrouper.

Et en attendant le retour de Marie, notre coordinatrice, à qui nous souhaitons un prompt rétablissement, Christine assurera l'assistance administrative. A bientôt. ■

Richard Andry, président de l'AFC

English version

<http://www.afcinema.com/AFC-Newsletter-Editorial-September-2017.html>

On ne dirige pas Jerry Lewis. On le lâche, puis on prie pour qu'il reste dans le cadre, c'est tout.
Frank Tashlin, réalisateur

festivals

3^e Festival ADF de la Photographie de Cinéma



► La troisième édition du "Festival ADF de Fotografía Cinematográfica" s'est tenue du 10 au 16 août 2017. Dédié aux directeurs de la

photo professionnels et en devenir et initié par nos amis argentins de l'association des "Autoras de Fotografía Cinematográfica" (ADF), ce festival a pour but de mettre en valeur leur travail dans la production audiovisuelle, en tant que création d'auteur, et de découvrir - et rencontrer - de nouveaux talents.

A noter que cinq longs métrages ont été projetés pendant la durée du festival et que deux compétitions étaient proposées : l'une, nationale, comprenant trois programmes de courts métrages, l'autre, internationale, comprenant deux programmes de films courts en provenance de Bolivie, du Brésil, du Chili, de Colombie, de Cuba, d'Espagne, du Mexique, d'Uruguay et du Venezuela.

<http://adfcine.org/sys/festival-luz/> ■

Retour sur le Prix Vulcain 2017

Par Maxence Lemonnier, membre du jury



En haut des marches
De g. à d. : Pierre Filmon, Maxence Lemonnier, Claudine Nougaret, Moira Tulloch et Didier Huck - Photo Anais Jeannel

► La valeur n'attend pas le nombre des... semaines écoulées. Maxence Lemonnier, membre du jury du Prix Vulcain lors du dernier Festival de Cannes, partait en tournage peu après la clôture. Il nous livre après coup ses impressions en tant que juré d'une manière générale et sur quatre des films dont le travail de l'image l'ont plus particulièrement marqué. (NDLR)

Fraîchement diplômé de La fémis, j'ai eu le plaisir de participer au Jury du Prix Vulcain 2017. Le Jury était composé de Patrick Bézier, directeur général du groupe Audiens ; de Laurent Coët, exploitant du cinéma Le Régency ; de Pierre Filmon, réalisateur, scénariste et producteur ; de Claudine Nougaret, productrice, réalisatrice et ingénieur du son ; et de Didier Huck, vice-président aux relations institutionnelles et RSE de Technicolor. En quelques lignes, je retranscris mes impressions sur le Festival de Cannes ainsi que sur la vingtaine de films vus à cette occasion. [...]

La suite de l'article à l'adresse

<http://www.afcinema.com/Retour-sur-le-Prix-Vulcain-2017.html> ■

Le 70^e Festival de Locarno annonce son palmarès

► Lors de la cérémonie de clôture du 70^e Festival de Locarno, samedi 12 août 2017, le jury, présidé par le cinéaste Olivier Assayas, a annoncé son palmarès. Parmi les films en compétition, il a décerné le Léopard d'or au documentaire de Wang Bing, *Mrs. Fang*. A l'occasion de cette 70^e édition, le festival a rendu hommage au directeur de la photographie espagnol José Luis Alcaine.

● Le Prix spécial du jury a été attribué aux *Bonnes manières* (*As boas maneiras*), de Juliana Rojas et Marco Dutra, photographié par Rui Poças, et le Léopard pour la mise en scène, à F. J. Ossang pour *9 doigts*, photographié par Simon Roca.

● Le Léopard pour la meilleure actrice est revenu à Isabelle Huppert, pour son rôle dans *Madame Hyde*, de Serge Bozon, photographié par Céline Bozon AFC.

● Le Prix spécial du jury Ciné+ Cinéastes du présent est allé au film *Milla*, de Valerie Massadian, photographié par Mel Massadian et Robin Fresson.

● Locarno a nommé pour les "European Film Awards" – Prix Pianifica le court métrage de Loukianos Moshonas, *Jeunes hommes à la fenêtre*, photographié par Mauro Herce.

● Jeudi 10 août sur la Piazza Grande, le Festival de Locarno rendait hommage au directeur de la photographie José Luis Alcaine en lui remettant le Vision Award TicinoModa, prix dédié à ceux qui, par leur talent, ont su tracer de nouvelles perspectives dans le monde du cinéma.

Voir la vidéo "*Alcaine Passion*", où José Luis s'exprime en français sur son travail et lire l'interview de José Luis Alcaine par Iria López (traduite de l'anglais par Laurent Andrieux pour l'AFC) à l'adresse :

<http://www.afcinema.com/Le-70e-Festival-de-Locarno-annonce-son-palmares.html>

● Etaient également sélectionnés neufs films photographiés par des membres de l'AFC, à découvrir à l'adresse :

<http://www.afcinema.com/70e-Festival-de-Locarno.html> ■



José Luis Alcaine et son Léopard d'honneur
Photo Festival de Locarno



Au palmarès du 10^e Festival du Film Francophone d'Angoulême

► La dixième édition du Festival du Film Francophone d'Angoulême s'est déroulée du 22 au 27 août 2017. Présidé par John Malkovich, le jury a décerné le Valois de diamant à *Petit paysan*, d'Hubert Charuel, photographié par Sébastien Goepfert. Philippe Van Leeuw^{AFC} s'est vu remettre le Valois de la mise en scène pour *Une famille syrienne*, photographié par Virginie Surdej, film pour lequel Hiam

Abbass et Diamand Abou Abboud ont reçu ex æquo le Valois de l'actrice, et qui a obtenu le Valois du public.

Les sélectionnés à l'adresse : <http://www.afcinema.com/Au-palmars-du-10e-Festival-du-Film-Francophone-d-Angouleme.html> ■

42^e Festival International du Film de Toronto

L'édition 2017 du TIFF (Toronto International Film Festival) se déroulera du 7 au 17 septembre prochain. Réduisant cette année quelque peu sa voilure, plus de 300 films, toutes longueurs et genres confondus, y seront cependant projetés, neuf d'entre eux ayant été photographiés par des membres de l'AFC.

► Parmi les films programmés

Gala Presentations

- *C'est la vie ! (Le Sens de la fête)*, d'Olivier Nakache et Eric Toledano, photographié par David Chizallet^{AFC}
- *Darkest Hour*, de Joe Wright, photographié par Bruno Delbonnel^{AFC, ASC}
- *Kings*, de Deniz Gamze Ergüven, photographié par David Chizallet^{AFC}
- *Mary Shelley*, de Haifaa Al-Mansour, photographié par David Ungaro^{AFC}

Special Presentations

- *120 battements par minute*, de Robin Campillo, photographié par Jeanne Lapoirie^{AFC}
- *Les Gardiennes*, de Xavier Beauvois, photographié par Caroline Champetier^{AFC}
- *Plonger*, de Mélanie Laurent, photographié par Arnaud Potier^{AFC}
- *Le Prix du succès*, de Teddy Lussi-Modeste, photographié par Julien Poupard^{AFC}

Platfom

- *Jusqu'à la garde*, de Xavier Legrand, photographié par Nathalie Durand^{AFC}

Plus de détails à l'adresse

<http://www.afcinema.com/42e-Festival-International-du-Film-de-Toronto.html> ■



74^e Mostra de Venise



La 74^e Mostra Internationale d'Art Cinématographique se tiendra sur l'île du Lido de Venise du 30 août au 9 septembre, 2017. Vingt-et-un longs métrages seront en lice

pour obtenir le Lion d'Or et, toutes sections confondues, on compte sept films dont la photographie est signée par un membre de l'AFC.

► Présidé par l'actrice Annette Bening, le jury sera composé du réalisateur et scénariste Ildikó Enyedi, du réalisateur, producteur et scénariste Michel Franco, des actrices Rebecca Hall, Anna Mouglalis et Jasmine Trinca, du critique de cinéma David Stratton, du réalisateur et scénariste Edgar Wright et du réalisateur, producteur et scénariste Yonfan.

Downsizing, réalisé par Alexander Payne et photographié par Phedon Papamichael^{ASC, GSC}, sera projeté lors de la soirée d'ouverture tandis que Jane Fonda et Robert Redford se verront remettre un Lion d'or pour l'ensemble de leur carrière.

Parmi les films sélectionnés

Sélection officielle

Compétition

- *Jusqu'à la garde*, de Xavier Legrand, photographié par Nathalie Durand^{AFC}
- *La Villa*, de Robert Guédiguian, photographié par Pierre Milon^{AFC}

Section "Orizzonti"

- *Nico, 1988*, de Suzanna Nicchiarelli, photographié par Crystel Fournier^{AFC} (film d'ouverture)

Hors compétition

Fiction

- *La Mélodie*, de Rachid Hami, photographié par Jérôme Alméras^{AFC}

Section "Cinema nel Giardino"

- *Tueurs*, de François Troukens et Jean-François Hensgens, photographié par Jean-François Hensgens^{AFC, SBC}

14^{es} Journées des auteurs - "Venice Days"

Sélection officielle

- *M*, de Sara Forestier, photographié par Guillaume Schiffman^{AFC}

Premio Lux

- *120 battements par minute*, de Robin Campillo, photographié par Jeanne Lapoirie^{AFC}

<http://www.labiennale.org/en> ■

Wind River

de Taylor Sheridan, photographié par Ben Richardson

Avec Elizabeth Olsen, Jeremy Renner, Kelsey Asbille

Sortie le 30 août 2017

Découvert internationalement avec *Les Bêtes du Sud sauvage*, en 2012 (Caméra d'or à Cannes), le directeur de la photographie britannique Ben Richardson a depuis signé l'image de plusieurs longs métrages. C'est en compagnie de Taylor Sheridan (scénariste de *Sicario* et *Hell or High Water*) qu'il revient cette année sur la Croisette pour *Wind River*, un thriller hivernal tourné dans les territoires enneigés de l'Utah. (FR)



► Pourquoi avez-vous choisi ce projet ?

Ben Richardson : Quand Taylor m'a envoyé le script, je n'avais pas encore vu *Sicario*. J'avais en revanche lu le scénario de *Hell & High Water*, mais sans avoir pu faire le film. Pour moi *Wind River* était une opportunité visuelle incroyable. À la fois un grand film de personnages, et le fait de pouvoir tourner dans ces paysages uniques. Ce que j'aime dans l'écriture de Taylor, c'est qu'il est extrêmement visuel. Il arrive à marier le côté classique de la narration, proche du film de genre, avec des personnages très denses et des aspects sociaux contemporains. Honnêtement, c'est très rare de se voir proposer de tels projets. J'ai tout de suite dit oui à mon agent et que je le ferais à n'importe quel prix !

Taylor Sheridan signe ici son premier film en tant que réalisateur. Comment s'est passé le travail avec lui ?

B.R. : Je crois qu'il a passé pas mal de temps sur *Sicario* ou *Hell & High Water* tant qu'invité, pour observer et s'immerger dans la fabrication concrète d'un film. Même si *Wind River* est officiellement sa première réalisation, j'ai senti tout de suite qu'il était déjà très aguerri sur le plan visuel. Une de ses idées fondamentales en matière d'ambiance générale, c'était de donner à

la nature ce statut dramatique de prédateur ultime. Faire ressentir au spectateur que, quel que soit le combat qu'on engage contre la nature, on finit toujours par perdre ! Et je peux vous dire, étant donné l'expérience de ce tournage, que toute l'équipe l'a ressenti. L'isolement, le froid, l'immensité des espaces nous ont souvent submergés et c'est exactement ce que j'ai essayé de rendre à l'écran.

Des références ?

B.R. : On a parlé de westerns... Du classique, Taylor en a lui-même bouffé pas mal ! Sinon je peux citer Michael Mann, période *Insider*, *Heat* ou *Manhunter*, des films qu'on admire tous les deux. Une sorte de modèle en matière de mise en scène classique, où l'utilisation de certaines formes héritées de l'âge d'or du western – les gros plans intenses ou les plans très larges – se marie sans préjugés avec la caméra épaule, la dolly, le Steadicam... C'est aussi ce genre de cinéma où l'on sait que l'on voit des personnages et des situations parfois proches de l'archétype mais où la caméra et la mise en scène distillent cette foule de détails modernes et authentiques. Une sorte de millefeuille, dont on connaît le parfum, mais qui nous surprend à chaque bouchée.



Elisabeth Olsen



Jeremy Renner et Jon Bernthal

Vous aimez donc les lumières contrastées... ?

B.R. : Le style de lumière de Dante Spinotti était une chose assez exagérée, avec des contrastes puissants et des entrées de lumière très brutes qui se mariaient parfaitement avec la mise en scène de Michael Mann. En démarrant *Wind River* j'ai transmis une note à mon chef électro qui disait : « N'ayons pas peur des lumières dures ! ». Le problème c'est que lorsqu'on veut faire de la lumière avec des ombres marquées, il faut obligatoirement placer les sources très loin, et donc avoir des projecteurs plutôt costauds. Ce qui veut dire en avoir les moyens, l'équipe et le temps... Pas toujours facile sur un petit film ! Je connais la fin, je n'ai pas pu être en adéquation totale avec ce précepte de départ, mais ce style exagéré a été au cœur de mes préoccupations.

Quel a été le challenge principal pour vous sur ce film ?

B. R. : La course contre la montre climatique. Le début du tournage ayant été décalé de deux semaines, on s'est retrouvé en fin de plan de travail avec l'arrivée du printemps et un manque chronique de neige. Je pense que la majeure partie des spectateurs n'a pas dû s'en rendre compte, mais plusieurs séquences ont été de vrais cauchemars à tourner. Le soleil qui commençait à taper fort, une forêt de cadres diffusants pour recréer les conditions du temps bouché, et une armée de régisseurs qui passaient leur temps à rapporter des blocs de neige avec des petits tractopelles pour recouvrir tant bien que mal les arrière-plans... Quelques scènes à la fin du film utilisent néanmoins le soleil, comme une sorte de répit ou de respiration, mais tout le reste est plongé dans ce blanc uniforme du sol au plafond !

La séquence d'ouverture est assez impressionnante, avec une jeune fille qui court sur la neige pieds nus en extérieur nuit...

B.R. : Pour Taylor, il était très important que le spectateur ressente cette menace au fond de lui dès l'ouverture. Cette dualité dont je parlais entre la beauté de la nature et son extrême dangerosité nous a guidés à travers le film... Par exemple, sur cette scène la neige n'est pas représentée comme cette espèce de truc doux, blanc et presque moelleux qu'on voit dans les publicités pour les sports d'hiver ! Au contraire c'est de la glace. Je peux vous dire d'ailleurs que sur ce décor, vous ne pouviez pas mettre la main sur le sol sans protection plus d'une dizaine de

secondes sans vous brûler. Résultat, on a tourné en nuit réelle, en utilisant une boîte à lumière moonbox suspendue au bout d'une grande grue, que je déplaçais en fonction des axes pour toujours essayer de récupérer des réflexions ou de la matière sur les cristaux de glace.

La comédienne était doublée par une cascadeuse équipée de chaussons en latex couleur chair qui isolaient plus ou moins du sol. Malgré cet équipement, elle n'a pu réaliser qu'une seule prise en plan large, le froid étant juste trop intense pour le corps humain. On a doublé en couvrant les quelques gros plans de la comédienne... et puis c'est à peu près tout ! L'interaction toute simple de l'ombre de la comédienne sur le sol était très expressive. À vrai dire je me suis contenté à chaque plan d'avoir le niveau lumineux pour détourner sa silhouette, et de conserver une certaine homogénéité. L'arrière-plan avec les montagnes a été rajouté en compositing, tout comme la lune. C'était surtout une question de précision dans le placement de la source et un peu de préparation via quelques croquis. L'exposition était plutôt moyenne, c'est à l'étalonnage qu'on a descendu, de manière à obtenir le plus de matière possible.

Quels ont été vos choix en optiques ?

B. R. : Je trouve que les objectifs modernes ont atteint un niveau technique qui s'approche de la perfection. Que ce soient les Zeiss Master Primes ou les Cooke S5... ils délivrent une image extrêmement piquée, sans aucune aberration quasiment à tous les diaphs ! Néanmoins pour ce film, j'avais envie de travailler avec cette génération d'optiques des années 1990 un peu passe-partout, entre le look résolument vintage et le look moderne. Mon choix s'est donc porté sur la série Zeiss standard T2,1, qui donne ce petit ton parfois imparfait, mais sans tomber dans des flares expressifs, ou des choses qui évoqueraient un peu trop les années 1970. Elles ont l'avantage d'être très compactes, mais en contrepartie leur construction mécanique n'a pas la qualité des séries modernes. C'est moins facile pour le pointeur, la motorisation des bagues pose parfois des problèmes car la course de point n'est pas surmultipliée. Sinon, un zoom Angénieux 45-120 a été utilisé pour des plans de deuxième équipe, que ce soit en hélicoptère ou au sol...

Wind River

Est-ce que vous ne regrettez pas un peu le film ? Les Bêtes du Sud sauvage avait été tourné en 16 mm.

B.R : À vrai dire ce que je regrette le plus, c'est cette espèce de liberté qu'on avait sur le contrôle de l'image sans avoir à passer par de nombreux intermédiaires jusqu'à la copie numérique. Je m'explique : quand on tourne en film, le laboratoire propose un processus de développement validé par Kodak qui est plus ou moins le même dans le monde entier. Cette référence permet à chacun de travailler comme il le souhaite, de surexposer ou de sous-exposer... Maintenant j'ai l'impression que le travail de l'opérateur est très dépendant de toute une série de choix en postproduction qui n'est pas normée comme l'étaient les développements négatifs et positifs. On se retrouve confronté à la nécessité d'apprendre et de maîtriser plus ou moins tous les tenants et les aboutissants de ces étapes numériques, et on perd de facto un peu le pied sur cette importance primordiale du tournage, de la création d'images sur le moment. Le dialogue avec tous les intervenants - que ce soit sur le plateau avec le DIT, et surtout en postproduction -, est devenu absolument crucial, et j'essaie désormais de donner des instructions les plus précises possible sur comment je veux que mes images soient traitées.

Est-ce aussi lié aux différentes méthodes de traitement du RAW selon vous ?

B.R : *Wind River* a été tourné en RAW sur une Arri Alexa, mais je vais vous l'avouer, je pense que dans 99 % des tournages, je m'aperçois que l'image est "développée numériquement" en s'appuyant exactement sur les simples "settings" de la caméra enregistrés lors de la prise de vues.

Sur le film, je crois qu'il n'y a en tout que quatre plans où nous sommes retournés au RAW pour le traiter autrement et aller plus loin réellement en étalonnage. Cette observation me pousse à penser que tourner en ProRes suffit à mon sens dans bien des cas, à partir du moment où vous pouvez enregistrer dans un échantillonnage décent et un bon espace log. Pour cela, je trouve que Arri a fait un beau travail sur le Log, en tout cas meilleur que celui que RED proposait jusque là (même si ces derniers sont en train de combler leur retard). Je me contente d'appliquer ma LUT en sortie sur les images Log, et je récupère le contraste un peu comme un tirage positif le faisait à partir du négatif film. Depuis quatre projets, c'est à peu près la même chaîne, je dois avoir deux LUTs en tout et pour tout, ajustées légèrement en fonction des besoins. Le résultat sur le moniteur me convient très bien et j'ai la sensation de voir une image quasiment finale. On n'a d'ailleurs passé que huit jours en étalonnage, sans doute aussi parce que j'ai pris un grand soin à mesurer la lumière en permanence sur le plateau. Aidé de mon thermocolorimètre Sekonic 700, j'ai pu donner à chaque plan, et parfois même chaque prise, un réglage fin de la température de couleur à la caméra, ce qui a été une grande aide plus tard pour conserver la teinte blanche juste sur la neige.

C'est quoi au fond votre satisfaction ?

