

juin 2013

La lettre n° 232

Médéric : la nouvelle salle "Prestige" du laboratoire Arane-Gulliver, à Clichy - Photo Vincent Jeannot

► les entretiens de l'AFC :

JEAN-RENÉ FAILLIOT

Directeur technique
Arane-Gulliver membre associé AFC > p. 16

ALEX LAMARQUE AFC

pour *Né quelque part*
de Mohamed Hamidi > p. 28

LARRY SMITH BSC

pour *Only God Forgives*
de Nicolas Winding Refn > p. 34

Antoine Héberlé AFC

Prix Vulcain 2013
de l'Artiste-Technicien > p. 7



Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne IMAGO

FILMS AFC SUR LES ÉCRANS > p.2 ACTIVITÉS AFC > p.2
TÉMOIGNAGE > p.4 et 5 BILLET D'HUMEUR > p.5
RETOUR DE CANNES > p.6, 7 et 8 ÇÀ ET LÀ > p.13 et 14
IN MEMORIAM > p.15 LE CNC > p.12 et 23 NOS ASSOCIÉS > p.10,11
et 36 PRESSE > p.33, 37 et 38 LECTURE > p.39 INTERNET > p.39

activités AFC

<http://www.afcinema.com>
en "Responsive Design"

► Le site de l'AFC <http://www.afcinema.com> est passé en "Responsive Design".

Cela veut dire que le graphisme s'adapte pour les petits écrans, en particulier lors des consultations via Iphone/Ipad/Android.

Nous avons fait le choix de conserver l'accès à l'ensemble du site.

Mais, sur les petits écrans, le contenu est mis en avant. Les menus en colonne gauche et la colonne de droite passent en dessous du contenu. Le menu principal est par ailleurs grossi sur les téléphones. Sur un ordinateur, il vous suffit de réduire la taille de l'écran pour observer les variations. Avec, comme d'habitude, un grand merci à Jean Galland,

<http://www.choco2.com>, que vous ne voyez jamais mais qui travaille avec moi sur tous les projets AFC. N'hésitez pas à nous faire parvenir vos remarques.

Alexandre Catonné

a.catonne@onirisproductions.com

<http://www.onirisproductions.com> ■

Lahaziz Kheniche, nouveau membre consultant

► Réuni le 25 avril 2013, le conseil d'administration de l'AFC a décidé de proposer à Lahaziz Kheniche de rejoindre l'association en tant que membre consultant. Entré à l'âge de vingt ans chez Angénioux, il rejoint Alga Samuelson en 1991 où il aura en charge les optiques, lourde tâche qu'il assumera jusqu'en janvier 2013 avant de quitter Panavision Alga. Dominique Bouilleret AFC nous a présenté ses nouvelles activités de réparation et de conseil dans la Lettre 230 d'avril 2013.

<http://www.afcinema.com/Laazize-Kheniche-de-Saint-Heand-a-Fontenay-sous-Bois.html> ■

C'était en juin, le mois
Où le ciel s'illumine,
Je regardais la terre
Avec mélancolie,
Dans la douce lumière,
Ton regard m'a souri.

Georges Moustaki, Chanson du mois de juin

SUR LES ÉCRANS :

● **L'Harmonie familiale** de Camille de Casabianca, photographié par Jérôme Alméras AFC
Avec Georges Corraface, Sophie Deschamps, Philippe Caubère
En salles depuis le 29 mai 2013



● **Le Joli mai** de Chris Marker et Pierre Lhomme, photographié par Pierre Lhomme AFC
Avec Yves Montand, Chris Marker, Simone Signoret
Copie restaurée - En salles depuis le 29 mai 2013



[► <http://www.afcinema.com/Le-Joli-mai-de-Chris-Marker-et-Pierre-Lhomme-projete-a-Cannes-Classics.html>]

● **Chroniques d'une cour de récré** de Brahim Fritah, photographié par Pascal Lagriffoul AFC
Avec Yanis Bahloul, Rocco Campochiaro, Vincent Rottiers
Sortie le 5 juin 2013



[► p. 24]

● **A bas bruit** de Judith Abitbol, photographié par Hélène Louvart AFC
Avec Nathalie Richard
Sortie le 5 juin 2013