B.R : Quand on prend un peu de recul sur un plateau et qu'on observe tout le fatras technique de cadres, de diffusants ou de projecteurs qu'une équipe peut mettre en place pour filmer un simple plan, on se rend compte du côté anti naturel de ce qu'on fait. C'est ce paradoxe que je préfère... Observer la réalité, saisir ce qu'il y a de signifiant en elle, et tenter de le reproduire. Sans jamais négliger cette espèce de lâcher-prise qui est propre selon moi au cinéma. Un côté un peu Jackson Pollock où le geste de l'artiste, peu ou pas contrôlé, peut déboucher sur de l'inattendu, de la création exactement comme le soleil peut soudain vous faire dire dans la rue : « Mince, c'est super cet effet ! » ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC



Ben Richardson à la caméra, avec Elizabeth Olsen

Wind River
Caméra Arri Alexa en RAW
Optiques Zeiss, zoom Angénieux Optimo 45-120 mm

English version

<http://www.afcinema.com/Cinematographeur-Ben-Richardson-discusses-his-work-on-Taylor-Sheridan-s-film-Wind-River.html>

ça et là

Cycle "Cinéma d'avant-garde - Contre-culture générale", à la Cinémathèque française

Expérimentations optiques - Les inventeurs d'images



Les séances d'avant-garde de la Cinémathèque française sont l'occasion, un vendredi par mois, de déceler parmi les initiatives filmiques celles qui témoignent d'une force de proposition expérimentale. En septembre, ce rendez-vous propose trois œuvres de l'artiste vidéaste et directrice de la photographie Eponine Momencau (*Dheepan*, de Jacques Audiard, Palme d'or à Cannes en 2015).

Expérimentations optiques - Les inventeurs d'images

► En liaison avec le Colloque "Arts filmiques et expérimentations optiques contemporaines" organisé à l'École nationale supérieure Louis-Lumière, ainsi qu'avec le Festival des Cinémas Différents, ce cycle souhaite souligner l'inventivité qui caractérise le travail de l'image chez les directeurs de la photographie contemporains.

Dans l'histoire des cinémas d'avant-garde, longue et riche s'avère la tradition des directeurs de la photographie-réalisateurs qui sont aussi des poètes, des combattants, des créateurs : Slavko Vorkapich, Kôhei Sugiyama, Nestor Almendros, Jacques Loiseleux, Bruno Muel, Jean-Michel Humeau... Cette lignée se voit aujourd'hui brillamment relevée par Éponine Momencau, Olivier Dury et Fabrice Aragno : tous trois non seulement fabriquent des images pour les films d'autrui, en des partenariats parfois de longue haleine (Fabrice Aragno avec Jean-Luc Godard, Olivier Dury avec Marie-Violaine Brincard) ; mais produisent aussi une œuvre en propre, où s'exprime de façon éclatante leur énergie expérimentale, que celle-ci engage l'invention d'outils, de palettes, de dispositifs ou de modes descriptifs. Ainsi que le formule Fabrice Aragno en 2015 : « Le cinéma n'est pas mort, comme beaucoup le disent. Nous n'en sommes qu'aux débuts. Il y a tant de choses à explorer. Il suffit d'arrêter de suivre une voie toute tracée. »

Nicole Brenez, Bidhan Jacobs, Pascal Martin (ENS Louis-Lumière)

Le programme du vendredi 8 septembre 2017

- *Before Music There is Blood*, d'Eponine Momencau (2016), séance de 19h30
- *Waves become wings*, d'Eponine Momencau (2013), séance de 19h30
- *Song*, d'Eponine Momencau (2011), séance de 19h30
- *Cyclo*, de Tran Anh Hung (1995), séance de 21h30.
(Source Cinémathèque française)

Diplômée du département Image de La fémis en 2011, Eponine Momencau a, depuis *Dheepan*, beaucoup travaillé avec des artistes et réalisé, en collaboration avec le collectif Soundwalk, le film *Before Music There is Blood*, dont elle va présenter la séance à la Cinémathèque. Elle a aussi travaillé sur *Prince parmi les hommes*, documentaire réalisé par Stephan Crasneanski sur le peuple rom et la musique tzigane, qui sera prochainement diffusé sur Arte et qu'elle a présenté au 8e Festival International du Film d'Odessa (Ukraine), en juillet dernier. Les images de Benoît Delhomme AFC, pour le film *Cyclo*, de Tran Anh Hung, dont elle présentera aussi la séance à 21h30, l'ont beaucoup inspirée lors de la préparation de *Dheepan*.

<http://www.eponinemomencau.com> ■

Retour sur la Master Class "Imago Inspiration 2017"

Avec la participation de **Jeanne Lapoirie** AFC, modérateur **Richard Andry** AFC

► En mai dernier, avait lieu à Amsterdam (Pays-Bas) la Master Class initiée par la fédération européenne des directeurs de la photo Imago et intitulée "Inspiration". Y étaient invités Jeanne Lapoirie AFC, Phedon Papamichael GSC, ASC, Anthony Dod Mantle DFF, BSC, ASC et Martin Gschlacht AAC.

Voir une vidéo de leur participation à l'adresse :

<http://www.afcinema.com/Retour-sur-la-Master-Class-Imago-Inspiration-2017.html> ■



Barbara

de Mathieu Amalric, photographié par Christophe Beaucarne ^{AFC, SBC}

Avec Jeanne Balibar, Mathieu Amalric, Vincent Peirani

Sortie le 6 septembre 2017



Barbara, qui n'est pas un biopic sur la "Dame en noir", sort sur les écrans pour les 20 ans de la disparition de la chanteuse. Mathieu Amalric signe ici son 6^e long métrage et revient sur la Croisette où il avait remporté le Prix de la mise en scène en 2010 pour *Tournée*. Christophe Beaucarne ^{AFC, SBC}, fidèle compagnon de lumière sur tous ses longs métrages, propose ici une photographie glamour et tente de transcender l'image de la mythique chanteuse portée par Jeanne Balibar. *Barbara* fait l'ouverture d'Un certain regard, lors de ce 70^e Festival de Cannes. (BB)

Une actrice va jouer Barbara, le tournage va commencer bientôt. Elle travaille son personnage, la voix, les chansons, les partitions, les gestes, le tricot, les scènes à apprendre, ça va, ça avance, ça grandit, ça l'envahit même. Le réalisateur aussi travaille, par ses rencontres, par les archives, la musique, il se laisse submerger, envahir comme elle, par elle.



Mathieu Amalric et Christophe Beaucarne sur le tournage de Barbara



Mesure de la lumière sur Jeanne Balibar, alias Barbara

Barbara

1^{er} assistant caméra : Luc Pallet

Chef machiniste : Laurent Passera

Chef électricien : Jean-Pierre Lacroix

Etalonneur : Richard Deusy

Matériel caméra : Panavision Alga (RED Dragon, Aaton XTR, optiques Primo et Leica Summilux)

Matériel lumière : Transpalux

Laboratoire film : Hiventy (ex Digimage)

Laboratoire : Polyson

► **Il y a au moins trois niveaux de narration dans Barbara, et peut-être même plus...**

Christophe Beaucarne : Oui ! Il y a le film dans le film : Yves (Mathieu Amalric) tourne un biopic sur Barbara interprétée par Brigitte (Jeanne Balibar). Il y a les vraies archives sur Barbara puis la vraie Brigitte qui n'est plus Barbara. A l'intérieur de ces trois niveaux, on retrouve des degrés de lectures différentes liés à l'état de Brigitte vu par Yves et à l'état de Yves.

Il ne faut pas trop chercher à comprendre, il faut se laisser aller...

C.B : C'est exactement ça ! Et c'est en se laissant aller qu'on est le plus ému ! Mathieu Amalric a créé un objet hybride, ce n'est pas un biopic, c'est un point de vue, beaucoup plus libre qu'un biopic. En même temps, l'ayant droit de Barbara, qui est aussi son neveu et qui joue dans le film, a donné énormément d'informations à Mathieu qui est devenu un connaisseur hors pair de la vie de la chanteuse. Tous les détails sont dans le film, de la pub sur le mur en face de sa chambre à Bruxelles à l'histoire d'amour avec son accessoiriste.

Tes choix de mise en image tentent de soutenir ces trois narrations, parle-nous tout d'abord du film dans le film...

C.B : J'ai vraiment cherché un parti pris pour que la lumière du film dans le film soit à la fois très fictionnelle mais aussi un peu vieillotte, avec des contre-jours et des zones très noires. Avec Mathieu, on voulait une unité de lumière entre l'appartement à Rémusat où Brigitte interprète Barbara et quand elle est Brigitte dans sa vraie vie, pour que l'identification avec Barbara soit ressentie aussi bien dans le film qui est tourné par Yves que dans sa vie d'actrice. On retrouve cette lumière "à l'ancienne" dans l'hôtel et dans le studio. Ce style, pas très réaliste, pas du tout contemporain, ressemble aux images des années Barbara.

Tu as choisi de tourner certaines scènes en 16 mm, pourquoi ?

C.B : Nous avons les vraies images d'archives sur Barbara que l'on a mélangées avec des "fausses" images d'archives qu'on a tournées en 16 mm. Ces images étaient plus piquées que celles des archives qui étaient du 16 mm inversible, et de surcroît de l'inversible scanné... Aux essais, j'avais testé un étalonnage pour raccorder mes images avec celles des archives. Nous y sommes bien arrivés mais au final, avec Mathieu, on s'est dit que ce n'était pas un bon choix. Il fallait que ces images aient un aspect fiction et non pas documentaire. Yves, le metteur en scène, est obsédé par Barbara, il "voit" la vraie Barbara, ce sont ses images mentales, c'était donc plus intéressant de garder une différence. Nous avons tourné en 16 mm tous les concerts et toutes les scènes qui raccordaient directement avec le film dans le film.

Et le reste est tourné en numérique... que tu raccordes avec le 16 mm ?

C.B : Oui, c'est tourné en RED. Effectivement, j'ai ajouté du grain, du grain 16 mm scanné. J'en ai ajouté très peu au début du film, et puis je l'ai augmenté petit à petit, pour arriver à la scène de la voiture – celle où elle tricote – et pendant l'installation du théâtre où il est très fort. Puis je redescends en dégradé pour le faire quasiment disparaître quand on est dans la maison de Barbara, à la fin du film.

Tu as donc jonglé entre les deux supports, film et numérique, ce qui n'est sûrement pas très simple...

C.B : C'est surtout qu'en numérique, je n'éclaire jamais en lumière directe. Je n'étais pas très rassuré d'éclairer avec des forts contrejours, et des zones très noires que je gardais telles quelles. Quant au travail avec le 16 mm, c'était un peu stressant aussi ! Je dois reconnaître que, même après 25 longs métrages en 35 mm, mon œil n'était plus habitué à la pellicule, le plan me paraissait trop éclairé ou pas assez. Par contre, je me souvenais très bien comment exposer et je me suis fié à ma cellule, sans même faire d'essais de key light. C'est incroyable comme on retrouve ce sentiment d'être le maître à bord, parce que personne ne sait ce que l'on fait. Je ne parle pas d'un pouvoir, mais c'est un rapport aux autres très différent. C'est aussi retrouver la magie du développement, de voir les rushes après... ça glamourise l'image !

C'est pour ça qu'on voulait tout faire en 16 mm au départ, pour cette matière indéniable sur la peau, ou ce très beau rouge qui ne fait pas faux. Dans les scènes de voiture aussi, quand on a le soleil dans le champ, ça n'a rien à voir avec le numérique, c'est beau, ce n'est pas mou, pas solarisé. On dit que le numérique c'est la liberté mais moi je trouve qu'en pellicule, on est plus libre.

Les scènes de concerts ont été tournées dans les salles de l'époque ?

C.B : Toutes les scènes censées se passer dans des théâtres différents ont été tournées dans le même lieu. Je modifiais tous mes éclairages avec des couleurs différentes, et nous changions le rideau du bord de scène. Pour l'Olympia, la salle où elle fait ses adieux, les lumières sont très fortes, très colorées, comme à cette époque-là.

Il y a un enchaînement très beau entre deux narrations qui amène la fin du film. Une fin qui est d'ailleurs différente du reste, où l'image est plus réaliste.

C.B : Dans le dernier morceau qu'elle interprète, Brigitte est en playback avec la voix de Barbara, on tourne autour du piano, c'est un travelling accompagné d'un zoom et je passe de la lumière crue, directionnelle, à une lumière réfléchie. Le changement d'état de Brigitte à Jeanne, c'est-à-dire celle qui ne s'identifie plus à Barbara, est complètement fondu avec la séquence qui suit où l'on est dans la maison de Barbara avec une lumière réaliste. J'ai filmé sans projecteurs en prenant la lumière comme elle était, avec le vrai soleil qui rentrait. Et là, on est chez Barbara à la fin de sa vie, on n'est plus dans le film d'Yves, on est dans un biopic sur Barbara interprété par Jeanne Balibar. ■

Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC

Dans les pas de Trisha Brown...

documentaire de Marie-Hélène Rebois, photographié par Héléne Louvart AFC

Avec Lisa Kraus, Carolyn Lucas, Brigitte Lefèvre et le Ballet de l'Opéra national de Paris

Sortie le 6 septembre 2017

Avec Marie-Hélène, nous avons pris l'habitude de filmer ensemble la danse.



► Sans comparer avec *Pina*, de Wim Wenders, qui est un film très construit, Marie-Hélène m'a appris à essayer d'être très en adéquation avec le mouvement des danseurs, à sentir quels sont les prochains mouvements qu'ils vont faire, afin que je puisse être au même rythme qu'eux. Et filmer comme si c'était en plan-séquence, avec une seule caméra, chaque coupe au montage pouvant changer le rythme de la chorégraphie... donc moins il y a de coupe, mieux c'est pour traduire la chorégraphie (ou bien c'est le principe d'une captation à plusieurs caméras, mais ce n'était pas du tout ce que nous avions décidé de faire ensemble).

"Cadrer" implique un choix, et le mouvement de la caméra est aussi une sorte de chorégraphie en soi, passant d'un groupe de danseurs à un autre, mais la caméra est sur pied, car à l'épaule, il y aurait comme une sorte de confrontation du mouvement du corps entre le danseur et la personne qui filme et je pense que je serais assez mauvaise dans la comparaison. L'utilisation d'un zoom également afin de rectifier des valeurs de plans, pour ne couper ni pieds ni bras car la vision de l'entièreté du corps est importante à certains moments.

Nous avons déjà filmé avec Marie-Hélène les derniers moments de la compagnie de Merce Cunningham en 2011, et j'avais eu l'impression que filmer ses pièces et ses répétitions étaient très complexes car anticiper ce que vont faire ses danseurs, même si j'étais hyper concentrée, était quasi im-

possible car leurs mouvements étaient très imprévisibles, et c'est cette complexité qui a rendu le travail super passionnant, à essayer de "déchiffrer" comment ils allaient se déplacer, vers la gauche ou vers la droite, en diagonale, et qui ou quel groupe suivre finalement, quel choix faire, tout en restant au maximum "élégant" dans les mouvements de caméra...

Pour *Dans les pas de Trisha Brown*, nous avons filmé les répétitions de *Glacial Decoy* à l'Opéra de Paris. Se concentrer précisément sur l'évolution du travail, sur la complexité à expliquer par des mots et par des gestes les mouvements du corps, ce qui n'était transmissible que par la mémoire du langage corporel des deux répétitrices, Lisa et Carolyn. Il n'y a pas beaucoup de traces écrites, en général, pour traduire le mouvement du corps dans la danse. Tout est mémoire corporelle.

A nouveau, comme pour Pina Bausch et pour Merce Cunningham, je n'ai pas eu la chance de rencontrer en personne Trisha Brown... Ce qui a été à nouveau un grand regret pour moi.

Il a fallu faire un autre film (toujours avec Marie-Hélène) avec Lucinda Childs, qui est aussi une chorégraphe de la même génération et de la même notoriété, pour que je puisse enfin rencontrer et essayer de comprendre ce que cela signifie réellement que d'être "chorégraphe". En tout cas, tout ce que j'ai compris, c'est que c'était un univers complexe et passionnant. ■

Dans les pas de Trisha Brown...

Caméra :

Sony F5, zoom Sony (11 x 4,7)

Loueur : Tigre

Assistant opérateur et cadreur sur certaines séquences :

Laurent Coltelloni

Chef opérateur du son :

François Waledish

Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc

de Bruno Dumont, photographié par Guillaume Deffontaines AFC

Avec Lise Leplat Prudhomme, Jeanne Voisin, Lucile Gauthier

Sortie le 6 septembre 2017

Bruno Dumont offre l'ovni cinématographique de Cannes à la Quinzaine des Réalisateurs 2017. Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc est l'adaptation musicale d'un drame médiéval de Charles Péguy, où le texte d'origine, scrupuleusement respecté, est chanté par des enfants avec des accents R'n'B. Le tout sur une étrange musique où se mêle orgue classique, rythme de batterie frénétique et guitare saturée. (FR)



Domrémy, 1425. Jeannette n'est pas encore Jeanne d'Arc, mais à 8 ans, elle veut déjà bouter les Anglais hors du royaume de France. Inspirée des écrits de Charles Péguy, la Jeannette de Bruno Dumont revisite les jeunes années d'une future sainte sous forme d'un film musical.

► Le casting est composé comme souvent chez Dumont par des non professionnels, le tout tourné dans les dunes des Hauts de France. Guillaume Deffontaines à la caméra et Philippe Lecœur à la prise de son nous expliquent cette rarissime expérience de tournage de "comédie musicale médiévale métal" dans un entretien filmé par François Reumont pour l'AFC à l'adresse :

<http://www.afcinema.com/Entretien-avec-le-directeur-de-la-photographie-Guillaume-Deffontaines-AFC-a-propos-de-son-travail-sur-Jeannette-l-enfance-de-Jeanne-d-Arc.html> ■

Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc

Cadreur 2^e caméra : Pierre Dejon

1^{ère} assistante caméra : Anna-Katia Vincent

2^e assistant : Thomas Collet

Chef électricien : Eric Gies

Chef machiniste : Laurent Passera

Chef opérateur du son : Philippe Lecœur

Costumes : Alexandra Charles

Montage : Basile Belkiri

Matériel caméra, machinerie, lumière :

TSF Caméra-Grip-Lumière

Laboratoire : M141

Etalonnage : Richard Deusy

Napalm

documentaire de **Claude Lanzmann**, photographié par **Caroline Champetier** AFC

Avec **Claude Lanzmann**

Sortie le 6 septembre 2017

Sur la route de Pyongyang

Après une introduction qui brouille les cartes, le nouveau documentaire de Claude Lanzmann est en réalité le journal intime d'un homme à l'hiver de sa vie qui raconte au spectateur son idylle secrète avec une infirmière nord-coréenne, il y a de cela 58 ans. Histoire d'amour impossible, aussi courte que passionnée, qui aurait pu donner lieu à une adaptation fictionnelle comme Clint Eastwood le fit jadis avec le roman *Sur la route de Madison*. Caroline Champetier AFC a accompagné le cinéaste lors de ce retour au pays de la dynastie Kim. (FR)



Caroline Champetier et Claude Lanzmann à Pyongyang

Napalm

Production : Margo films

Réalisation : Claude Lanzmann

Image : Caroline Champetier AFC

Assistant : Martin Roux (interview
parisienne)

Son : Erwan Kersanet

Montage : Chantal Hymans

Matériel : Sony A7s et optiques Leica M

Postproduction : Laboratoire Eclair



► « C'est la cinquième fois que je pars tourner avec Claude Lanzmann », explique la directrice de la photographie.

« Nous nous connaissons depuis fort longtemps, j'étais alors jeune assistante opératrice de William Lubtchansky puis de Dominique Chapis sur *Shoah*. Claude rêvait de porter à l'écran cette histoire très personnelle déjà racontée dans son livre de mémoire *Le Lièvre de Patagonie*. Elle lui est arrivée en 1958, il avait 33 ans et faisait partie de la première délégation française en Corée du Nord. La guerre entre le Nord et le Sud venait de s'achever, cette délégation invitée "fraternellement" visitait le pays en pleine reconstruction. Le film est constitué d'images que nous avons tournées plus ou moins clandestinement en octobre 2015, d'archives somptueuses sur la guerre de Corée et d'autres archives filmées en Super 8 par Francis Lemarque, chanteur proche du PCF, pendant le voyage de 1958. »

« Nous avons passé dix jours en Corée du Nord, Claude étant parvenu à prétexter un repérage pour un futur film sur le taekwondo. Grâce aux contacts locaux du producteur François Margolin (ayant participé en tant que juré au festival du film de Pyongyang en 2014), le voyage a pu s'organiser avec la possibilité d'un tournage dont la forme n'était pas encore définie. A l'origine, Claude envisageait même de tirer un scénario de fiction de cette histoire par essence cinématographique. Nous partions donc plutôt pour des repérages, de manière à nous documenter sur le pays tel qu'il est aujourd'hui, et revoir les lieux où s'est déroulée cette histoire. Certaines scènes auraient pu être reconstituées dans un pays asiatique où il est possible de tourner sans contrôle constant de la police politique. Je partais dans l'inconnu avec la seule intuition d'avoir surtout à suivre Claude, qui est le témoin unique de cette histoire, et dont le besoin de littéralité reste plus fort que tout. »

Sur place, la directrice de la photo se retrouve plongée dans une réalité qui dépasse la fiction. « C'est un endroit inouï. Une caserne à ciel ouvert où les gens sont totalement privés de liberté, mais continuent de vivre. Personne ne vous parle, ni ne vous regarde... Un soir, dans un restaurant où nous avons insisté pour nous rendre car fréquenté par des Coréens, un enfant de quelques mois s'est mis à me sourire. Immédiatement, ses parents l'ont fait se retourner comme s'il était impossible qu'il puisse avoir un contact avec le reste du monde... Comme dans le film, on croise des militaires partout et les gens passent leur temps à travailler et à aller faire des révérences aux monuments nationaux. La télévision elle-même est une caricature, on n'y voit que des films de guerre ou des programmes de propagande présentés par des speakerines en tenue traditionnelle. Les Coréens du Nord n'ont absolument aucun contact avec l'extérieur. Nous habitons dans un hôtel réservé aux étrangers et étions surveillés dans tous nos déplacements qui étaient organisés à l'avance. »

Pour tourner des images sans destination précise, elle s'entoure de précautions. « J'étais seule technicienne, accompagnée d'un ingénieur du son dont le matériel est resté mystérieusement bloqué en Chine. Le son direct a donc été pris avec un simple enregistreur de poche Zoom et le son témoin sur l'appareil photo caméra que j'utilisais pour faire accroire qu'il s'agissait de photos. Enregistrant les rushes en interne sur des cartes SD, j'avais pris la précaution d'en emporter une douzaine afin de ne pas les effacer... Sur place, nous étions continuellement accompagnés par des guides (comme on peut le voir sur les images) qui nous indiquaient ce qui était possible ou pas de faire. Certains lieux sont bien sûr interdits à toute prise de vues (comme le tombeau de Kim Il Sung), mais parfois les consignes sont plus idéologiques, comme par exemple celle de ne pas faire de gros plans des statues et de toujours représenter les grands leaders dans leur totalité !

Beaucoup de choses ont été saisies lors de nos transferts en bus, à travers les vitres lors des visites "forcées" qui forment la colonne vertébrale de tout voyage pour un occidental en Corée du Nord. »

Pour rester la plus discrète possible, Caroline Champetier a donc choisi le Sony Alpha 7S, utilisé en mode APSC, équipé d'optiques Leica M 16 mm et 35 mm. « La plupart des plans ont été faits en utilisant le profil 7 (S Log), qui donne une amplitude maximale pour l'étalonnage. Néanmoins, les images restent brutes et parfois sauvages ! Je me retrouvais dans la même situation qu'avec la caméra DVX100 que j'ai beaucoup utilisée, à modifier constamment le point et le diaph. Parfois ce sont des photos fixes qui ont été montées par Claude Lanzmann. » À l'issue de cette expérience unique, la directrice de la photographie achève le tournage avec une longue interview du cinéaste qui forme l'essentiel de la deuxième moitié du film. « Claude pensait même être ambigu sur le lieu pour donner le sentiment que cette interview avait été tournée sur place. Nous avons envisagé un restaurant asiatique, ou une chambre d'hôtel... mais étrangement avec lui la soi-disant fiction devient toujours impossible ! Il est rattrapé par le littéral et sa quête essentielle de vérité. L'entretien a été filmé chez lui, devant sa bibliothèque, avec cette fois une Sony F55 (même codec XAVC), préparée par Martin Roux avec au son Erwan Kersanet. »

Après le film monté avec Chantal Hymans, vient le temps de la postproduction. « C'est au laboratoire Eclair que la jeune Laurine s'est chargée de développer des courbes spécifiques pour l'image S log issue de l'Alpha 7S. Grâce à ce travail, Karim El Katari et moi avons pu étalonner ces images tournées dans des conditions plutôt rudes. » ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

Une famille syrienne

de Philippe Van Leeuw AFC, photographié par Virginie Surdej

Avec Hiam Abbass, Diamand Bou Abboud, Juliette Navis

Sortie le 6 septembre 2017

Virginie Surdej

Par Philippe Van Leeuw AFC

Le choix d'un opérateur par un autre opérateur. Ce n'est pas une situation banale, je pense même que ça n'arrive que rarement, et c'est pourtant crucial.

► Il me semble que le seul véritable piège quand je réalise, celui qui me tend vraiment les bras, est l'idée que je pourrais m'occuper de l'image en même temps que du film. J'ai la conviction qu'il faut à tout prix que j'évite de penser l'image en termes d'opérateur, il faut que je remette cette responsabilité à quelqu'un d'autre, il faut que je m'en détache, que je refuse même d'y prendre part. L'image est mon premier métier, c'est ce que je sais que je sais faire, et ma crainte est que j'y retourne malgré moi, que cette préoccupation si familière reprenne le dessus, sans même que je m'en rende vraiment compte, et que mon travail de réalisateur passe au second plan. Il ne faut pas que la forme prenne le dessus sur le fond, je ne suis pas là pour ça.

Donc il faut trouver quelqu'un, quelqu'un à qui je peux tout demander, et qui fera comme j'aurais fait, mieux que moi. Quelqu'un que j'abandonne à son sort aussi, que je refuse d'aider, quelqu'un qui me donne confiance. C'est Marc Koninckx qui avait photographié *Le jour où Dieu est parti en voyage*, mais il n'était pas libre pour *InSyriated*, *Une famille syrienne*. C'était bien dommage parce qu'on avait fait ce travail, que c'était acquis, et que les images qu'il a données au film sont magnifiques et justes.

J'ai donc relancé la recherche, pas évidente parce que les contraintes de productions étaient fluctuantes. J'ai dû froisser l'une ou l'autre des personnes que j'ai rencontrées et je m'en excuse. Mais ensuite on m'a aiguillé vers Virginie Surdej qui venait de faire *Much Loved*, de Nabil Ayouch, et j'ai eu tout de suite envie de travailler avec elle. Pas tant parce qu'elle est une femme pour un film de femmes que pour son regard, sa simplicité et sa joie de vivre.

Je n'avais rien de très précis en tête pour l'image du film. Je voulais de la pénombre, je voulais une image un peu sale, mais malgré tout brillante. Je n'aime pas les contrastes durs, je veux voir les visages, mais je ne veux pas que ça se voie. J'aime une lumière naturaliste, j'aime que l'image disparaisse, qu'on ne la regarde pas. Je voulais que le film se documentarise, que la sensation d'authenticité soit renforcée par l'image. Je ne voulais pas que ça prenne trop de temps, je voulais que ce soit humble. Je n'avais pas d'images de références à montrer à Virginie, on avait que des mots et le scénario, mais on s'est compris tout de suite. J'ai su qu'elle avait vu le film en le lisant et on est parti.

Le film n'était pas riche. On a travaillé en décor naturel, dans un appartement au cinquième étage avec un plafond à 3 mètres, et 25 jours de tournage. Mais Virginie a montré du courage, de l'imagination, de l'inventivité, une présence toujours égale et passionnée et une force de travail considérable. Je



Virginie Surdej - Photo Philippe Van Leeuw



Virginie Surdej et Philippe Van Leeuw - DR

pense qu'au début, elle était un peu inquiète que je comprenne tout ce qu'elle faisait, mais c'est vite passé. On a fait avec les moyens du bord, finalement tout à fait adaptés au film. Une caméra à l'épaule, un format banal, et des plans-séquences qui courent à travers l'appartement pendant plusieurs minutes.

J'ai trouvé remarquable la façon dont elle se place naturellement au bon endroit, en particulier dans ces longs plans à l'épaule, où la chorégraphie était aussi précaire que l'action était agitée. Elle a assumé sa charge en étant continuellement très attentive à la mise en scène, en lui cédant la place et en l'appuyant, et nous avons fonctionné dans le même registre du début à la fin, dans une entente parfaite.

Tous ensemble, comédiens et techniciens, nous nous sommes merveilleusement entendus tout au long de la fabrication du film. Il y avait de la passion et un engagement sans retenue, c'était fort, et Virginie fut pour moi une collaboratrice idéale. ■

Une famille syrienne

Par Virginie Surdej

Je me souviens très précisément de l'état dans lequel j'étais lorsque j'ai terminé ma première lecture du scénario d'*Une famille syrienne* : j'étais bouleversée et même physiquement essoufflée.

► J'avais le sentiment d'avoir moi-même vécu cette journée de guerre. Pas la guerre comme on l'imagine : aventureuse, héroïque, sur le front... masculine... mais la guerre depuis le quotidien d'une famille cloîtrée chez elle et qui tente de composer avec la peur constante de voir la violence faire irruption et continue à vivre coûte que coûte. Je me tenais à leurs côtés, retenant mon souffle avec chacun d'eux, guettant tout ce qui pourrait filtrer de l'extérieur où l'on ne s'aventure pas, profitant comme eux des moments de répit pour souffler, parfois pour rire.

J'ai été profondément touchée par ce choix d'écriture de Philippe, par ce désir de plonger dans le huis clos d'une famille syrienne parmi d'autres pour donner à voir ce que les caméras des médias ne montrent pas. Je vois ce film comme un geste d'empathie, envers les populations victimes de la guerre en Syrie, bien sûr, mais plus largement envers toutes les populations victimes de la guerre et dont les souffrances sont très peu documentées. Ce film est une façon de leur rendre hommage et de leur rendre "image". Il fallait être juste.

Lors de ma rencontre avec Philippe, nous avons rapidement constaté que nous partageons les mêmes désirs d'image pour ce film : naturaliste, sobre et authentique. Philippe étant chef opérateur, j'étais honorée de sa confiance, de son écoute tout en étant consciente de sa connaissance et maîtrise de l'image. Nos goûts et recherches se croisent et c'est ce qui a rendu cette collaboration riche et possible. Philippe parlait d'une image "sale"... ou pas trop propre en tous les cas. Ce naturalisme devait permettre au spectateur d'être au plus proche des sensations des personnages. On a donc commencé à chercher ce que pouvaient être les qualités d'une lumière qui éclaire un appartement en guerre dans cette région du monde aux différentes heures de la journée.

Dans le film, cet appartement est situé à Damas, au milieu des bombardements. Le film se déroule sur une journée ; il commence et se clôture à l'aube, avec la prière du matin. La famille y est calfeutrée et en sort le moins possible. La porte d'entrée et les fenêtres sont les seules ouvertures sur le monde. Mais

par elles la guerre rentre aussi. Bâches, rideaux, volets, meubles les protègent, les isolent et réduisent encore la pénétration de la lumière et du monde extérieur au sein de la vie de cette famille. De temps à autre, un rayon de soleil parvient à s'infiltrer... jamais très longtemps. Le reste du temps, la lumière qui pénètre par les ouvertures est une lumière douce, réfléchi de surface en surface sur les murs des bâtiments qui entourent l'immeuble, variant au sein de la journée en fonction de l'inclinaison du soleil. Parfois, la fumée noire des bombardements obscurcit soudainement le tout. La nuit, les nombreuses coupures d'électricité obligent à allumer les bougies et déclenchent l'allumage de fluos de secours. C'est dans ces observations et réflexions que nous cherchions la temporalité de la lumière du film. Ensemble avec la chef décoratrice Kathy Lebrun nous avons essayé en préparation de trouver l'atmosphère de cet appartement : sa lumière par rapport au choix des volets et tentures des fenêtres qui allaient la sculpter, le ton des murs et les matières des accessoires. Le livre *L'Eloge de l'ombre*, de Junichirô Tanizaki, nous a guidés comme source d'inspiration commune dans ce travail quant au travail de la pénombre.

Bien qu'initialement Philippe ait voulu tourner en studio – notamment afin de maîtriser la continuité lumineuse particulièrement importante dans ce film qui se déroule sur une journée, il était tout à fait clair pour lui depuis le début que le film ne serait pas tourné en Europe. Il voulait que l'équipe européenne se "déplace" et se confronte à un environnement plus proche de la réalité du film. Tourner en Syrie n'était bien sûr pas possible. Le Liban, par sa proximité géographique, son histoire récente elle-même marquée par la guerre, et par les nombreuses facilités de tournage qu'on y trouve (matériel, équipes, accueil) est rapidement devenu l'option choisie.

En fin de compte, il n'a pas été possible de tourner en studio pour des raisons économiques. Mais Philippe avait trouvé lors de ses repérages un appartement qui allait être notre studio naturel. Dès les premières photos, avant même l'intervention de la décoration, le lieu avait d'emblée une âme qui se prêtait au film.



Juliette Navis et Hiam Abbass



Une famille syrienne

Mais il se trouvait au cinquième étage, en plein cœur de Beyrouth ! Outre les nuisances sonores, cet emplacement rendait très difficile les interventions sur les sources extérieures, qu'il s'agisse de renforcer la lumière du jour ou bien de la contrôler.

Qu'à cela ne tienne. Nous allions passer 25 jours dans cet appartement et Philippe voulait tourner un maximum dans la continuité. J'ai emmené de Belgique les chefs électriciens Nicolas Lebecque, complice de longue date, et Bertrand Monette, qui se sont partagé le tournage ; le reste de l'équipe était libanaise, le chef machiniste aussi.

Nous avons donc entrepris d'équiper tout l'appartement comme un vrai studio, avec un plafond technique malgré une hauteur assez limitée.

Nous avons longuement réfléchi à la façon d'optimiser le placement de nos sources pour les différentes situations lumières du film, afin de laisser un maximum d'espace à la mise en scène une fois le tournage commencé. C'était une demande de Philippe : il désirait, à juste titre, que l'intensité du jeu des comédiens ne soit pas trop fréquemment interrompue et ne pouvait être atteinte que dans la durée. Parallèlement, il ne fallait jamais sentir la source afin de conserver la dimension naturaliste. Cela a l'air simple, dit comme ça, mais rester "naturaliste" toute la journée – au gré des variations du soleil – en respectant la continuité du scénario et en prenant très peu de temps pour éclairer était un travail délicat qui a sollicité pas mal de préparation. Fort heureusement, j'avais eu le temps d'observer pendant plusieurs jours et de façon très précise la façon dont la lumière traversait cet espace aux différentes heures de la journée. Nous nous sommes énormément appuyés sur ces repérages pour utiliser au mieux la lumière du jour en fonction du plan de travail... étant au cinquième étage, on ne pouvait pas vraiment éclairer de l'extérieur.

Pour l'intérieur, nous avons amené au Liban un certain nombre de sources Avolon, projecteurs créés par le chef électricien Bruno Verstraete, que j'affectionne particulièrement pour leur légèreté et leur maniabilité. Ils existent actuellement en LED, mais à l'époque ils étaient fabriqués sur base de fluos et de PLL. Nous les avons beaucoup utilisés pour contrôler notre contraste en les plaçant en réflexion sur le plafond, et renforcer les fenêtres au-dessus de celles-ci. Nous avons quelques Kino Flo également et plus rarement quelques HMI utilisés en réflexions. Nous avons construit des cadres avec diverses densités de tulles, de tissus noirs plus ou moins translucides que nous pouvions facilement fixer aux fenêtres, et assez denses pour transformer une lumière de jour en aube.

L'autre versant de mes discussions avec Philippe a bien sûr concerné le découpage. L'expérience de Philippe en tant que chef opérateur lui a permis d'acquérir une connaissance intime de l'outil caméra, des focales, du point de vue et de la gestion de l'espace. Pour moi, ce savoir-faire se retrouve déjà dans le scénario du film : Philippe écrit comme s'il tenait une caméra entre ses mains et suggère des cadres, un rythme, des pivots de mise en scène ou de découpage. Cela donne à son écriture une dimension extrêmement fluide et intuitive. Nous avons commencé à découper à Paris, au cours de son écriture, il avait visualisé un bon nombre de séquences qui posaient les piliers de l'écriture du film, d'autres restaient ouvertes, certaines al-

laient se trouver sur place lors de répétitions avec les comédiens dans le décor.

Nous avons eu cette chance magnifique d'avoir eu une semaine de répétitions dans le décor avec les comédiens, c'était une demande de Philippe dès le début. Je filmais ou photographiais avec un appareil Canon 5D et ces répétitions furent une source d'inspiration continue pour peaufiner le travail de découpage, de lumière et de déco. Philippe découpe peu et aime travailler le off. La caméra devait être proche des personnages, toujours très réfléchi quant au point de vue, au mouvement, et son incidence au rythme du film. La caméra est quelquefois en travelling, mais souvent très fixe ou portée à l'épaule en plan-séquence, comme pendant les bombardements ou nous suivions Hyam Abbas qui traverse tout l'appartement en courant afin de réunir les nombreux membres de sa famille et se réfugier avec eux en son centre. Nous mettions en place alors de véritables chorégraphies de comédiens mais aussi de l'équipe technique pour pouvoir nous déplacer dans tout l'appartement afin de suivre corps à corps nos personnages. Il fallait traverser des étroits couloirs, y faire demi-tour, rentrer et sortir des nombreuses chambres. A tel point que parfois les comédiens emportaient véritablement la caméra et que l'équipe se retrouvait à ramper à quatre pattes afin d'éviter le champs de la caméra pendant ses déplacements. J'avais comme pointeuse Agathe Corniquet avec qui j'avais fait plusieurs films à l'épaule et qui se sent particulièrement à l'aise dans cette énergie.

Nous avons choisi pour la texture, une certaine rondeur du capteur et son ergonomie, l'Amira d'Arri. Cette caméra possède une vraie ergonomie de caméra à l'épaule et avec laquelle je faisais corps. Nous avons tourné en ProRes 2K, ce qui nous semblait suffisant pour ce film. Philippe et moi cherchons une certaine douceur et rondeur dans l'image. Pour cela nous avons aussi utilisé une série d'optiques Cooke S4. La majorité du film s'est tournée entre le 32 mm et 50 mm que je filtrais occasionnellement. L'équipe était mixte, belge, française et libanaise avec tout le charme des malentendus et des échanges qui remettent en question et enrichissent nos habitudes.

Après avoir cherché avec Christophe Bousquet le bon niveau des noirs et la juste valeur du bas de la courbe afin de garder la pénombre, la douceur et la présence des comédiens, le travail d'étalonnage s'est finalisé chez M141 en seulement six jours avec toute la richesse et l'expérience de son regard. Le film est brillamment et efficacement monté par Gladys Joujou et sur la musique de Jean-Luc Fafchamp.

De par son sujet, ses interprètes et son équipe, l'aventure de ce film fut d'une très grande richesse humaine et cinématographique et je suis infiniment reconnaissante à Philippe de m'avoir permis d'en faire partie. ■



Diamand Bou Abboud

le CNC

Le CNC annonce un accord de transparence dans le cinéma

► Dans un communiqué publié le 6 juillet 2017, le Centre national du cinéma et de l'image animée annonce la signature par les professionnels du cinéma d'un accord majeur pour renforcer la transparence dans le secteur.

« C'est une étape décisive permise par la "Loi Création", adoptée par le Parlement il y a tout juste un an », se réjouit Frédérique Bredin, présidente du CNC.

Après une importante concertation, les cinéastes, auteurs, producteurs, coproducteurs, distributeurs, se sont accordés sur tous les éléments devant obligatoirement figurer dans les "comptes de production et d'exploitation" des films.

Concrètement, tous les partenaires d'un film disposeront à présent d'un "modèle type" qui détaillera très précisément le

montant des dépenses et des recettes d'une œuvre sur tous les modes de distribution : salles, télévision, vidéo à la demande, SVàD...