[► p. 25]

● **L'Autre vie de Richard Kemp** de Germinal Alvarez, photographié par Vincent Mathias AFC
Avec Jean-Hugues Anglade, Mélanie Thierry, Philippe Berodot
Sortie le 5 juin 2013



[► p. 26]

● **La Grande boucle** de Laurent Tuel, photographié par Gilles Porte AFC
Avec Clovis Cornillac, Bouli Lanners, Ary Abittan
Sortie le 12 juin 2013



● **Né quelque part** de Mohamed Hamidi, photographié par Alexandre Lamarque AFC
Avec Jamel Debbouze, Tewfik Jallab, Malik Bentalha
Sortie le 19 juin 2013



[► p. 28]

● **Belle du Seigneur** de Glenio Bonder photographié par Eduardo Serra AFC, ASC
Avec Jonathan Rhys Meyers, Natalia Vodianova, Marianne Faithfull
Sortie le 19 juin 2013



● **Joséphine** de Agnès Obadia, photographié par Romain Winding AFC
Avec Marilou Berry, Mehdi Nebbou, Bérengère Krief
Sortie le 19 juin 2013



[► p. 31]

● **La Marque des anges - Miserere** de Sylvain White, photographié par Denis Rouden AFC
Avec Gérard Depardieu, Joey Starr, Helena Noguerra
Sortie le 26 juin 2013



[► p. 32]

La crainte de parler et la honte de se taire

Cannes, 1987. La Palme d'or est attribuée à *Sous le soleil de Satan*. Son réalisateur, Maurice Pialat, monte sur scène sous les huées et, brandissant son poing en direction d'un parterre de privilégiés endimanchés, il lance : « Vous ne m'aimez pas... Je ne vous aime pas non plus ! » Au moins, ça avait le mérite d'être clair.

Cannes, 2013. Autre époque, autres privilégiés endimanchés assistant à la remise de la Palme d'or à Abdellatif Kechiche pour *La Vie d'Adèle*. Le cinéma français rayonne toujours et l'on feint de s'aimer.

Ceux que l'on n'aime pas sont restés dans le Nord-Pas-de-Calais. Ils n'ont pas été conviés à la fête. Et pour cause... Pour eux, si l'on en croit les témoignages recueillis (*lire le témoignage page 4*), le champagne aura eu des relents nauséabonds. Sous-payés et surexploités bien au-delà des limites définies par le code du travail, ils ne bénéficieront jamais des retombées financières que ce prix ne manquera pas de générer.

Si l'attitude de la production vis-à-vis des techniciens de ce film peut nous écœurer, la Palme d'or aura au moins eu le mérite de mettre en lumière ce type de comportement. On le voit : l'argumentaire poussif défendu par les opposants à l'extension de la Convention Collective est indéfendable. La nécessité d'encadrer des pratiques qui confinent à la sauvagerie la plus libérale devient une évidence, une urgence.

« L'exception culturelle est le meilleur moyen de préserver la diversité du cinéma », a déclaré Steven Spielberg sous les ors du Palais des Festivals à l'issue de la cérémonie de clôture. Oui, mais à quel prix ?

Il y a des films qu'on aimerait tant pouvoir aimer... Je ne verrai pas *La Vie d'Adèle*. ■

Matthieu Poirot-Delpech - coprésident de l'AFC

La Vie d'Adèle, chapitre témoignage

Dans une tribune publiée par le journal *Le Monde* du 28 décembre 2012, Vincent Maraval, fondateur de la société Wild Bunch, s'indignait de la rémunération exorbitante des acteurs français. Cette même société vient d'avoir le bonheur de décrocher la Palme d'or à Cannes comme coproducteur du film *La Vie d'Adèle* d'Abdellatif Kechiche.

Voici le témoignage de l'un des salariés de ce film qui préfère garder l'anonymat pour préserver sa tranquillité.

On y découvrira que le salaire des équipes semble poser beaucoup moins de problèmes de conscience à ce producteur que celui des stars.