« Cet accord témoigne du sens de la responsabilité et de l'engagement de tous les acteurs de la filière », ajoute Frédérique Bredin. « C'est la conclusion du travail engagé depuis plus de quatre ans pour assurer une très forte transparence, gage de la vitalité de la création. »

Télécharger les documents relatifs à l'accord de transparence des comptes de production et des comptes d'exploitation des œuvres cinématographiques de longue durée sur le site Internet du CNC à l'adresse <http://www.cnc.fr/web/fr/actualites/-/liste/18/12365158>

(Source CNC) ■

vie professionnelle

Diplômés de La fémis et de l'ENS Louis-Lumière

► Les étudiants sortis fin juin de La fémis et de Louis-Lumière vont entamer leur vie active et découvrir les réalités professionnelles. Avant d'entrer éventuellement en contact avec l'un ou l'autre d'entre eux afin de faire plus ample connaissance, prenez dès à présent note des coordonnées de chacun.

Les diplômés spécialité Cinéma 2017 de l'ENS Louis-Lumière

Nom	Adresse courriel	Téléphone	
● Cyril Battarel	battarelcyril@gmail.com	06 78 60 49 72	Soutenance reportée en décembre
● Quentin Bourdin	qbourdin@gmail.com	06 59 60 49 82	
● Charles Dalodier	charles_d@live.fr	06 64 43 68 70	Soutenance reportée en décembre
● Carl Demaille	carldemaille@orange.fr	06 13 54 23 16	
● Antoine Depreux	Depreux.antoine@gmail.com	06 95 96 28 18	
● Simon Feray	feray.simon@gmail.com	06 13 18 33 55	
● Emilie Fretay	emilie.fretay@hotmail.fr	06 07 10 71 99	
● Baptiste Lefebvre	b.apliste_lefebvre@yahoo.com	06 09 93 48 10	
● Ariane Luçon	ariane.lucon@gmail.com	06 19 57 39 94	
● Florent Medina	florent.medina@gmail.com	06 37 51 99 27	
● Lucas Plançon	luluplan@gmail.com	06 48 75 51 00	
● Louis Privat	privlou@gmail.com	06 70 95 69 67	
● Romain Rampillon	romain.rampillon@gmail.com	06 88 95 45 94	
● Etienne Suffert	etienne.suffert@gmail.com	06 74 92 69 55	
● Louise Vandeginste	vandeginstelouise@gmail.com	07 86 01 34 30	

Les diplômés 2017 du département Image de La fémis, promotion Agnès Varda

Nom	Adresse courriel	Téléphone
● Vadim Alsayed	vadimalsayed@gmail.com	06 50 33 84 03
● Céline Baril	barilceline2@hotmail.com	06 11 67 64 58
● Juliette Barrat	juliettehz.barrat@gmail.com	06 19 50 20 45
● Mathieu Kauffmann	mgkauffmann@gmail.com	06 30 28 97 30
● Negin Khazae	negin.khazae@gmail.com	06 38 11 36 37
● Pauline Sicard	sicard.pauline@gmail.com	06 85 72 87 97 ■

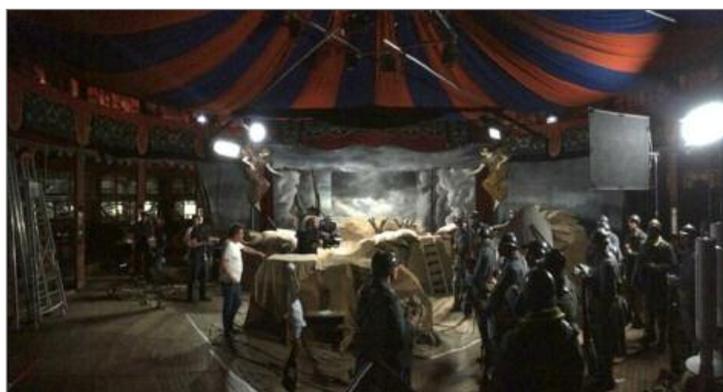
Nos années folles

d'André Téchiné, photographié par Julien Hirsch AFC

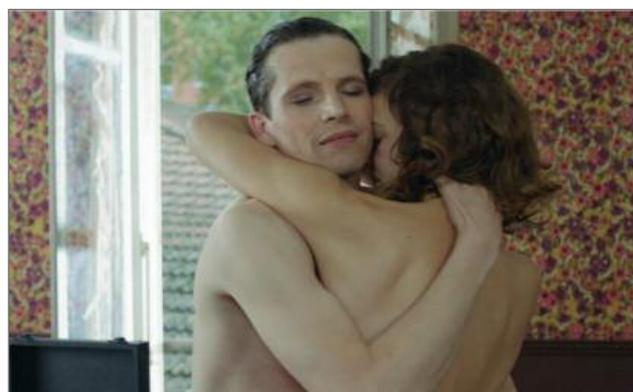
Avec Pierre Deladonchamps, Céline Salette, Grégoire Leprince-Ringuet

Sortie le 13 septembre 2017

Julien Hirsch AFC avait éclairé *Les Temps qui changent*, d'André Téchiné, et collaborait déjà avec Jean-Luc Godard et Arnaud des Pallières lorsqu'il remporta le César de la Meilleure photographie en 2007 pour *Lady Chatterley*, de Pascale Ferran. C'est pour *Nos années folles* qu'il collabore pour la septième fois avec André Téchiné qui, pour ce nouveau film d'époque, prend de grandes libertés avec la chronologie du récit. Avec pas moins de 38 films à son actif, un hommage est rendu au réalisateur par la sélection de ce dernier long métrage au 70^e Festival de Cannes (BB).



Verdun reconstitué dans 12 mètres carrés



Pierre Deladonchamps et Céline Salette

Afin de sortir de l'enfer de la guerre des tranchées, Paul déserte et, avec la complicité de son épouse Louise, se travestit en femme pour échapper à la police. Dans le Paris des années folles, il devient Suzanne et prend goût à sa nouvelle vie. Quelques années après la fin du conflit, lorsque les déserteurs sont amnistiés, Suzanne semble ne plus avoir de raison d'être. Mais le retour à la vie normale va déstabiliser gravement ce couple qui semblait si solide.



Tout est en mouvement : la caméra, la lumière, les micros



André Téchiné en pleine réflexion

Crédits photos : Edwin Broyer et Christophe Duroyaume

Nos années folles

Premier assistant opérateur : Raphaël André

Chef machiniste : Edwin Broyer

Chef électricien : Christophe Duroyaume

Matériel machinerie et lumière : Panagrip et Panalux

Matériel caméra : Panavision Alga (Arri Alexa Mini, série Zeiss

Ultra Prime, zoom Angénieux Optimo 28-76 mm)

Laboratoire : Eclair - Étalonneur : Karim El Katari

► **Trois niveaux de narration mais un parti pris d'image qui n'en tient pas compte...**

Julien Hirsch : Effectivement, l'histoire est traitée selon trois formes narratives : le flash-back, un spectacle de cabaret, et la vie de ce couple après la fin de la première guerre mondiale. Ces trois niveaux narratifs permettent de reconstituer l'histoire complète (un peu à la manière de *Lola Montès*, de Max Ophüls). Mais en préparation, André m'a confié qu'il voulait pouvoir jongler librement avec les séquences au montage, pour que chacun des événements soit ressenti au présent. Comme les décors étaient distincts dans les trois espaces narratifs, ils étaient des marqueurs chronologiques. Je n'ai donc pas cherché à créer des styles différents. Je me suis plutôt appliqué à ce que le passage d'une époque à une autre, d'une narration à une autre, se fasse de manière fluide, en gardant la même matière d'image. La problématique était surtout de faire oublier le côté "film à costume".

Éviter l'image immédiate du film d'époque

J.H : André Téchiné avait peur de l'effet "film d'époque", et en particulier de l'imagerie de la guerre de 14-18, l'effet "déchromatisé", voire sans blanchiment. Outre son goût pour les couleurs et le contraste, il redoutait que la présence des costumes, des accessoires et des décors, soit un obstacle à l'émotion. J'ai cherché à proposer une image qui tente de rendre le genre "film d'époque" discret, mais en évitant une modernité anachronique.

La technique donne la main à l'artistique avec une configuration sur mesure...

J.H : J'ai utilisé une Arri Alexa en ProRes pour ne pas être trop piqué, et je l'ai configurée à 2 000 ISO pour avoir du grain et certains défauts de chromatisme. L'Alexa à 2 000 ISO perd assez vite le détail dans les noirs (ce qui n'est pas du tout sa caractéristique habituelle). Par contre, on gagne beaucoup dans les surexpositions. Pour gagner en douceur j'ai utilisé des Cooke S4, dont j'aime particulièrement la matière de flou. Le but était d'unifier les époques grâce à la matière de l'image mais aussi de pouvoir aller loin en contraste.

Quand, à l'étalonnage, on est heureux d'avoir fait les bons choix pour le tournage

J.H : *Nos années folles* est un film sombre et tendu, surtout la seconde partie où le récit se dramatise beaucoup. Mais comme André n'avait vu que l'image Avid pendant des semaines, j'ai minimisé les intentions visuelles pour la première version d'étalonnage. Après la projection de présentation, il m'a fait aller beaucoup plus loin que prévu en densité, contraste et saturation. J'ai donc été heureux d'avoir commencé avec les Cooke S4 ! L'Alexa en ProRes et à 2 000 ISO, c'est comme quand on malmenait la pellicule pour obtenir des effets de granulation ou de contraste particuliers. Pour certaines séquences très denses, nous sommes allés jusqu'à obtenir des aplats de noir presque brillants, ces aplats numériques que l'on essaye d'éviter habituellement. Je trouve que l'image de ce film a quelque chose de brut, de très physique, et d'assez original.

Même pour un film d'époque, c'est caméra à l'épaule... Pour des plans-séquences comme les aime Téchiné !

J.H : Oui, comme sur ses six films précédents ! Mais pour *Nos années folles*, j'ai aussi utilisé le Stab One, instrument qui l'a beaucoup inspiré ! Mais, parfois, André estimait que c'était trop sage et on passait de nouveau à l'épaule... On a tout tourné en plan-séquence, comme d'habitude, en allant chercher des choses différentes à chaque prise et en affinant au fur et à mesure. C'est un système de travail acquis entre nous : on ne peut plus faire autrement !

Comment un chef op' bouscule les habitudes et propose une nouvelle manière de filmer

J.H : Avant notre collaboration, André travaillait à deux caméras en champ-contrechamp et en plan-séquence, ce qui n'est pas facile à éclairer ! Lorsqu'il m'a proposé de travailler à ses côtés pour *Les Temps qui changent* (avec Catherine Deneuve et Gérard Depardieu), je ne me sentais pas capable de faire une bonne lumière dans ce dispositif. Je lui ai proposé d'utiliser une seule caméra mais d'une manière extrêmement libre. Depuis, il ne me parle plus jamais de tourner à deux caméras !

Les scènes de cabaret brouillent les pistes, la lumière soutient ce choix narratifs

J.H : Quand je lui ai montré les prélights des spectacles de cabaret, il s'est avéré que l'univers à la Méliès qu'André avait imaginé, et qui avait guidé la conception des décors, ne lui semblait pas intéressante du point de vue de la lumière. Une partie de la vie du personnage interprété par Pierre Deladonchamps est racontée dans ces spectacles et André voulait, par moments, qu'il subsiste une ambiguïté sur le fait qu'il s'agisse d'une représentation ou pas. J'ai éclairé différemment chacun des spectacles, en gardant une dimension théâtrale plus ou moins affirmée. Pour ces dispositifs, j'ai mélangé les PAR et les poursuites avec des SL1 et des Lucioles.

Quand un réalisateur se réjouit d'une image conçue pour l'identité de son film

J.H : André aime la surprise et découvrir les choses pendant son travail. Il n'est pas du genre à "story-boarder" son film, et n'a pas besoin de prévoir par peur d'être en panne d'inspiration... Je crois que c'est devenu un modèle pour moi ! Par exemple, je n'avais jamais utilisé cette caméra à 2 000 ISO mais je n'ai pas fait d'essais pour autant. On se retrouve souvent à faire des essais dans une configuration qui ne ressemble pas à celle du tournage et ça ne raconte rien. J'ai vu sur un écran de 17" le grain du réglage à 2 000 ISO, je l'ai trouvé très intéressant pour les pénombres et les fenêtres que je filmais sans éclairer. J'avais plus de liberté par rapport au ciel et à la lumière qui entrait par les fenêtres qu'à 800 ISO.

André se dirige souvent vers quelque chose que lui-même ne mesure pas complètement, mais il se donne une sorte de cadre dans lequel il va pouvoir se sentir libre de faire ce qu'il veut. Prendre l'option de griffer l'image de manière irréversible dès la prise de vue ne pouvait pas se passer mal avec un réalisateur comme lui. ■

Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC

Le Redoutable

de Michel Hazanavicius, photographié par Guillaume Schiffman ^{AFC}

Avec Louis Garrel, Stacy Martin, Bérénice Bejo

Sortie le 13 septembre 2017

Un projet courageux que cet inattendu biopic consacré à Jean-Luc Godard de la part de Michel Hazanavicius. Ce réalisateur de comédies à succès (*OSS 117*, *The Artist*), et cinéphile a décidé de rendre un hommage mordant à l'icône mondiale de la nouvelle vague. Pour Guillaume Schiffman ^{AFC}, le tournage de ce film pas comme les autres a soudain pris une dimension personnelle et sentimentale en raison des liens familiaux qui unissent le chef opérateur au réalisateur emblème de la nouvelle vague. (FR)



Louis Garrel est Jean-Luc Godard

Paris 1967. Jean-Luc Godard, le cinéaste le plus en vue de sa génération, tourne La Chinoise avec la femme qu'il aime, Anne Wiazemsky, de 20 ans sa cadette. Ils sont heureux, amoureux, séduisants, ils se marient. Mais la réception du film à sa sortie enclenche chez Jean-Luc une remise en question profonde. Mai 68 va amplifier le processus, et la crise que traverse Jean-Luc va le transformer profondément, passant de cinéaste star à artiste maoïste hors système aussi incompris qu'incompréhensible.

English version

<http://www.afcinema.com/Interview-with-cinematographer-Guillaume-Schiffman-AFC-about-his-work-on-Michel-Hazanavicius-film-Redoubtable.html>

► Parti d'une adaptation du premier livre biographique d'Anne Wiazemsky (*Une année studieuse*) qui raconte son histoire sentimentale avec Jean-Luc Godard, *Le Redoutable* prend pour décor les années 1967-1968, période charnière pour le réalisateur d'*A bout de souffle*. Guillaume Schiffman explique : « Michel a adoré ce livre. Sans doute le contexte lui a parlé. Derrière l'histoire d'amour, c'est le moment-clé où un cinéaste remet tout en question alors qu'il est au sommet de sa carrière. Il a 37 ans, et participant au soulèvement étudiant (dont il est un des artistes respectés), il s'aperçoit qu'il a déjà vieilli et qu'il ne peut plus redevenir ce jeune homme engagé dans la lutte politique dont il rêve. »

Sa relation avec la jeunesse révolutionnaire est toute en attente et répulsion, à l'image de beaucoup de scènes du film. « Plus il travaillait sur le scénario, plus Michel a eu un regard attendri sur Godard, et plus il a osé y mettre ce qu'il aime avant tout : de la comédie. En tout cas, le film ne se veut jamais être une chronique triste ou tragique de cette relation. Je le définirais, maintenant qu'il est achevé, comme une sorte d'hommage ironique et tendre au personnage qui, on le sait, a lui-même souvent été le roi de l'auto-parodie. C'est aussi un regard assez bouleversant sur cette histoire d'amour condamnée à l'échec. » Si le film est une comédie douce-amère un peu dans le style des précédents films de Michel Hazanavicius – le traitement narratif évoquant à la fois l'hommage pur de cinéophile sur *The Artist* et le personnage de Godard un anti-héros à la *OSS 117* –, l'image et le son font régulièrement référence au cinéma du maître franco-suisse.

« Il y a bien sûr beaucoup d'hommages photographiques dans *Le Redoutable*, que ce soit la séquence en noir-et-blanc très composée qui évoque *Une femme mariée*, les extérieurs jour ensoleillé du *Mépris*, l'intérieur voiture très simple et artificiel inspiré par *Week-end* ou *Pierrot le fou* », explique le chef opérateur. A travers toutes les formes de grammaire cinématographique inventées ou popularisées par Godard, le travelling latéral a également été choisi comme un leitmotiv. « Pour moi, c'est vraiment le cinéma de Godard », explique Guillaume Schiffman, « il y en a presque dans tous ses films, avec des très beaux plans de profil de comédiens qui ont marqué l'histoire photographique. Dans *Le Redoutable*, c'est une forme récurrente, depuis le plan d'ouverture jusqu'à ce très long travelling de 250 m installé avenue Trudaine. À l'origine, ce plan ne devait pas être tourné au crépuscule, je comptais sur l'étalonnage numérique pour l'assombrir et atteindre l'effet recherché. Bien entendu, rien ne s'est passé comme prévu, la pluie s'est invitée dans l'après-midi, et on a fini par tourner réellement entre chien et loup, à la limite de ce qui était faisable sans lumière. Un seul petit rattrapage à la face sous les arbres était installé mais, sinon, l'intégralité du plan est tourné en lumière disponible. D'ailleurs on sent très bien la lumière qui décroît au fur et à mesure de la prise. Un effet 100 % naturel que je n'ai même pas pris la peine de corriger ou de renforcer à l'étalonnage. »

Face à cet hommage au cinéma, Michel Hazanavicius et Guillaume Schiffman se sont tout de suite accordés sur l'option argentique. « C'était pour nous impossible d'envisager de tourner ce film en numérique. La qualité des peaux à l'écran, la texture de la pellicule et l'utilisation d'optiques vintage (série Schneider), tout cela a construit l'image du *Redoutable*. En matière d'émulsions, j'ai choisi la Kodak Vision 500T (posée à 400) pour la grande majorité des scènes, corrigée ou pas avec un filtre 85 selon les envies. Quelques scènes ont été tournées en Vision 200T, mais je trouvais ça trop fin, trop précis pour ressembler à ce que j'avais en tête. Par exemple, seules les scènes de plage qui évoquent celles du *Mépris* ont été tournées avec cette pellicule. En fait, je m'aperçois que la qualité des émulsions et les progrès extraordinaires qui ont été faits en matière de scan sont telles qu'il faut pousser les curseurs à la prise de vues pour obtenir de la matière à l'écran. »

Tour de force central, la reconstitution des manifestations parisiennes qui prennent une part importante du film : « Michel est quelqu'un de très méticuleux sur l'image, et encore plus sur la restitution de l'époque. Pour ces séquences de manifs de Mai 68 qui servent de toile de fond à beaucoup de passages dans le livre, il a insisté sur le fait que l'on ait vraiment l'impression d'y être. On s'est donc installé sur les lieux des événements : place Denfert-Rochereau, boulevard Saint-Michel et boulevard Henri IV. C'était assez lourd concernant la figuration, et pour ces séquences on a tourné à plusieurs caméras, équipées de zooms Angénieux Optimo. Un travail à l'étalonnage a aussi été nécessaire pour raccorder au reste tourné avec les objectifs Schneider. »

Autre anecdote, le chef opérateur a demandé à son équipe machinerie de lui mettre au point une dolly légère à roues pneumatiques (entre la Western Dolly et le simple chariot), outil de prédilection pour ses séquences de rues. Un accessoire, baptisé sur le plateau "Godardine", inspiré des très simples mouvements faits à l'époque avec des moyens ultra basiques. « Ce qui est assez dingue, quand on y repense, c'est la rapidité avec laquelle Godard tournait ses films et, pourtant, l'extrême complexité parfois des mouvements qu'ils réussissaient avec Raoul Coutard. J'avoue que même maintenant, avec un tournage numérique, on irait sans doute pas aussi vite... avec le même résultat ! »

Décidé à retrouver le style d'éclairage utilisé à l'époque, le chef opérateur a fait toute une batterie de tests. « En fait on s'aperçoit, quand on décortique le cinéma de Godard, que jusqu'en 1968, très peu de scènes d'extérieur nuit sont tournées sans la présence de vitrines de magasins éclairées, qui donnent la profondeur ou même le key light sur les personnages dans certains axes. Dans *Le Redoutable*, il y a, par exemple, cette séquence où Louis Garrel et Stacy Martin sortent d'une soirée et se retrouvent dans la rue, en plein couvre-feu. Là, impossible de s'appuyer sur quoi que ce soit en matière de lumière de magasins

Le Redoutable

ou urbaine. Il m'a fallu réinventer en quelque sorte une image nocturne urbaine "à la Godard" en utilisant une combinaison assez classique de Maxibrutes et Dinolights tels qu'ils auraient pu être utilisés à l'époque. »

En intérieur, la célèbre batterie d'ampoules flood bleues dirigées par Raoul Coutard au plafond a été remplacée par une série de Smartlight SL1, avec diffuseurs bombés, en les réglant sur une température proche de la lumière du jour. Dans ces configurations, la lumière était naturellement très douce et enveloppante, en ne rajoutant pratiquement jamais de face sur les visages. C'est aussi avec une combinaison de SL1 (et un ballon hélium) que les scènes d'assemblées étudiantes (tournées dans les lieux historiques de la Sorbonne), ont été reconstituées. Avec la seule contrainte de la quantité lumière bien supérieure à déployer comparée à ce qu'on a désormais l'habitude de manipuler en numérique.

A la vision du film, on note tout de même une lente progression vers un style photographique plus moderne, qui oublie peu à peu les hommages directs. A l'exemple de la fin du film qui se déroule en Italie. « La fin du film, c'est pour moi plus des ambiances à la *Vent d'Est*. Cette période moins connue où Godard signe au sein du collectif Dziga Vertov. L'analogie est peut-être moins évidente mais c'est aussi surtout parce que la période Coutard est finie. Il y a quand même certaines séquences dans l'hôtel sur mur blanc, comme il savait très bien les faire. Je suis assez d'accord sur le fait que l'image vogue dans cette direction plus contemporaine. Un moment du tournage où on a lâché un peu les codes, où le film ressemble plus à l'histoire que raconte Michel qu'à l'hommage rendu à Godard. »

Fils de Suzanne Schiffman, scripte de Jean-Luc Godard sur, entre autres, *Le Mépris*, *Une femme mariée* et *Week-end*, puis, devenue assistante et scénariste de Truffaut (comme sur *Le Dernier métro*), le chef opérateur garde quelques souvenirs de son enfance : « Même si j'ai dû croiser Godard une seule fois dans ma vie par hasard chez LTC, j'ai été littéralement biberonné à son cinéma et aux anecdotes de tournage que ma mère pouvait me raconter. Par exemple, vers 6 ou 7 ans, je me souviens très bien des séquences musicales d'*Une femme est une femme*. Bien entendu, je n'y comprenais rien, mais j'adorais ça ! Aujourd'hui je réalise ma chance d'avoir pu participer à ce film. Je crois que jamais de la vie je n'aurais pu m'imaginer filmer un biopic sur Godard ! »

Si ce lien fort a marqué Guillaume Schiffman, c'est bien sûr l'ombre de Raoul Coutard qui a plané en permanence sur le film. « Un peu avant de commencer le tournage à l'été 2016, j'ai appelé Raoul dans sa retraite du Sud-Ouest pour lui demander quelques conseils. Avec sa verve légendaire qui ne l'avait pas quitté, il m'a répondu : « Démerde-toi tout seul, je te donnerai ma note quand je verrai le film ! ». Malheureusement, il nous a quittés en novembre, et je ne connaîtrai jamais sa note. Je serai certainement très ému en pensant à lui lors de la première à Cannes. » ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC



Michel Hazanavicius et Guillaume Schiffman



Louis Garrel

Le Redoutable

Produit par Les Compagnons du cinéma

Décors : Christian Marti

Costumes : Sabrina Riccardi

Maquillage : Mathilde Josset

Son : Jean Minondo

Montage : Anne Sophie Bion

Assistant opérateur : Guillaume Genini

Chef machiniste : Laurent Menoury

Chef électricien : Simon Berard

Matériel caméra, machinerie et lumière : TSF Caméra, Grip et Lumière

Pellicule : Kodak Vision 200T et 500 T

Postproduction : Hiventy (ex Digimage)

Étalonnage : Dum Dum Films

Étalonneur : Richard Deuzu

ça et là

IBC 2017



► Le salon IBC 2017 se tiendra au Centre des expositions RAI à Amsterdam (Pays-Bas) du 14 au 19 septembre (conférences 14 au 18, exposition 15 au 19). En 2016, ce carrefour européen des innovations techniques a rassemblé, sur 14 halls thématiques, 30 000 visiteurs et quelques autour de plus de 1 600 exposants. Cette année, sauf erreur ou omission, vingt-trois membres associés de l'AFC – ou sociétés mères ou filiales – seront présents sur un stand.

Au nombre des exposants

AJA Video Systems : hall 7, stand F11, Arri : hall 12, stand F21, Canon Europe Ltd : hall 12, stand D60, Cartoni : hall 12, stand E30, CW Sonderoptic - Leica Camera : hall 12, stand B75, DMG Lumiere : hall 12, stand A40, Dolby Laboratories, Inc : hall 2, stand A11, Exalux : hall 12, stand A70, Fujifilm Europe GmbH : hall 12, stand B20, K5600 Lighting : hall 12, stand E28, LCA - Lights Camera Action : hall 12, stand D39, Panasonic Marketing Europe GmbH : hall 11, stand C45, RED Digital Cinema : hall 9, stand MS68, Rosco Laboratories : hall 12, stand E45, Schneider-Kreuznach : hall 12, stand D53, Sony : hall 13, stand A10, Technicolor : hall 15, stands MS5, MS7, Thales Angenieux : hall 12, stand E36, Transvideo - Aaton : hall 12, stand F30, TSF.be : hall 10, stand D31, Vitec Group : hall 12, stand E65, XD motion : hall 12, stand E56, Zeiss : hall 12, stand F50.

<https://show.ibc.org> ■

FNF/Imago Oslo Digital Cinema Conference 2017



► Organisée par les directeurs de la photographie norvégiens de la FNF, en collaboration avec la Fédération européenne Imago, le Norwegian Film Institute et Nordisk Film & TV Fond, la 8^e "Oslo Digital

Cinema Conference" se tiendra les 8, 9 et 10 septembre 2017. Au programme de cette édition, entre autres sujets et présentations de nouveautés, ACES, HDR et VR, caméras haute sensibilité et capteurs 8K, écrans de cinéma à LEDs.

Quelques-uns des thèmes abordés

- la nouvelle Canon C700
- la nouvelle génération de caméra Sony CineAlta
- le HDR et l'EclairColor
- les capteurs haute sensibilité de Panasonic
- Master Class avec Luciano Tovoli^{AFC, ASC} et projection de Profession : reporter
- le rôle crucial du choix des optiques dans le domaine de la créativité, avec la participation de Philippe Ros^{AFC}, entre autres intervenants
- ACES et reproduction des couleurs : expériences, nouveaux développements et futur
- la réalité virtuelle
- Master Class avec Luca Bigazzi et projection de La Grande Bellezza
- demande officielle d'Imago aux constructeurs pour que les caméras soient appropriées aux besoins des directeurs de la photographie, avec la participation, entre autres, de Philippe Ros^{AFC}.

<http://odcc.no/program.html> ■

Myke Eley, nouveau président de la BSC

► Lors d'une récente réunion, le bureau de nos confrères de la BSC (British Society of Cinematographers) a procédé à l'élection de Myke Eley en tant que nouveau président de l'association britannique, succédant ainsi à Barry Ackroyd, en fonction depuis 2014. Richard Andry, coprésident de l'AFC, salue en quelques mots son arrivée à la présidence de la BSC.



Richard Andry et Myke Eley, en 2015 à Cannes
Photo Pauline Maillet

Au nom de l'AFC, je tiens à saluer le nouveau président de la BSC : notre ami Michael Eley qui succède à Barry Ackroyd. Si je regretterai la forte conviction dans la défense de notre métier et la franchise exprimées dans chacun des éditoriaux de Barry dans le British Cinematographer Magazine, je me réjouis de voir Mike accéder à la tête de la BSC, notre prestigieuse consœur avec laquelle nous avons toujours tissé des relations privilégiées. Et je sais qu'il sera un formidable président.

A Cannes, en 2015, à l'occasion de la remise du "Pierre Angénieux Excellens in Cinematography Award" à Roger Deakins^{BSC}, nous étions en charge des discours de bienvenue, lui pour la BSC, moi-même pour l'AFC, et nous avons pu, à l'occasion, s'apprécier et fraterniser. Nous étions loin de penser, à ce moment-là, que nous retrouverions en 2017 tous les deux présidents de nos associations respectives. Félicitations Mike et vive l'amitié entre nos deux formidables associations, Cheers !

<https://bscine.com/news?id=206> ■

English version

<http://www.afcinema.com/Mike-Eley-new-President-of-the-BSC.html>

Un beau soleil intérieur

de Claire Denis, photographié par Agnès Godard AFC

Avec Juliette Binoche, Xavier Beauvois, Philippe Katerine

Sortie le 27 septembre 2017



Juliette Binoche



Juliette Binoche - Photogramme



Scène de bar chez Castel : Xavier Beauvois et Juliette Binoche

Depuis son premier long métrage, *Chocolat*, en compétition officielle à Cannes en 1988, la directrice de la photographie Agnès Godard AFC, accompagne Claire Denis pour une collaboration qui dure depuis bientôt trente ans. Elles se connaissaient auparavant pour avoir travaillé ensemble sur les plateaux de Wim Wenders, l'une assistante du metteur en scène, l'autre du grand directeur de la photo Henri Alekan. Pour Claire Denis, « C'est l'image qui parle d'abord ». Agnès Godard contribue largement à honorer cette affirmation par sa proposition d'une image poudrée, nacrée, magnifiant la (déjà) très belle Juliette Binoche dans *Un beau soleil intérieur* qui ouvre la Quinzaine des réalisateurs sur la Croisette. (BB)

Isabelle, divorcée, un enfant, cherche un amour. Enfin un vrai amour.



Juliette Binoche et Nicolas Duvauchelle - Photos DR

Un beau soleil intérieur

1^{ère} assistante caméra : Maéva Drecq

2^e assistante caméra : Marion Peyrollaz

3^e assistant caméra : Charles Lesur

Chef électricien : Jean-Pierre Baronsky

Chef machiniste : François Tille

Matériel caméra : Panavision Alga (Sony F65, série fixe Primo 70)

Matériel lumière et machinerie : TSF Lumière, TSF Grip

Postproduction : Amazing Digital Studio

Etalonneur : Frédéric Savoie

► **Tu désignes Un beau soleil intérieur comme étant un film de visages et de mots. Que veux-tu dire ?**

Agnès Godard : Je fais référence à la nouveauté pour un film de Claire : la présence des mots. Beaucoup de dialogues, ils sont l'action du film, contrairement à ses habitudes. Ils ont été écrits par Christine Angot. Les situations sont traitées comme des fragments pour un film en "pointillé". Cela est lié au projet de départ proposé par Olivier Delbosc, Curiosa Films, une très libre adaptation de *Fragments d'un discours amoureux*, de Roland Barthes.

Les décors sont là mais parfois réduits à un ou deux éléments, un lit, une fenêtre, une porte, un dossier de banquette dans un café... La durée des scènes est parfois très longue, il n'y a que 34 séquences dans ce film. Des visages en gros plan, des mots, le tout "à bout portant".

Trente ans de caméra légère, d'argentique, de simplicité de tournage avec Claire Denis. Et aujourd'hui ?

A.G : Il est vrai que nous avons beaucoup travaillé avec une Aaton dans le passé. C'est son deuxième film tourné en numérique, après *Les Salauds*.

Ce film a été tourné avec une Sony F65 et des objectifs Primo 70 mm, série fixe du 27 au 100 mm, enregistré 4K.

Le rapport de Claire avec le numérique reste un peu brouillé. Le choix de ce mariage F65 et Primo 70 a été fait d'un commun accord. Nous l'avons expérimenté, grâce à Patrick Leplat chez Panavision, un an auparavant pour un film qui ne s'est pas tourné. Les images visionnées l'avaient emballée, nous avaient emballées : « Des images moelleuses », avait-elle commenté, c'est un adjectif suffisamment gourmand pour avoir envie d'y retourner ! Le tournage de ce film devait être rapide, cinq semaines. Les lieux étaient très petits en majorité mais véritablement arrêtés. Malgré ces contraintes, j'ai persisté dans le choix de ce matériel parce que je pensais qu'il était indispensable en raison de la nature du film, qui, comme je le disais auparavant, reposait essentiellement sur des visages. Juliette surtout devait être solaire, opalescente. La formule F65 Mini de Patrick Leplat nous a grandement aidés ainsi que l'ingéniosité et la précision de François Tille, mon chef machiniste.

Mais au delà de toute cette question "logistique", pendant le tournage, l'outil numérique, la présence des écrans pourtant réduite au maximum, a représenté une "étrangeté" pour Claire, un sentiment d'inconfort dans lequel s'est cristallisé l'inquiétude qui a accompagné la réalisation du film et de son challenge. Je crois qu'il s'agit de l'oubli difficile de la connaissance et de la pratique de l'argentique qui proposait il est vrai une forme de pudeur et de spontanéité dans certains cas.

La combinaison caméra/optiques a été un choix crucial pour filmer ces visages...

A.G : Les visages allaient être la matière première du film, et notamment celui de Juliette. Le couple caméra/optiques devait être performant pour obtenir la douceur que je souhaitais. Il fallait qu'elle soit belle, vivante, nacrée, un adjectif qui lui appartient !

Je voulais une image simple, une texture douce et nuancée, un rapport direct avec les personnes, toutefois une approche non "naturaliste" des personnages. Je remercie encore ici Patrick Leplat de m'avoir orientée vers les Primo 70. Les nombreux échanges que nous avons eus sur ce choix ont été déterminants. Ils m'ont sans cesse guidée et je suis très satisfaite de l'avoir poursuivi. Les Primo 70 sont fins, précis et ils apportent des flous qui redonnent élégance au volume. A cet égard, j'ajoute la performance de Maéva Drecq au point.

Et ta lumière participe pleinement à la douceur des visages...

A.G : Pour cette image douce et nuancée, qui accède aux détails sans être agressive, j'ai opté pour de la lumière très diffusée ou réfléchie. La difficulté aura été le « à bout portant » que j'évoquais tout à l'heure.

En supplément d'un équipement moyen mais suffisant, dans les petits lieux parfois vraiment exigus, j'avais toujours, prête à être perchée, une petite source qu'on appelait la pizza, diffusée de diverses combinaisons selon la scène. Dans les quelques lieux plus grands, avec recul, ou les extérieurs, j'ai utilisé de plus grosses sources mais également très diffusées ou réfléchies pour garder la même douceur.

Le travail d'étalonnage chez Amazing Digital Studio constitue un complément de taille ! Avec Frédéric Savoir nous avons fouillé le bas de la courbe au maximum puisque c'était là que nous étions la majeure partie du temps.

Nous avons pu solliciter fortement les capacités de la F65 à travers ces Primo 70 : du détail dans les noirs, sur les gros plans, parfois très très gros plans, de la douceur sans laquelle ils seraient devenus intrusifs.

La lumière est très feutrée, comme l'ambiance dans ce bar où Juliette parle avec son amant (Xavier Beauvois)...

A.G : Nous avons tourné chez Castel, club en sous sol entièrement noir, bas de plafond et cerné de miroirs. Dans ce lieu, tout a été construit avec les Boas, rubans de LEDs de Ruby Light créés par Guillermo Grassi.

Je les ai utilisés dès le premier jour, dans ce lieu, et cela a vraiment été concluant. Ils m'ont d'ailleurs sauvé la mise souvent. La lumière est donc essentiellement faite avec des Boas (plus un lampion de fabrication personnelle) pour un plan-séquence de sept minutes avec une caméra mobile sur dolly et sol placoté. J'ai ajouté dans le décor trois petits tubes colorés en jaune pour rehausser le fond.

Ces rubans de LEDs sont simples à installer, légers, malléables, faciles à régler en intensité et en couleur et très fiables ; surtout équipés d'une diffusion adéquate et savamment froncée. Cela donne une lumière poudrée sur les peaux, la douceur recherchée.

Un beau soleil intérieur



Gérard Depardieu dans la scène de fin



Juliette Binoche dans la scène de fin

Cette scène est très intéressante pour le temps qu'elle fait ressentir, grâce à la caméra qui les filme tour à tour...

A.G : Ce plan-séquence a été envisagé par Claire sur scénario. Il y a quelques coupes maintenant mais il a été tourné dans son entier. Le mouvement de caméra qui va de l'un à l'autre s'est construit sur place en fonction des dialogues, me laissant libre du choix du in et du off. Au fil des prises nous avons peaufiné, amplifié les mouvements, osé de plus en plus... Nous avons utilisé ce dispositif pour une autre scène, quand Juliette danse avec cet inconnu. Dans presque tous les films de Claire, il y a une scène de danse. Elles ont souvent été tournées caméra à l'épaule. Dans ce film, pas un plan à l'épaule. L'improvisation, pour ainsi dire, s'est faite avec la dolly. François Tille, chef machiniste, suivait ce que je faisais et je suivais ce qu'il faisait d'après des indications préalablement échangées... collaboration... Nous avons là aussi, au fur et à mesure des prises couvrant toute la chanson d'Etta James, osé de plus en plus au rythme de la musique et des comédiens.

La mise en lumière de la très longue scène de fin participe au message de ce film... et "éclaire" le titre!

A.G : Nous n'avons eu qu'une journée pour cette scène de 17 minutes de face à face. Chaque axe a été tourné dans la longueur de la scène avec une caméra sur Dolly dans un mouvement latéral d'aller et venue légèrement circulaire.

Gérard Depardieu joue avec une oreillette. Sa coach lui dicte le texte. C'est peut-être ce dispositif qui lui donne ce phrasé, cette lenteur concentrée, cette présence magnétique particulière. Claire m'avait demandé un changement de lumière dans la fenêtre située derrière Gérard Depardieu, qu'il soit comme un phare qui s'allume, éclaire et réchauffe Juliette. Nous avons donc un changement de lumière en intensité et en couleur sur des plans de 17 minutes. Nous avons utilisé des sources LED dimmables et suffisamment puissantes dans la fenêtre aux rideaux orangés sur un petit orgue.

Les changements de lumière ont été inévitablement un peu empiriques, soumis aux variations du jeu. Les différentes prises sur chaque axe ont été largement mélangées au montage, quinze minutes de face à face en fin de film, un duo assez surprenant sur la moitié duquel s'incruste le générique de fin.

Inutile de dire que l'étalonnage effectué en 4K a été largement sollicité pour ajuster la progression de lumière. Je salue le travail fin, précis et délicat de Frédéric Savoir et sa totale attention et disponibilité.

Un film au registre nouveau, plein de mots, tourné très vite, à bout portant, que je trouve très réussi. La difficulté essentielle aura été de trouver la justesse de cette radicalité. ■

Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC

Les entretiens, recueillis par Brigitte Barbier et François Reumont, ont été publiés au cours de la 70^e édition du Festival de Cannes. L'AFC tient à remercier vivement le CNC et ses membres associés — Arri, Canon, DMG Lumière, Eclair, Kodak, Lee Filters, Leica, Mikros image, Panavision Alga, RED Digital Cinema, RVZ, Thales Angénieux, TSF Groupe, Vantage et Zeiss — pour leur soutien grâce auquel ces parutions ont pu voir le jour.

<http://www.afcinema.com/-Les-entretiens-au-Festival-de-Cannes-755-.html>

En VR et contre tout

Entretien avec **Céline Tricart**, par **François Reumont** pour l'**AFC**



Céline Tricart tourne "Sunladies VR"

Après avoir été l'une des pionnières de la stéréographie en France, Céline Tricart a décidé de migrer aux États-Unis pour continuer à exercer sa passion. Participant à de nombreuses productions à Los Angeles, elle a depuis deux ans ajouté une corde à son arc en lançant sa propre société de production spécialisée dans la réalité virtuelle. Ayant récemment signé les images d'un court métrage documentaire VR ambitieux tourné au cœur de la forêt amazonienne (diffusé à Sundance), elle fait pour nous un premier bilan d'étape sur cette nouvelle révolution annoncée pour la prise de vues. (FR)

► À quand remonte selon vous l'intérêt de l'industrie pour la réalité virtuelle ?