► Si "l'affaire Kechiche" a été dénoncée par l'Atocan, association des techniciens et ouvriers du cinéma et de l'audiovisuel du Nord-Pas-de-Calais, c'est probablement que cette structure était la plus proche du tournage, dès lors plus directement accessible qu'un syndicat national. Mais les faits dénoncés depuis quelques jours le sont de la part de très nombreux techniciens issus de toute la France, qui ont été relayés dans deux récents articles du journal *Le Monde*. Et, chose rare, des chefs de postes parmi lesquels des collaborateurs de la première heure ont quitté le tournage en cours de route.

Lorsque les techniciens ont été contactés pour participer au projet *Le Bleu est une couleur chaude* (devenu depuis *La Vie d'Adèle*, chapitres 1 & 2), c'est sans hésiter qu'ils ont accepté les conditions d'engagement qui leur ont été proposées. Car tous ont conscience de la difficulté de financer de pareils projets dits "d'auteur", et tous revendiquent le droit d'exister de ce genre de cinéma. Ce fut donc un acte militant de participer au projet, en acceptant des conditions d'engagement allant de 20% (pour les premiers salaires) à 50% (pour les chefs de poste) en dessous du barème minimum syndical, ainsi qu'une rémunération forfaitaire par jour. En retour, il n'a pourtant jamais été question de quelconques contrats de participation.

Mais ce qui a été imposé par la production est allé bien au-delà, à savoir une disponibilité totale 7 jours sur 7, sans aucune possibilité de prévoir quoi que ce soit en dehors du tournage : durée du plan de travail officiel délibérément sous-estimée, feuilles de service du jour suivant envoyées par e-mail 4 à 5 heures après la fin de journée, voire simple convocation par SMS dans la nuit pour le lendemain, journées de repos transformées en journées de tournage en dernière minute... Il y a même eu plusieurs tentatives de supprimer la diffusion de toute feuille de service, et des périodes de 13 jours de travail consécutifs.

Que le réalisateur ait besoin de temps pour trouver la meilleure manière de tourner une séquence, et que ceci prenne parfois 8 heures de réflexion alors que l'équipe est convoquée et attend n'est pas un problème en soi : les techniciens sont au service d'un projet artistique et celui-ci n'est pas toujours facile à mener à bien ; leur mission est de se tenir disponibles et de donner le meilleur de leurs compétences à la réalisation de ce projet. Mais lorsqu'au terme de cette journée d'attente, que l'idée se concrétise enfin et que l'on démarre dans la foulée une deuxième journée à enfin tourner, cela commence à poser question, surtout lorsque cette méthode de travail devient une systématique de tournage. Et pour maintenir la pression sur la réactivité de l'équipe, voire sa loyauté envers le réalisateur, ce dernier commande sur-le-champ de tourner dans un nouveau décor imprévu, qu'on lui trouve tel ou tel accessoire...

Abdellatif Kechiche ne cache pas que depuis les récompenses reçues de l'Académie des César il n'avait aucunement l'intention de se presser pour tourner, et qu'il prendrait tout le temps dont il aurait besoin pour tourner ses films. Mais lorsqu'on porte la double casquette de réalisateur et de producteur, il faut trouver des moyens de réduire les coûts pour y parvenir.

C'est ainsi qu'au moment de reconduire les contrats mensuels en fin avril 2012, les conditions ont été modifiées par la production : le forfait journalier s'est vu transformé unilatéralement en forfait hebdomadaire de 5 jours travaillés 6 (sans évolution de salaire) – à prendre ou à laisser. Par ailleurs, la figuration était autant que possible recrutée à l'instant sur place, contre paiement d'un café ou d'un hamburger, avec pour argument de recrutement que les personnes choisies avaient la chance de tourner sur un film d'Abdellatif Kechiche. Ceci n'exemptait évidemment pas ces personnes de signer une déclaration de cession de droits à l'image,

soigneusement récoltée par les assistants de production.