Pour moi, c'est la campagne de "crowdfunding" initiée au lancement du casque Oculus Rift en 2012. Ce qui me semble très important dans cette histoire, c'est que le public est à l'origine du lancement du produit, plutôt que les grandes marques de l'industrie électronique. Les gens avaient envie tout simplement d'un bon casque, d'abord pour jouer... Mais maintenant l'appel déborde largement de la simple niche des "hardcore gamers" !

Il faut savoir que les géants de l'industrie comme Apple, Google et Facebook se lancent à fond dedans, notamment pour les applications liées aux réseaux sociaux (voir les événements Facebook live 360). Parallèlement, les premiers documentaires ou installations apparaissent dans les festivals, et Spielberg lui-même tourne son premier film en VR en ce moment...

Comment vous y êtes-vous lancée ?

Personnellement, j'ai commencé en bidouillant dans mon coin, en filmant en plusieurs passes sur 360° avec une caméra numérique unique, et en multipliant les expériences de stitch. Ensuite est apparue pour moi la Ricoh Theta, qui est une toute petite caméra 360° et qui permet de débroussailler les problématiques, s'entraîner au langage de la réalité virtuelle. Mon premier projet officiel s'est effectué avec la Nokia Ozo, alors que les équipes de développement souhaitaient confier à des équipes de créateurs la caméra prototype. J'ai pu alors coréaliser un premier documentaire en VR baptisé *Marriage Equality*, qui prend comme contexte l'issue de la bataille institutionnelle auprès de la Cour suprême autour du mariage pour tous. Même si le film semble être une captation de ce moment d'histoire du pays, tout a été en fait recréé avec des comédiens. Une sorte de docu fiction d'une certaine manière...

Quelle expérience avez-vous pu tirer de ce premier film ?

On a appris énormément de choses sur ce tournage... L'un des enjeux principaux, quand on se lance dans un film narratif en réalité virtuelle, c'est de déterminer comment guider le spectateur. À vrai dire il ne s'agit pas réellement de contrôler à 100 % les choses mais plus de jouer d'une certaine influence... Par exemple, sur ce film, on a choisi d'utiliser un personnage de journaliste qui sert plus ou moins le spectateur pour suivre la narration dans la sphère. En association avec ce dispositif, l'erreur principale qu'on a commise a été de placer les comédiens à au moins 2 m de la caméra, comme ne cessait de nous le répéter les ingénieurs Nokia, obsédés par les problèmes de stitch posés potentiellement par la parallaxe. En fait, ces caméras reposant toutes sur des prises de vues au fish-eye pour pouvoir assembler ensuite la sphère, la relation à la perspective est très différente d'une prise de vues classique. On récupère une sensation de grand vide en respectant cette règle des 2 m minimum, on n'arrive pas réellement à se projeter dans la situation. Là encore, comme tout nouveau moyen de prise de vues, le plus important pour moi est de raconter une histoire, et je pense qu'il ne faut pas hésiter parfois à tordre un peu les règles pour arriver à ses fins !



Andrew Wilson, Céline Tricart et la caméra Nokia Ozo sur le tournage d'un film *Shinola* en VR 360

En VR et contre tout

Même au risque de ne pas obtenir un bon raccord entre les différentes images ?

C'est une question de compromis. C'est bien aussi de se souvenir des leçons du relief, où beaucoup de films ont été tournés sans respecter le minimum technique nécessaire. Le public s'est vite lassé de ces mauvais films en 3D, il ne faudrait pas réitérer les mêmes erreurs en VR.

Parmi les choses qu'on a déjà identifiées sur les productions en cours ou passées, il y a tout d'abord la difficulté de filmer en mouvement en VR. Un phénomène de perte de repères entre le cerveau et le corps peut alors apparaître et mener vite à la migraine ou la nausée. Les mouvements doivent être en général lents et sans changement de vitesse – c'est en effet l'accélération et non pas le mouvement qui provoque le "mal des transports" tant redouté –, sans modification du niveau l'horizon (à moins de chercher absolument la nausée comme dans un bateau !), et surtout, il ne faut jamais panoramiquer avec la caméra sans quoi on va la catastrophe !

Ces précautions prises, je pense qu'on peut vraiment travailler sur des films narratifs qui, selon moi, peuvent être le chaînon manquant entre la pièce de théâtre et le jeu vidéo.

N'êtes-vous pas frustrée en tant que directrice de la photo de ne pas pouvoir utiliser réellement la caméra comme vous le faisiez auparavant ?

C'est vrai que le rôle de l'opérateur change. Déjà, on ne cadre plus avec la caméra... sur la plupart on ne choisit pas les optiques (qui sont fixes), on ne fait plus la mise au point (tout est à l'hyperfocale), et il n'y a plus de diaph (tout est géré dans la caméra). Le choix de l'outil en amont et donc prépondérant. Ensuite on essaye d'exploiter au mieux les lieux qui prennent soudain une importance phénoménale. Le travail en association avec le chef décorateur devient central, tout comme celui avec la postproduction quand il s'agit de trouver des moyens d'effacer les projecteurs qu'on aurait pu installer à la prise de vues... Pour moi c'est presque plus un travail de coréalisation visuelle qu'un travail de directeur de la photographie.

Parlez-moi un peu de Sous la canopée, ce documentaire que vous avez tourné l'année dernière en Amazonie...

Ce film a été tourné pendant deux mois au cœur de la forêt. Il est réalisé par Patrick Meegan, qui collabore régulièrement avec la société Jaunt, fabricant de la caméra Jaunt One et distributeur de contenu VR en ligne via sa plateforme Jauntvr.com. Le film dure 11 minutes et propose une découverte de la forêt depuis la cime des arbres jusqu'au sol en utilisant divers systèmes de prise de vues aériens, comme les câbles ou même les drones.

Avec quel matériel avez-vous tourné ?

La grande majorité du film a été tournée avec cette fameuse caméra Jaunt One, tractée par des câbles tendus entre les arbres. Ce rig est composé de 24 caméras (16 en périphérie, plus deux fois 4 en haut et en bas) qui permettent d'avoir un effet de recouvrements exceptionnels (chaque point de l'image est filmé par au moins toujours trois caméras à la fois). Un système d'algorithmes permet une carte de profondeur afin de générer le relief entre l'œil droit et le gauche, sans avoir à multiplier encore les caméras. Enfin la cadence maximale est de 120 i/s, ce qui au contraire de la Nokia Ozo (30 i/s en cadence unique) permet de faire du ralenti.



Caméra VR Jaunt One sur système cablecam par Aether Films
Photo Lucas M. Bustamante

À quelle cadence de référence avez-vous tourné ?

60 images par seconde (diffusé à 60), ce qui donne une meilleure sensation de rafraîchissement d'images dans les casques, notamment quand on tourne la tête. Seuls quelques plans faits en vol avec des drones ont été générés à partir d'un rig Gopro léger en monoscopie à 30 i/s pour des raisons de poids. J'ai aussi utilisé un rig composé de cinq Sony A7s pour des plans de nuit et quelques time lapses, mais ces prises n'ont pas été retenues au montage...

N'avez-vous pas peur que la VR ne soit finalement qu'un feu de paille, comme la 3D l'a été pour le cinéma ?

Ah..., d'abord il faut que je fasse une petite mise au point ! La télé relief est belle et bien enterrée mais le cinéma n'est absolument pas mort ! Chaque année, des millions de dollars de revenus sont générés par les blockbusters tournés en 3D, et même si en France il n'y a plus de production, ça continue régulièrement à Hollywood.

Quant à la VR, je pense qu'elle survivra quoi qu'il arrive par le biais du jeu vidéo. L'enjeu est de savoir quand et comment les constructeurs résoudront le problème de l'équipement du public en casque de réalité virtuelle pour déployer des contenus narratifs. Actuellement, c'est du matériel qui est encore réservé à une élite (amateurs fortunés), mais avec certaines initiatives comme celle de transformer les téléphones en système de vision VR, on démocratise peu à peu la chose. Les consoles de jeux comme la Sony PS4 vont aussi dans ce sens... et bientôt tout le monde pourra sans doute regarder des programmes VR chez soi. On assiste aussi au retour des salles d'arcades VR (inspiré de celles dédiées aux jeux vidéo dans les années 1980), les spectateurs vont passer un peu de temps sur du matériel haut de gamme.

Quoi qu'il en soit, la technologie est encore un peu insuffisante pour offrir une vraie expérience visuelle. On voit par exemple encore les pixels et le fichier standard 4K qui est utilisé ne donne qu'une impression de définition divisée par quatre quand on utilise le casque. Pour bien faire il faudra sans doute passer à des fichiers de 8K ou même 16K, ce qui pour le moment est encore très compliqué et coûteux.

Autre contrainte, il n'y a aucun organisme chargé de normaliser ce domaine, et on se retrouve en permanence confronté à des différences de rendu entre le casque Oculus Rift ou le casque HTC Vive, avec des niveaux de noirs différent, un espace colorimétrique différent... Bref tout reste encore à faire, et c'est pour ça que ça me passionne ! ■

[English version](#)

<http://www.afcinema.com/Virtual-Reality-Against-All-Odds.html>

du côté d'Internet

Discussion entre Yves Angelo et Caroline Champetier

à propos de mise en scène et de photographie

► L'ENS Louis-Lumière a mis en ligne sur la Toile une vidéo de la conférence organisée à l'École le 15 octobre 2016 au cours de laquelle Yves Angelo et Caroline Champetier ^{AFC} ont discuté sur la relation entre la mise en scène et le travail du directeur de la photographie.

Voir la vidéo à l'adresse

<http://www.afcinema.com/Discussion-entre-Yves-Angelo-et-Caroline-Champetier-a-propos-de-mise-en-scene-et-de-photographie.html> ■



ça et là

Cycle de conférences : "Federico Fellini et Luchino Visconti, du néo-réalisme au baroque"

Par Eric Taane, professeur en Khâgne

Un cycle de conférences mensuelles sur les frères ennemis du cinéma italien aura lieu au Centre Sèvres, d'octobre 2017 à mai 2018.



italien un retentissement mondial. À travers un premier montage qui nous permettra de parcourir leur univers et d'interroger leur vision du monde, ces soirées seront ensuite une plongée au cœur des images et de leur mystère, par l'analyse de trois œuvres.

► Plus que tout autre, le cinéma italien est synonyme d'émotion et de passion. Dans les années 1950, deux génies imposent leurs styles et leurs différences et donnent au cinéma

Les participants auront vu le film par eux-mêmes avant la séance, selon le programme suivant :

- 11 octobre 2017 : Introduction à l'œuvre de Federico Fellini
- 8 novembre 2017 : *La strada* (1954)
- 6 décembre 2017 : *Amarcord* (1973)
- 17 janvier 2018 : *Et vogue le navire* (1983)
- 7 février 2018 : Introduction à l'œuvre de Luchino Visconti
- 21 mars 2018 : *Le Guépard* (1963)
- 11 avril 2018 : *Mort à Venise* (1971)
- 23 mai 2018 : *Ludwig, le crépuscule des dieux* (1972)

Ces rendez-vous cinéphiles mensuels ne nécessitent rien d'autre qu'une réelle passion pour le 7^e art et le désir de plonger sans retenue au cœur d'une œuvre qui nous touche un peu plus à chaque vision.

Informations

<http://www.visible-invisible.fr/cycle-cinema/>

Centre Sèvres, 35 bis rue de Sèvres, 75006 Paris

D'octobre 2017 à mai 2018 ■

Le Scaphandre et le papillon, de Julian Schnabel, projeté au Ciné-club de l'École Louis-Lumière

► Pour leur séance de reprise, mardi 5 septembre, le Ciné-club et les étudiants de l'ENS Louis-Lumière recevront le cadreur Berto ^{AFCF} et projeteront *Le Scaphandre et le papillon*, le film de Julian Schnabel, photographié par Janusz Kaminski, dont il a cadré les images. La projection sera suivie d'une rencontre avec Berto, l'occasion pour le public d'échanger avec lui à propos de son travail sur *Le Scaphandre et le papillon* et sur bien d'autres films auxquels il a collaboré.

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

Mardi 5 septembre 2017 à 20h précises

Cinéma Grand Action

5, rue des Ecoles - Paris 5^e

(Entrée au tarif en vigueur dans le cinéma)

<https://www.cineclub-louislumiere.com> ■



ACS France associé AFC

► Nous espérons que vous avez passé un excellent été et vous souhaitons une très belle rentrée, riche en nouveaux tournages ! Dans notre actualité récente, plusieurs tournages de longs métrages, de publicités et notre présence à l'IBC.

Nos derniers projets

● Images aériennes Paris

Nos équipes ont été impliquées dans le tournage de la nouvelle publicité "Mon Paris", de la marque Yves Saint Laurent, avec des prestations multiples sur ce beau projet. L'installation d'une grue Nacelle a permis de réaliser des images entre 45 et 80 mètres de haut, au niveau de l'Arc de Triomphe, en plein cœur de Paris. Le dispositif permet de fixer une tête gyrostabilisée, que ce soit la Shotover F1 (41KGS) ou la Shotover K1 (68KGS). L'installation a été exécutée avec une Arri Alexa Mini et un Angénieux 44-440 anamorphique avec la Shotover K1. En vol pour un point de vue à 80 m au-dessus de la ville ! Ce dispositif représente une solution parfaite lorsque l'utilisation d'un drone ou d'un hélicoptère n'est pas autorisée. La Shotover K1 a permis d'obtenir une stabilité d'image sans parallèle et offre la possibilité d'utiliser un très large choix d'optiques longues focales.

D'autres sites parisiens ont été survolés, cette fois en drone, avec un dispositif qui permet d'enregistrer en Apple ProRes 5,2K (5280 x 2160, 2,4:1) 30 i/s ou 4K (3840 x 2160, 16:9) 30 i/s. L'exploitation de drones mérite d'étudier en détails les plans souhaités et ne peut remplacer le matériel utilisé dans l'industrie du cinéma. Seulement les administrations et les règles de l'air ne permettent l'utilisation d'une Alexa Mini ou d'une caméra RED Series en agglomération que dans certains cas précis. N'hésitez pas à contacter nos équipes pour évaluer au mieux l'une ou l'autre des solutions pour survol des agglomérations françaises et européennes...

● **Toujours en agglomération à Paris**, nous avons participé au début de tournage du nouveau film de Jean-François Richet (avec Vincent Cassel, Fabrice Luchini et Olga Kurylenko). Pour ce projet, nous avons également déployé notre équipe drone autour de notre Inspire 2 – 5,2K Raw, afin de réaliser différents points de vue aériens de découverte autour de la statue Napoléon, Place Vendôme. Nous avons obtenu les autorisa-

tions nécessaires afin de réaliser ces images, dans la plus grande sécurité. Notre DP aérien, Steve Desbrow, aux commandes de la caméra, a assuré la bonne réalisation des plans.

● Drone en altitude

Un cadre de travail très différent dans les Hautes-Pyrénées françaises pour un autre long métrage français, aux côtés de Jérôme Alméras^{AFC} et Hervé Mimran. Nous avons fourni une prestation avec un plus gros porteur emportant une Arri Alexa Mini et la série d'optiques anamorphiques Master Prime. Quatre jours sur place et différents sites de tournage avec des altitudes allant jusqu'à 2 000 m.

● Hélicoptère et équipe de choc

Après une première prestation drone, nous sommes de nouveau sur "set" avec l'équipe de Danny Boon pour la suite de son long métrage. Une prestation hélicoptère avec la Shotover K1 et notre duo de choc Luc Poullain (pilote film) et Steve Desbrow (Aerial DoP).

● Shotover G1 et Black Arm

Pas d'images aériennes cette fois, mais des prises de vues de suivi avec notre tête gyrostabilisée 3 axes Shotover G1 avec Black Arm, sur Quad Polaris équipé d'un lift motorisé. Moins de 6 kg, moteurs FIZ intégrés, auto-horizon par GPS, rapidité d'installation, la Shotover G1 est l'outil idéal pour ce type de tournage. Pour ce long métrage tourné en région parisienne, nous avons utilisé une caméra Arri Alexa Mini et objectif Hawk 45-90 mm.

ACS France à l'IBC

L'équipe d'ACS France sera présente sur le salon IBC entre le 15 et le 18 septembre, n'hésitez pas à nous contacter pour une rencontre ; vous pourrez également retrouver notre matériel (Shotover F1) sur le stand de Shotover (11.B49).

Contacts :

- Images stock : <http://bit.ly/1qEK4nK>
 - Newsletter 2017 : <http://bit.ly/2j4k1TL>
 - 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/ ■



Grue nacelle et Shotover K1



Inspire 2 place Vendôme



Steve Desbrow et drone



Luc Poullain (Pilote Film) et Steve Desbrow (Aerial DoP)



Shotover G1 et Black Arm - Alexa-Mini et Hawk 45-90 Photos ACS France

Arri associé AFC

▶ Arri au Sunny Side of the Doc



Pour la troisième fois Arri participait au Sunny Side of the Doc, le rendez-vous incontournable de la planète documentaire, qui s'est déroulée à La Rochelle du 19 au 22 juin 2017. Producteurs, distributeurs, diffuseurs, réalisateurs et directeurs de la photo ont pu découvrir (ou redécouvrir) l'Amira et l'Alexa Mini sur le stand ainsi que lors d'un apéritif convivial.



Sunny Side of the Doc

● Arri à IBC, Amsterdam

Arri sera présent comme chaque année au salon professionnel IBC à Amsterdam avec un stand pour faire découvrir ses nouveaux matériels. Parmi ceux-ci la nouvelle gamme de Filtrés Arri, la Alexa SXTW avec vidéo HF, la Bibliothèque de Looks Arri, les nouvelles fournitures pour les équipes ainsi que toutes les dernières nouveautés de sa gamme caméras et accessoires.



Arri, Hall 12, Stand No. 12.F21

Le samedi 16 lors de l'évènement "Arri Big Screen", Arri accueillera des invités qui parleront de leurs projets et leurs images seront projetées en qualité HDR. Aussi, sera projeté en avant-première un film historique retraçant l'implication d'Arri dans le cinéma et l'audiovisuel pendant ce dernier siècle.

Arri Big Screen

Samedi 16 septembre 2017

15h30 – 17h30

IBC Auditorium

Le code client ci-dessous permet d'obtenir un l'entrée gratuite pour le salon.

Code: 6196

[https://ibc.itnint.com/IBC17/regonline/CreateAccount.aspx?stream=attendee&sourceCode=](https://ibc.itnint.com/IBC17/regonline/CreateAccount.aspx?stream=attendee&sourceCode=IBC)

IBC

Du vendredi 15 septembre au mardi 19 septembre, 2017

Amsterdam RAI, Europaplein, NL 1078 GZ Amsterdam

● The Filmmaker's View – Arri 100 Years

Pour célébrer ses 100 ans et retracer son histoire aux côtés des cinéastes du monde entier Arri à réalisé une série d'interviews qui seront mises en ligne progressivement à partir du 12 septembre, date anniversaire de ses 100 ans.

Voici un "teaser"

<https://vimeo.com/229988521>



The Filmmaker's View

● Nouveau bureau Arri CT France

Nous avons annoncé au mois de mai la création de la filiale française d'Arri, Arri CT France (CT pour Cine Technik), et c'est donc chose faite ! Pour la première fois

en France, Arri dispose de bureaux exclusivement dédiés au développement commercial des systèmes de caméras et à l'éclairage.

Vous pouvez désormais nous rendre visite à l'adresse suivante :

54, rue René Boulanger 75010 Paris (RDC sur cour).



Nouveau bureau Arri CT France

● La série TV "Un village français" (coproduite par Tetra Media et Terego) vient d'entamer le tournage de sa septième et ultime saison en région parisienne. Pour ces 6 épisodes de 52', Emmanuel de Fleury, son directeur de la photographie depuis la saison 6, s'appuie sur deux Alexa Mini et un workflow qui utilise les LUTs Arri.

Entretien avec Emmanuel de Fleury à l'adresse :

<http://www.imageworks.fr/emmanuel-de-fleury-a-propos-du-tournage-dun-village-francais/> ■



"Un village français"

CW Sonderoptic - Leica associé AFC

A propos de *Valérian*, de Luc Besson : Thierry Arbogast ^{AFC}, directeur de la photo
Par Ariane Damain Vergallo pour CW Sonderoptic - Leica

► Pour le nouveau film de Luc Besson, *Valérian*, il y a eu quatre mois de préparation intense. Luc Besson a d'abord réuni tous les chefs de poste : Hugues Tissandier, le décorateur, Olivier Bériot, le costumier, et Thierry Arbogast, le directeur de la photographie. Il leur a raconté l'histoire de *Valérian* puis une lecture du scénario a été faite et il leur a montré des dessins afin de les immerger dans le monde particulier de la bande dessinée de Christin et Mezières, parue en France dans les années 1970, dont est tiré le film.



Thierry Arbogast - Photo Ariane Damain Vergallo
Leica M et Summicron-C 50 mm

Ensuite Luc Besson leur a demandé de plancher à leur tour et de lui rapporter des images qui seraient une base de travail et de réflexion avant le tournage. Thierry Arbogast a fait appel à une graphiste chinoise qui, sur ses indications, a produit une vingtaine de dessins. Puis il a plongé dans des archives photo ; la rue dans les métropoles asiatiques, le soleil qui perce dans les rues étroites des souks de Marrakech et il s'est souvenu de films qui l'ont souvent inspiré pour leur lumière ; *Les Duellistes*, *Blade Runner*, de Ridley Scott, et *Le Parrain*, de Francis Ford Coppola.

Sur les 80 images fournies par Thierry Arbogast, Luc Besson en a apprécié certaines et rejeté d'autres. Ils se sont mis d'accord sur une image colorée, lumineuse, avec un contraste pas trop agressif puis chaque séquence a été décortiquée pour en révéler son univers propre. Enfin, avec Hugues Tissandier, le décorateur, ils ont été partisans d'insérer des sources lumineuses dans les éléments de décor.

Parallèlement plusieurs essais se sont mis en place :

- Des essais de projecteurs LED – LC10 et Sky Pan 60 de chez Arri – et surtout des essais de rubans de LEDs. Un véritable casting a même été effectué car il y avait des problèmes de flickering venant des ballasts. Des essais ont été faits à 24 et 48 i/s et une dizaine de ballasts a été éliminée.

- Des essais (et de nombreuses réunions) avec les trois compagnies d'effets spéciaux SFX de Nouvelle Zélande (Weta), USA (ILM de Georges Lucas) et France (Mikros image) qui ont fait fortement pencher la balance vers le Super 35 plutôt que l'anamorphique pour des raisons de poids informatique et de géométrie de l'image.

- Toutes les optiques ont ensuite été encodées, ce qui a valu, à l'issue du tournage, les félicitations du département SFX car 100 % des métadonnées avaient été récoltées, ce qui est rarissime.

Des essais de caméra avec la Sony F65, l'Alexa XT, l'Alexa 65 et la RED à l'issue desquels l'Alexa XT a été choisie.

- Enfin des essais poussés d'optiques fixes, les zooms ayant déjà été choisis : l'Alura 18-80 mm et l'Angénieux Optimo 24-290 mm, entre les Master Primes de Zeiss, les Cooke S4 et les Summilux-C de Leica.

Depuis leur première collaboration en 1990 sur le film *Nikita*, Thierry Arbogast et Luc Besson ont toujours préféré ne pas mettre de filtre sur les optiques car ils apprécient l'image telle qu'elle est. Aussi la douceur et la luminosité étaient les critères principaux du choix des objectifs. Ils ont préféré les optiques Summilux-C de Leica aussi pour leur aspect pratique, léger, moderne, avec un joli bokeh et du charme.

Le tournage de *Valérian* s'est fait principalement à deux caméras. Les focales fixes Summilux-C ont été privilégiées quand la caméra était sur le Steadicam, lors des scènes de nuit ou en basse lumière et quand tout simplement Thierry Arbogast le souhaitait pour une qualité d'image particulière.

Valérian est le premier film que Luc Besson tourne intégralement dans les studios de La Cité du Cinéma, dont il est le fondateur, puisque sur les sept mois qu'ont duré le film, seule une semaine a été tournée aux Bahamas.

Étant constamment sur place, cela lui a permis d'être aux commandes de tous les essais, de les visionner et de valider ses choix quasi en temps réel.

Sur le tournage, Thierry Arbogast, prélightait et filmait avec une doublure tous les décors qu'il montrait ensuite à Luc Besson qui lui disait alors si la lumière lui convenait. Une telle minutie et un tel travail montrent le degré d'exigence de ce film hors normes, tant pour le budget – le plus élevé du cinéma européen depuis que le cinéma existe – que pour la durée du tournage et la place des effets spéciaux ; en effet presque 90 % des plans sont concernés par les SFX.

Luc Besson écrit, produit, réalise ses films et surtout il les cadre intégralement en caméra principale. Thierry Arbogast apprécie son travail de cadreur qui se caractérise par un goût de la symétrie très rare en Scope et qu'on retrouve chez Stanley Kubrick ou dans le cinéma japonais. Un goût de l'épure, de la simplicité. Luc Besson aime centrer le personnage que ce soit en très gros plan ou en plan très large. Avec ce travail particulier de cadre, Thierry Arbogast propose souvent une amorce dans le sens de la lumière et du regard, la partie vide étant contrebalancée par l'ombre ainsi créée. Luc Besson travaille axe par axe, au fur et à mesure, dans un souci de simplicité et d'efficacité et fait systématiquement des champs et des contrechamps pour les scènes de comédie. Avec les années, les plans séquences sont apparus plus nombreux qu'au début de leur collaboration.

CW Sonderoptic - Leica associé AFC

Thierry Arbogast ne reçoit pas de directive particulière pour la lumière. Il éclaire avec deux effets qu'il aime particulièrement :

● Le Cross Light ou lumière latérale un peu haute venant de la gauche, une lumière un tout petit peu décalée de manière à n'éclairer qu'un côté du visage tout en attrapant l'œil qui est dans l'ombre. Cette lumière des peintres jusqu'au dix-neuvième siècle, avant qu'ils ne sortent de leurs ateliers d'artiste et ne deviennent des impressionnistes se saisissant la lumière du soleil.

● Le Top Light qui est tout simplement une lumière douce qui surplombe les comédiens et permet de faire disparaître leurs yeux dans l'ombre quand ils baissent le visage puis de les faire réapparaître quand ils le lèvent. Une technique de lumière utilisée à merveille par Gordon Willis dans *Le Parrain* et que Thierry Arbogast avait reprise dans *Léon*, de Luc Besson.

Thierry Arbogast reconnaît que le tandem formé avec Luc Besson a été idéal pour se consacrer pleinement et uniquement à la lumière de *Valérian*. « On évolue, on progresse, on s'améliore. Quand les bases sont là, ça fonctionne. »

[English version](#)

<http://www.afcinema.com/About-Luc-Besson-s-Valerian-Cinematographe-Thierry-Arbogast-AFC.html>

Eclair associé AFC

► **Les actualités d'Eclair (Statuts des Films/TV/Nouveaux Projets)**

Actualités cinéma

Les films traités chez Eclair en salles en septembre 2017 :

● *Oka*, de Souleymane Cissé, production : Les Films Cissé, DP : Fabien Lamotte, Thomas Robin, Xavier Arias, Etienne Carton de Grammont, étalonnage : Mathilde Delacroix

● *Napalm*, de Claude Lanzmann, production : Margo Cinéma, DP : Caroline Champetier ^{AFC}, étalonnage : Karim El Katari

● *Demain et tous les autres jours*, de Noémie Lvovsky, production : F Comme Film, Gaumont, DP : Jean-Marc Fabre ^{AFC}, étalonnage : Raymond Terrentin

Les films traités en EclairColor en salles en septembre 2017 :

● *Nos années folles*, de André Téchiné, production : ARP Sélection, DP : Julien Hirsch ^{AFC} étalonnage et remastering EclairColor : Karim El Katari

● *Barbara*, de Mathieu Amalric, production : Alicieléo, Waiting For Cinema, DP : Christophe Beaucarne ^{AFC,SBC}, étalonnage d'origine : Richard Deusy, remastering EclairColor : Thomas Debaue

Film en cours de postproduction chez Eclair

● *Christ(off)*, de Pierre Dudan, production : Fechner Films, DP : Vincent Gallot Etalonnage : Karim El Katari

Les films en cours de tournage chez Eclair

● *Le Poulain*, de Mathieu Sapin, production : Pyramide Production, DP : Jérôme Alméras ^{AFC}

● *Facteur Cheval*, de Nils Tavernier, production : Fechner Films, DP : Vincent Gallot

Fiction en cours de tournage chez Eclair

● *Nox*, de Mabrouk el Mechri, production : Gaumont TV, DP : Pierre-Yves Bastard ^{AFC}

Actualités patrimoine

Films traités en restauration chez Eclair

● *Qui êtes-vous Polly Maggoo ?*, de William Klein, production : Films Paris New-York, DP : Jean Boffety, étalonneuse : Aude Humblet sous la supervision de William Klein

● *Muhammad Ali, the Greatest*, de William Klein, production : Films Paris New-York, DP : William Klein, étalonneuse : Aude Humblet sous la supervision de William Klein

● *Riens du tout*, de Cédric Klapisch, production : MK2 Films, DP : Dominique Colin, étalonneur : Grégoire Lesturgie sous la supervision de Cédric Klapisch. ■

Exalux associé AFC

► La rentrée 2017 sera riche en nouveautés chez Exalux. Le salon IBC d'Amsterdam donnera l'opportunité de présenter pas moins de six nouveaux produits en exclusivité.

● RX100s : le DMX sans fil qui tient dans la poche !

Exalux poursuit le développement de la gamme Connect (solutions de contrôle DMX sans fil) et proposera prochainement le mini récepteur DMX sans fil RX100s.

RX100s répond aux attentes des techniciens qui souhaitent un récepteur compact, robuste et adapté à tous les projecteurs du marché. Le RX100s est basé sur la technologie CRM de Lumen Radio. Sa portée est d'environ 100m en fonction de l'environnement.

Les points forts du RX100s :

- ✦ Antenne totalement intégrée (aucun risque de casse)
- ✦ Alimentation +5VDC soit par le biais d'un port USB, soit par une petite batterie externe de type PowerBank (environ 20 h de fonctionnement avec une PowerBank 2,6 Ah)
- ✦ Connecteur XLR 5pts sur câble avec possibilité de déport sur les projecteurs
- ✦ Témoin de réception permettant de choisir la position la plus adaptée pour la réception
- ✦ Compatibilité totale avec le transmetteur TX100

Disponibilité : fin septembre.



● STIXX : la petite lumière qui fera beaucoup d'effets !

STIXX Action FX est un kit "tout-en-un" permettant aux techniciens de créer des petits jeux d'éclairage de proximité, simplement, rapidement et d'une manière autonome.

Le kit convient parfaitement pour les éclairages de face, dans les voitures ou les espaces confinés.

Le kit est composé de :

- ✦ 2 tubes d'éclairage (149 mm et 264 mm) diffusés, dont la température de couleur peut varier de 2 200 K à 6 500 K
- ✦ 1 mini gradateur compact alimenté par une petite PowerBank 2,6Ah.
- ✦ 1 jeu de câbles.



Le gradateur DimLITE USB FX intègre un élévateur de tension permettant d'alimenter les sources LED en 24VDC à partir d'une

petite batterie délivrant une tension de 5VDC. Il possède aussi un générateur d'effets spéciaux interne (tunnel, bougie, TV, Paparazzi, orage, orage violent).
Disponibilité : octobre 2017.

● uBOOST DC24W108-VL : La solution pour l'alimentation des LEDs en toute sécurité

L'utilisation des sources LED – telles que le ruban LED – de plus en plus fréquente sur les plateaux, implique l'utilisation

d'une source d'alimentation appropriée. Dans le cas contraire, la source de lumière peut chauffer excessivement et une dégradation de l'intensité lumineuse et/ou de la température de couleur proximale peut être constatée.



Exalux poursuit le développement de solutions d'alimentation adaptées à la lumière LED en adéquation avec les besoins identifiés sur le terrain et propose une nouvelle solution adaptée aux batteries V-LOCK. Le nouveau convertisseur uBOOST24W108-VL est équipé d'un socle V-LOCK permettant le montage de la batterie. Il élève la tension d'entrée à 24VDC et la régule afin qu'elle soit stable et appropriée à l'alimentation des rubans LED en 24VDC, Maluna Luciole, et autres appareils d'éclairage. La tension ainsi régulée est disponible en sortie sur la fiche XLR 4PTS montée sur un câble. La puissance du convertisseur est de 108 W.

Disponibilité : fin septembre 2017.

● Rendez-vous IBC 2017

Découvrez ces nouveautés sur le stand 12A70 au salon IBC à Amsterdam du 15 au 19 septembre. ■

Next Shot associé AFC

► Les nouveautés à la caméra

Après le Stab One et le Be Steady Next Shot élargit sa gamme de stabilisateurs avec l'acquisition du Black Arm de Flowcine, un stabilisateur et absorbeur de chocs mécanique ainsi que le stabilisateur Maxima d'Arri.

En tournage avec Next shot en septembre

- Taxi 5, de Franck Gastambide, production : T5 Production, DP Vincent Richard, caméras : Arri Alexa Mini et Alexa SXT, optiques : Cooke S4, zooms Canon CN-E et zooms Angénieux, machinerie : Dolly Fisher 11, grue Scorpio Crane 30', tête Scorpio Gyrostabilisée, Keyhead, Aerocrane, Variojib et Scorpio Arm
- La Pièce manquante, de Thierry Binisti, production : France TV Bordeaux Aquitaine, DP Dominique Bouilleret ^{AFC}, caméra : Alexa Plus, optiques : Cooke S4

● Le Chant du loup, d'Antonin Baudry, production : Trésor Films, DP Pierre Cottureau, chef machiniste : Erwan Becquelin, machinerie : Dolly Chapman PeeWee IV, tête Micro Head Scorpio, tête Scorpio Gyrostabilisée et grue Scorpio Crane 23'

● Série : "Versailles", saison 3, production : Capa VS3, DP Anton Mertens, chef machiniste : Philippe Canu, machinerie : Dolly Fisher 11, grue Scorpio Crane 30', tête Scorpio Gyrostabilisée, tête Mini Head Scorpio et grue Félix. ■

Panasonic associé AFC

► Panasonic VariCam

Découvrez l'EVA1 en exclusivité sur l'IBC 2017



Notre toute dernière nouveauté Panasonic, l'EVA1, sera présentée en exclusivité sur l'IBC au RAI d'Amsterdam du 15 au 19 septembre 2017.

Cette nouvelle caméra cinéma compacte est un outil performant pour réaliser des images d'exception. Dotée d'un nouveau capteur Super 35 mm 5,7K, double ISO natif (800 ISO / 2 500 ISO) et de 14 diaph de dynamique, l'EVA1 est idéale pour la fiction, pour les prises de vues au poing, sur drone, gimbal ou machinerie légère.



Lors de l'IBC 2017, vous découvrirez en avant-première les images de l'EVA1, tournée en Islande avec le DP Filippo Chiesa.

Venez découvrir l'EVA1 à l'IBC et retrouvez-nous Hall 11 sur le stand C45



Tourné en VariCam :

● Gypsy

Production Netflix avec Naomi Watts
DP : Bobby Bukowski. Série de 10 épisodes tournée en VariCam35

Intrigue : La thérapeute Jean Holloway devient trop investie dans la vie de ses patients...

● Death Note

Production Netflix – sortie le 25 août 2017
DP : David Tattersall (Star Wars, épisodes I, II et III). Film tourné en RAW VariCam35

Intrigue : Light Turner, un étudiant brillant, découvre un mystérieux carnet qui a le pouvoir de tuer toute personne ayant son nom écrit à l'intérieur...

● Anne with an E

Production Netflix – mai 2017

DP : Bobby Shore

Série de sept épisodes tournée en VariCam35

Intrigue : Les aventures d'une jeune orpheline vivant au 19^e siècle. Découvrez ses aventures sur l'île du Prince Edward basées sur l'œuvre de L.M Montgomery... ■

Panavision Alga, Panagrip, Panalux

associés AFC

► Festival de la Fiction TV du 13 au 17 septembre

Présence équipe

- *Olivier Affre, du 14 au 17 septembre
- *Olivier Chiavassa, du 13 au 17 septembre
- *Serge Hoarau, du 13 au 17 septembre
- *Valérie Lacoste, du 13 au 16 septembre.

● Panavision souhaite féliciter les équipes des projets distingués par le festival de La Rochelle 2017

Unitaires

*Mention particulière / TF1 (Caminando Productions, EndemolShine Fictions)

Collection/séries de 90 minutes :

*Marjorie / F2 (Kien Productions)

Programmes courts :

*Parents mode d'emploi / France 2 (Elephant Story)

Projections spéciales

*Le Chalet (Dajma) pour France 2.

● International Film Students Meeting San Sebastian du 22 au 30 septembre

Olivier Affre sera présent au International Film Students Meeting à San Sebastian du vendredi 29 septembre au dimanche 1^{er} octobre, à l'occasion duquel nous remettons le Prix Panavision-Panalux récompensant le meilleur film d'étudiant.

● Sorties en salles

*Un beau soleil intérieur, de Claire Denis, image Agnès Godard ^{AFC}, Sony F65 Mini, série Panavision Primo 70 mm, caméra Panavision Alga

*Le Chemin, de Jeanne Labrune, image Jeanne Labrune, Sony F55, série Panavision Primo Standard, caméra Panavision Alga

*Barbara, de Mathieu Amalric, image Christophe Beaucarne ^{AFC, SBC}, RED Weapon Carbon Woven et Aaton Xtera, séries Panavision Primo Classic et Zeiss Distagon S16, zooms Cooke 10,4-52 mm Varokinetal et Angénieux 28-76 mm, matériel caméra Panavision Alga, machinerie Panagrip

*Kiss and Cry, de Lila Pinell et Chloé Mahieu, image Sylvain Verdet, Sony F55, zoom Zeiss Vario Sonnar 11-110 mm, caméra Panavision Alga

*Nos années folles, d'André Téchiné, image Julien Hirsch ^{AFC}, Arri Alexa Mini, série Zeiss Ultra Prime et zoom Angénieux Optimo 28-76 mm, caméra Panavision Alga, machinerie Panagrip, lumière et camions Panalux, consommables Panastore Paris

*L'Un dans l'autre, de Bruno Chiche, image Nicolas Brunet, Arri Alexa XT Raw 4:3, série Panavision Anamorphique G, zooms Panavision Anamorphique 37-85 mm et Angénieux 25-250mm HR, caméra Panavision Alga, consommables Panastore Paris

*Demain et tous les autres jours, de Noémie Lvovsky, image Jean-Marc Fabre ^{AFC}, Arri Alexa XR Raw 16:9, série Cooke S4 et zooms Angénieux Optimo 17-80 et 24-290 mm, caméra Panavision Alga, machinerie Panagrip, consommables Panastore Paris

*Money, de Gela Babluani, image Tariel Meliava ^{AFC}, Sony F65, séries Panavision Anamorphiques E et Primo Close-Focus, zoom Angénieux 25-250 mm HR, caméra Panavision Alga, machinerie Panagrip, lumière et camions Panalux, consommables Panastore Paris. ■

Papa Sierra associé AFC

► Un été sur les routes et dans les airs avec Papa Sierra

- Notre GSS C520 équipée d'une RED fait sa rentrée entre Paris et Marseille sur les tournages de *Mauvaises herbes* et *Taxi 5*, les prochains films de Kheiron et Franck Gastambide.
- Nos six Cineflex ont passé l'été aux quatre coins du monde à sillonner les airs pour permettre à tous les amoureux de vélo de suivre en direct les plus belles courses cyclistes estivales : le Tour de France, de Pologne, de Guadeloupe, de

l'Arctic, du Kazakhstan, de Guyane et même de Bretagne.

- Notre Wescam était aussi de sortie en juillet sur la Silk Way Rally entre la Russie, le Kazakhstan et la Chine.
- Pendant ce temps notre équipe a lancé le site [AerialCollection.com](http://www.aerialcollection.com) : Cet outil va servir les professionnels de l'image (réalisateurs, DOP, documentalistes et producteurs...) dans leurs recherches de nos images aériennes des quatre coins du monde pour des montages films, documentaires, TV...