Idem sur la constitution de l'équipe de tournage, en déficit chronique de techniciens, compensé par de (très nombreux) stagiaires, utilisés indistinctement à toutes tâches, et un refus systématique de renfort d'équipe pour des journées plus lourdes à gérer (figuration plus nombreuse...). Mais le cynisme n'a pas de limites : dans une telle adversité, lorsqu'il s'agit de quitter un décor de tournage, tout le monde se prête main-forte et participe au rangement. Et lorsque le réalisateur-producteur remarque, à 5 heures du matin après 15 heures de travail, qu'un des collaborateurs essentiels à la bonne suite du tournage se trouve en haut d'une échelle à démonter quelque chose, il l'invite de descendre sur-le-champ et de faire effectuer ce travail par quel qu'un de "remplaçable".

En général, lorsque des difficultés d'organisation, des journées qui s'éternisent trop fréquemment ou des questions financières surviennent, le directeur de production est la personne à trouver pour rechercher ensemble des solutions. Mais ce dernier a très rapidement été écarté du plateau, dès après deux semaines de tournage, et la seule personne en charge de ces questions de production devenait le réalisateur, à qui il était forcément impossible d'évoquer de tels problèmes "annexes". Les coproducteurs de Wild Bunch, alertés de plusieurs problèmes rencontrés en tournage, n'ont rien eu de particulier à constater lors de leur visite sur le plateau au Lycée Pasteur de Lille : sur ordre de la réalisation-production, nous avons tout simplement refait le

... Si ce long métrage devait devenir une référence artistique, nous espérons vivement qu'il ne devienne jamais un exemple en termes de production ...

La Vie d'Adèle, chapitre témoignage



illustration de Julie Maroh pour la couverture de sa bande dessinée, *Le Bleu est une couleur chaude*, dont *La Vie d'Adèle* est une adaptation

même programme que celui tourné la veille, dans une salle de classe calme et studieuse rassemblée autour de *La Vie de Marianne* de Marivaux.

Compte tenu de tout ce qui précède, il devient difficile de lire les propos de François Maraval (*Télérama*, 18 mai 2013) qui se félicite de voir que *La Vie d'Adèle* a coûté deux fois moins cher que les films français semblables, alors que sa durée de tournage a été doublée. Quant aux conditions de tournage, à la durée de disponibilité des techniciens, elles furent largement plus souples que toute proposition d'un texte alternatif de convention collective du travail suggérée par Brahim Chioua (*Le Monde*, 23 mai 2013).

Des "efforts" de ce genre, consentis par une équipe, sont généralement faits de bonne grâce pour des projets réputés difficiles à monter. Si les langues se délient depuis peu, c'est probablement que les propos publics récemment tenus par le réalisateur-producteur sur son souci d'humanité de progrès social ont été en totale contradiction avec son comportement sur toute la durée du film.

Le film a été projeté à Cannes sans génériques, sans doute par manque de temps pour le finaliser. Nous ne manquerons cependant pas de nous assurer, voire de faire en sorte, que toutes les personnes qui ont participé à ce tournage particulièrement douloureux soient précisément mentionnées aux postes qu'elles ont assumés.

Une compensation financière aurait été proposée par Wild Bunch aux techniciens de la région Nord-Pas-de-Calais en échange de leur silence. Ce n'est évidemment pas acceptable en tant que tel, parce que tous les techniciens du film sont concernés sans distinction, et parce que ce genre de pratiques est d'un autre âge.

Si ce long métrage devait devenir une référence artistique, nous espérons vivement qu'il ne devienne jamais un exemple en termes de production. ■

La réaction de Daniel Baschieri, directeur de production

sur le site de l'AFC

<http://www.afcinema.com/La-Vie-d-Adele-et-le-code-du-travail.html>

billet d'humeur

Message posté par Jean-Michel Frodon à la suite de l'article " Recours à la procédure de redressement judiciaire pour Aaton "

► Il est absolument insensé que personne n'ait parlé de ça, du moins dans les arènes publiques, pendant le Festival de Cannes. Qu'Aaton soit en situation de redressement judiciaire aurait dû faire partie des sujets traités par la ministre de la culture et le président du CNC.