<http://www.aerialcollection.com/fr/> ■

Sony associé AFC

► La nouvelle génération de caméras de Sony CineAlta est bientôt disponible !

- Capteur plein format 36 x 24 mm de dernière génération, conçu exclusivement pour la prise de vues cinéma
- Choix du rapport image : 3-Perf S35 mm 16:9, 4-Perf S35 mm 4:3 Anamorphic, Full Frame 24 x 36mm

- Compatible avec les workflows F5/F55 existants : enregistrement sur cartes mémoires AXS et SxS and 16 bit RAW, X-OCN, XAVC, ProRes
- Compatible avec les accessoires CineAlta : viseur OLED DVF-EL200, enregistreur RAW AXS-R7, lecteurs de carte AXS-CR1 et AR1
- Nouveau design résistant, conçu pour l'environnement terrain. ■



Thales Angénieux associé AFC

► L'Optimo Ultra 12x !



Angénieux a le grand plaisir d'annoncer en primeur à l'AFC son nouveau zoom : l'Optimo Ultra 12x Multiple Format Design.

Après l'Optimo 24-290, objectif "star" de la maison, qui depuis septembre 2001 – 16 ans déjà – accompagne toutes les plus belles productions partout dans le monde, l'Optimo Ultra 12x devrait rapidement s'installer comme une nouvelle

référence de l'industrie.

Le zoom sera présenté au prochain salon IBC à Amsterdam (15-19 septembre).

L'Optimo Ultra 12x arrive avec une conception totalement nouvelle, tant sur le plan optique que mécanique. Ses performances optiques sont supérieures à celles du 24-290 et sa mécanique a été entièrement repensée. La maintenance de ce zoom sera donc simplifiée.

Mais le véritable challenge atteint par les équipes de développement d'Angénieux avec l'Optimo Ultra 12x est sa capacité à couvrir différents formats via les versions : S35, U35 et FF/VV.

Le zoom intègre l'IRO technology® qui permet le changement de l'arrière du zoom. Pour chaque arrière, un kit dédié de bagues de mise au point, focale et iris est disponible. Chaque corps de zoom dispose de ses propres jeux d'arrière et

de bagues spécifiquement calibrés et optimisés, gravés au numéro de série du zoom. En quelques tours de tournevis, les maisons de location ou autres professionnels de l'image pourront modifier le format de l'objectif : démonter l'arrière du zoom, changer le jeu de bagues et remonter un nouvel arrière.



Thales Angénieux associé AFC

Dans sa version dite S35 (24-290 mm T2,8 – diamètre image 31,1 mm), le zoom conviendra à toutes les caméras S35 du marché. Dans sa version dite U35 (26-320 mm T3,1 – diamètre image 34,6 mm), il est l'optique idéale des caméras type Arri Open Gate / RED Dragon6K / RED Helium 8K. Enfin, dans sa version dite FF/VV (36-435 mm T4,2 – diamètre image 46,3 mm), les caméras de type RED 8K VV, Panavision DXL, Arri Alexa 65... ou autres à venir, disposeront d'une optique au niveau de leurs performances qui continuera à offrir aux productions le fa-

meux look Angénieux, propre à la marque.

L'Optimo Ultra 12x Multiple Format Design est disponible en deux packs :

Le zoom dans sa version S35 + un kit U35 (arrière U35 et jeu de bagues dédiées)

Le zoom dans sa version S35 + un kit U35 (arrière U35 et jeu de bagues dédiées) + un kit FF/VV arrière FF/VV et jeu de bagues dédiées).

Comme accessoires autour de ce zoom, Angénieux a prévu une poignée de portage et un hublot de protection. L'Optimo Ultra 12x accepte aussi les Multi Op-

timo 1,4x et 2x, avec des restrictions en fonction des formats.

Les maisons de location disposent désormais d'une solution innovante offrant flexibilité et versatilité qui devrait satisfaire les demandes les plus exigeantes des productions.

Nous espérons avoir le plaisir de votre visite sur le stand Angénieux (#12.E36) à IBC.

Pour en savoir plus sur l'Optimo Ultra 12x, vous pouvez visiter www.angenieux.com à partir du 5 septembre. ■

Transvideo associé AFC

► **Aaton-Digital et Transvideo seront présents à l'IBC 2017, sur le stand 12F30 du hall 12, au Centre de Convention d'Amsterdam de la RAI, du 15 au 19 septembre 2017. Aaton-Digital présentera le nouvel enregistreur sonore Cantar-Mini et la nouvelle table de mixage Cantaress, tandis que Transvideo présentera son nouveau moniteur haut de gamme Stargate, le nouveau CineMonitorHD, le moniteur StarliteRF-a et le nouveau moniteur StarliteHD-e.**



Starlite RF-a & StarliteHD-e

La gamme Starlite d'écran tactile OLED de 5" HD est conçue pour être intuitive pour le professionnel. Les moniteurs haute résolution de la famille Starlite intègrent des outils, tels qu'un oscilloscope et un histogramme. Le menu est personnalisable avec les raccourcis Smart Corner.

Le Starlite RF-a est un moniteur sans fil robuste et fiable, doté d'une portée de 200 m / 600 ft. Il comprend désormais des contrôles utilisateur pour l'Alexa Mini et l'Amira d'Arri, utilisables également sur n'importe quelle autre caméra

mais sans mode de commande directe. Le système est évolutif jusqu'à 2 transmetteurs TitanHD2Tx et 4 récepteurs. Le StarliteRF-a crée une connexion fiable même dans les environnements les plus difficiles, en quelques secondes. Basé sur les technologies innovantes des StarliteHD, le StarliteHD-evolution (StarliteHD-e) permet d'enregistrer les métadonnées des objectifs Cooke/i, Arri LDS ou Zeiss eXtended Data, avec le code temporel de la caméra, sur une carte SD. Les moniteurs de la famille Starlite consomment peu d'énergie. Un enregistreur intégré délivre les rushes en H.264 directement sur des cartes SD de capacité maximale de 128 Go. Vous pouvez générer des photos instantanées et des rapports PDF incluant les métadonnées des caméras (pour les caméras transmettant des métadonnées via HD-SDI uniquement).

<http://www.transvideo.eu/StarliteHD>

CinemonitorHD et HDR

La légendaire famille CineMonitorHD a évolué.

Les nouvelles matrices pour CineMonitorHD 8", 10" et 12" donnent un angle de vision amélioré ainsi qu'une gamme de couleurs (gamut) étendue. Le nouveau CineMonitorHD8 XSBL pour les applications de caméra portée sera présenté sur le stand. Le CineMonitorHD-XSBL est le produit phare de Transvideo pour les applications de type Steadicam™ et disponible en format 6" et 8".

Un nouveau menu de profil a été déve-

loppé pour toutes les versions du CineMonitorHD, avec plusieurs modes HDR et des réponses S-Log3.

Transvideo offre une fonctionnalité HDR depuis plus de 10 ans avec des moniteurs offrant une luminosité de 1 000 nits ou plus, un rapport de contraste élevé et des courbes de réponse adaptées. Transvideo est membre du consortium NevEx, un projet HDR européen organisé autour de Technicolor.

<http://www.transvideo.eu/CineMonitorHD-Evolution>

Stargate

Le moniteur-enregistreur Stargate 7" fournit toutes les fonctions nécessaires dans une interface intuitive avec la précision, la robustesse et la fiabilité de Transvideo. Le Stargate est équipé de boutons d'accès direct permettant une accessibilité rapide à des fonctions spécifiques grâce à un joystick pour naviguer rapidement dans les menus et les réglages.

La fonction de "mode rapide" permet d'afficher immédiatement la sortie de la caméra sans générer de retard sur le moniteur. Enregistrez les rushes et exportez-les en MP4 sur votre carte SD.



Moniteur-enregistreur Transvideo Stargate

Transvideo associé AFC

Stockez et utilisez les LUT 3D ou la 3DLUT de correction gamma du fabricant de la caméra, directement sur le moniteur.

- Affichage Full HD 1920 x 1080
- Compatible 4K - 6G
- Luminosité : 800 Nits
- Entrées : 1x3G et HD SDI 1xHDMI
- Sorties : 1x 3G et HD/SD SDI (traitées).
- Views® permet d'affecter différents réglages pour chaque travail - il n'est pas nécessaire de naviguer dans des menus pour trouver les bons outils.
- Accès direct aux outils d'assistance tels que Focus Helper, Peaking, Markers et Zoom variable.
- Plusieurs profils disponibles : Rec 709, Log-C, Canon-Log, S-Log, S-Log2, linéaire ainsi qu'un mode HDR avec pied de courbe réglable.

<http://www.transvideo.eu/Stargate>

Cantaress

Aaton-Digital présente sa nouvelle table de mixage, le Cantaress. compatible avec les enregistreurs CantarX3 et CantarMini. Avec son écran pliable extra large, parfaitement aligné sur les compteurs VU des 12 canaux assignables, le Cantaress fournit pour chaque canal une vue instantanée de la configuration du gain d'entrée analogique, des fonctionnalités solo, du gain de mixage et de l'égalisation.



Surface de contrôle Aaton-Digital Cantaress

En plus de l'affichage principal, 2 écrans intuitifs sont disponibles à droite des faders pour afficher des options, des configurations ou des raccourcis personnalisés. Un repose-main optionnel comprenant le célèbre sélecteur principal Cantar reproduit l'interface de contrôle original.

Les amateurs des larges tables de mixage trouveront le confort, le design et l'ergonomie qu'ils apprécient en utilisant leur Cantar.

<http://www.aaton.com/Cantaress>

Mise à jour gratuite du firmware pour CantarX3 et CantarMini, "Rec and Play"

L'installation Record & Play permet le clonage, le mixage et la musique solo, et permet dans l'industrie cinématographique de remixer certaines pistes ou d'ajouter d'autres pistes audio à celles existantes. Cette fonctionnalité unique

sur un enregistreur de plateau rend le Cantar capable de lire et d'enregistrer des fichiers simultanément sans aucune latence.

De nombreuses possibilités sont offertes, y compris :

- Ajouter une nouvelle piste à un fichier déjà enregistré (son sur son - pas de latence)
- Cloner votre dernière prise (toutes vos pistes ISO) et reprendre vos pistes de mixage - pour ré-enregistrez sans perdre votre mixage et remixer un canal seullement.
- Réenregistrer un dialogue qui ne peut pas être enregistré à partir des pistes de production (ADR ou boucle).
- Pendant un enregistrement en direct, pour lire et éventuellement réenregistrer les sons enregistrés dans cantarX3. Par exemple un appel téléphonique, une musique de fond, des sons sauvages...

Traduit de l'anglais par Laurent Andrieux pour l'AFC

Sites Internet

Transvideo : www.transvideo.eu

Aaton-Digital : www.aaton.com

Contact :

Jacques Delacoux

jd@aatontransvideo.com ■

TSF associé AFC

► Les chefs operateurs en tournage chez TSF pour cette rentrée 2017

Longs métrages

- Christophe Graillot éclaire *Enchantées*, de Saphia Azzedine (Sony F 55 et Zeiss Masterprimes)
- Virginie Saint-Martin ^{SBC} éclaire *Ma reum*, de Frédéric Quiring (Arri Alexa Mini - Zeiss Ultraprimes et zoom 18-80 Arri Alura)
- Stéphane Leparç éclaire *Aladin 2*, de Lionel Steketeé (Arri Alexa Mini et Leica Summilux)
- Julien Poupard ^{AFC} éclaire *C'est ça l'amour*, de Claire Burger (RED Hélium Carbon et Cooke S4)

- Jeanne Lapoirie ^{AFC} éclaire *Les Estivants*, de Valéria Bruni-Tedeschi (Alexa Mini et zooms Angénieux Optimo)
- Yann Maritaud éclaire *100 Kilos d'étoiles*, de Marie-Sophie Chambon (Cooke old S3 et Zeiss T 2.1)
- Pierre Dejon éclaire *Interrail*, de Julie Manoukian (Arri Alexa Mini et Master Anamorphiques)
- Yannick Ressigeac éclaire *Premières vacances*, de Patrick Cassir (Arri Alexa Mini et Zeiss Masterprimes)
- Nathalie Durand ^{AFC} éclaire *Jewell Stone*, de Sandrine Dumas (Arri Alexa Mini et Cooke S4)

- Vincent Gallot éclaire *Facteur Cheval*, de Nils Tavernier (Arri Alexa Mini et Leica Summilux)
- Jean-François Robin ^{AFC} éclaire *Le Proverbe*, de Daniel Auteuil (Arri Alexa Mini et Leica Summicron)
- Emilie Noblet éclaire *Tout ce qu'il me reste*, de la révolution de Judith Davis (Arri Alexa Standard et Zeiss grande ouverture)
- Quentin Dupieux éclaire (et réalise) *Au poste* (Canon C 700 et zoom Lomo 20-120 mm)
- Julien Hirsch ^{AFC} vient de terminer *Un peuple et son roi*, de Pierre Schoeller (Arri Alexa Mini - Cooke S4).

TSF associé AFC

Unitaires et séries télé

- Philip Lozano puis Thierry Jault^{AFC} éclairent la série "Cherif" pour France 2 (Arri Alexa Mini et Cooke S4)
- Tommaso Fiorilli éclaire la série "Baron noir" pour Canal Plus (Arri Alexa Mini et zooms Optimo)
- Alain Ducousset puis Dominique De La Pierre éclairent "Demain nous appartient", quotidienne pour TF1 (Arri Arri Amira et zooms 17x120 Canon)

- Pascal Rabaud et Pierre-Yves Bastard^{AFC} éclairent la série "Nox" pour Canal Plus (Arri Alexa Mini et Leica Summilux)
- Jean-Philippe Gosselin éclaire la série "Find me in Paris" pour la ZDF (Arri Alexa Mini et Cooke S4)
- Guillaume Deffontaines^{AFC} éclaire la série "Coin Coin et les z'envahisseurs", de Bruno Dumont pour Arte (RED Hélium et Master Anamorphiques)

- Pierre Baboin éclaire *Game Boy* de Christophe Charrier – téléfilm unitaire pour Arte - (Arri Alexa Mini et Cooke S4)
- David Chambille éclaire *Le Temps des égarés*, de Virginie Sauvaur – téléfilm unitaire pour Arte - (Arri Alexa Mini et série Zeiss T 2.1)
- Olivier Guarguir éclaire *Les Liens du sang* de Emmanuel Rigaut – téléfilm unitaire pour TF1 - (Arri Alexa Mini et Cooke S4). ■

XD motion associé AFC

► IBC 2017

XD motion sera présent sur le stand 12E56 du 15 au 19 septembre 2017 à Amsterdam.

Nouveaux produits

- **X fly 3D en réalité augmentée NCAM**
Le X fly 3D est à présent équipé de la dernière génération de tracking temps réel VR/AR NCAM compatible avec toutes les caméras film et Broadcast. Le paramétrage est instantané et permet une utilisation immédiate du logiciel afin de pré visualiser les séquences VFX ou insérer tout graphique en temps réel. La puissance des 14 capteurs permet une réalité précise et sans précédent en temps réel.

Films longs métrages/Pub

- **Mini Russian Arm pour publicité Mini et Skoda**
* Tournage avec le Mini Russian Arm mini maintenant disponible à Nice pour les besoins du tournage de la légendaire Mini BMW. Particularité de ce tournage, nous avons installé deux caméras film Arri 16 et 35 mm pour reconstituer les scènes mythiques du Rallye de Monte Carlo. Des scènes tournées à grande vitesse dans l'arrière-pays niçois et Monaco. XD motion propose à présent son expertise pour tout le Sud de la France
* Tournage pour la marque Skoda avec cette fois le package Mini Russian Arm/Drone Inspire 2. Cette nouvelle solution économique permet de tourner

les plans rapprochés et aériens des véhicules avec une seule ou deux équipes selon la quantité de plans à tourner. Le Russian Arm Mini est transportable en fret aérien ou transporteur standard afin de réduire les coûts logistiques. Sandra, notre précision driver, au volant du Porsche Cayenne avec Alex au bras.

TV Sport

- **Asian Games à Kuala Lumpur**
Toute notre équipe était mobilisée en Malaisie pour les 29^e Jeux Asiatiques. Le X fly 3D/Mini Flight Head et X tracks/Stab C ont couvert les épreuves d'athlétisme et de natation ainsi que les deux cérémonies des jeux.
- **IAAF Diamond League**
Première compétition pour l'athlétisme à Paris au stade Charléty. Le X fly 1D équipé de la GSS C 520 a survolé le stade à grande vitesse depuis l'extérieur jusqu'à la verticale du 100 m.

TV Event

- **Tomorrowland 2017**
Le plus grand dance floor du monde a été exploité par notre X fly 1D sur toute la largeur de la scène gigantesque. Equipé de la GSS C 520 en HF Live, la précision de la stabilité de cette tête performante permet des plans à très grande vitesse en pleine focale.

Puy du Fou

Deux de nos drones Hexacam RED et Inspire 2 ont été utilisés pour les besoins du tournage intégral du parc vendéen. ■



Le Mini Russian Arm et la légendaire Austin Mini



Mini Russian Arm et drone Inspire 2



X fly 3D et Mini Flight Head



X fly 1D et GSS C 520

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 AUFRAY
Jean-Claude AUMONT
Lubomir BAKCHEV
Diane BARATIER
Pierre-Yves BASTARD
Christophe BEUCARNE
Michel BENJAMIN
Renato BERTA
Régis BLONDEAU
Patrick BLOSSIER
Jean-Jacques BOUHON
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
Laurent DAILLAND
Gérard de BATTISTA
Bernard DECHET
Guillaume DEFFONTAINES
Bruno DELBONNEL
Benoît DELHOMME
Jean-Marie DREUJOU
Eric DUMAGE
Nathalie DURAND
Patrick DUROUX
Jean-Marc FABRE
Etienne FAUDUET
Jean-Noël FERRAGUT
Stéphane FONTAINE
Crystel FOURNIER
Pierre-Hugues GALIEN
Pierric GANTELMi d'ILLE
Claude GARNIER
Eric GAUTIER
Pascal GENNESSEAUX
Dominique GENTIL
Jimmy GLASBERG
• Pierre-William GLENN
Agnès GODARD
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
Matthieu POIROT-DELPECH
Gilles PORTE
Arnaud POTIER
Pascal POU CET
Julien POUPARD
David QUESEMAND
• Edmond RICHARD
Pascal RIDAO
Jean-François ROBIN
Antoine ROCH
Philippe ROS
Denis ROUDEN
Philippe ROUSSELOT
Guillaume SCHIFFMAN
Jean-Marc SELVA
Wilfrid SEMPÉ
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 VINOUCOUR
Romain WINDING
• Membres fondateurs

Associés et partenaires : ACC&LED • ACS France • AIRSTAR Distribution • AJA Video Systems • AMAZING Digital Studios • ARRI CAMERA • BE4POST • BRONCOLOR-KOBOLD • CANON • CARTONI • CINÉ LUMIÈRES de PARIS • CINEMAGE • CINESYL • CININTER • CODEX • DIMATEC • DMG TECHNOLOGIES • DOLBY • ÉCLAIR • ÉCLALUX • EMIT • EXALUX • FIREFLY Cinéma • FUJIFILM • HD SYSTEMS • HIVENTY • K 5600 LIGHTING • KEY LITE • KCS DEVELOPMENT • KODAK • LCA • LEE FILTERS • LEICA • LOUMASYSTEMS • LUMEX • MALUNA LIGHTING • MICROFILMS • MIKROS IMAGE • NEXTSHOT • NIKON • PANAGRIP • PANALUX • PANASONIC France • PANAVISION ALGA • PAPA SIERRA • PHOTOCINERENT • PROPULSION • RED DIGITAL CINEMA • ROSCOLAB • RUBY LIGHT • RVZ CAMÉRA • RVZ LUMIÈRE • SCHNEIDER • SOFT LIGHTS • SONY France • TECHNICOLOR • THALES ANGENIEUX • THE DRAWING AGENCY • TRANSPACAM • TRANSPAGRIP • TRANSPALUX • TRANSVI DEO • 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