C'est proprement scandaleux, 1) que ça se produise et 2) dans une telle indifférence. ■

Critique de cinéma, notamment pour *Le Monde*, écrivain, enseignant, Jean-Michel Frodon a dirigé *Les Cahiers du Cinéma*. Il anime *Projection publique*, le blog ciné de *Slate.fr*

retour de Cannes

L'AFC au 66^e Festival de Cannes

par Jean-Noël Ferragut ^{AFC}

► Si la Palme d'or n'a pas récompensé cette année l'un des nombreux films photographiés par un des membres de l'AFC, le Prix Vulcain de l'Artiste-Technicien est quant à lui revenu à Antoine Héberlé ^{AFC} pour son travail sur le film *Grisgris*, réalisé par Mahamat-Saleh Haroun. Cette nouvelle édition du Festival fut l'occasion pour un peu plus d'une douzaine de ses directeurs de la photographie d'être présents, accompagnant ou non l'un des dix-sept longs métrages retenus par les diverses sélections, qui suivant au plus près réalisateur, équipe invitée, répétition, conférence de presse et projections, qui faisant partie d'un jury, qui assumant la lourde tâche de veiller à l'excellence des projections du Festival et du Marché, qui envoyant à des heures tardives une lettre d'information, qui allant simplement voir les films en salles. Quoi de plus "normal" pour tout bon festivalier qui se respecte. Cette année, Michel Abramowicz ^{AFC} avait été invité par Gilles Jacob et Thierry Frémaux à rejoindre les membres du jury de la Caméra d'or dont la tâche fut d'établir leur choix parmi l'ensemble des premiers films, toutes sections confondues. Attendue de bon matin et de nouveau fort appréciée, notre lettre d'information quotidienne cannoise a été envoyée à plus de 7 750 abonnés, les tenant informés de l'actualité de la Croisette. Ainsi, une moyenne de quelque 2 200 internautes journaliers a pu suivre au quotidien et en images l'agenda des activités de nos membres actifs et associés présents, la publication de dix-sept entretiens ou textes ayant permis à des directeurs de la photo, AFC ou non, étrangers parfois, de présenter leur travail au gré du calendrier des projections des films qu'ils avaient photographiés. Le pavillon de la CST, à l'intérieur du Village International Pantiero, traditionnel lieu de rencontre pour les industries techniques et les directeurs de la photo à l'heure du cocktail des Rendez-vous de midi, a cette année encore été le cadre, entre autres activités, d'entretiens filmés par la CST elle-même avec ses propres partenaires – dont certains sont aussi membres associés de l'AFC (vidéos que l'on peut voir à l'adresse: <http://cst-cannes.info/>).

Pour le cru 2013 de sa présence cannoise, l'AFC tient à adresser ses plus vifs remerciements au CNC – Eric Garandeau et Igor Primault – pour leur soutien renouvelé; à la CST – Pierre-William Glenn et Laurent Hébert – pour leur accueil et les facilités de tous ordres qu'ils nous ont fournies à l'occasion; à ceux de nos membres associés – Arri, Binocle, Digimage, Eclair Group, K 5600, Mikros image, Nec, Panavision, Transvideo et TSF – qui nous ont permis de publier à la fois notre page Internet quotidienne, avec la complicité d'Oniris Productions, et les entretiens autour des films en sélection; à Brigitte Barbier et François Reumont qui les ont réalisés; à Fujifilm pour les beaux tirages photographiques qui ont marqué d'une touche visuelle notre présence sur le stand de la CST; à Nikon, enfin, pour la mise à disposition d'appareils photographiques. ■

Tous les entretiens à l'adresse:

<http://www.afcinema.com/Les-Entretiens-de-l-AFC-pour-la-66eme-edition-du-Festival-de-Cannes.html>

Tous les articles, agendas, portfolios, toute l'actualité de l'AFC à Cannes 2013 à l'adresse:

<http://www.afcinema.com/-festival-de-Cannes-2013-.html>

Palmarès

Le 66^e Festival de Cannes a dévoilé son palmarès

► Lors de la cérémonie de clôture qui s'est déroulée dimanche 26 mai 2013, le jury international, présidé par Steven Spielberg, a annoncé le palmarès du 66^e Festival de Cannes. La Palme d'or a été décernée à *La Vie d'Adèle - Chapitre 1 & 2* d'Abdellatif Kechiche et, parmi les autres récompenses, le Grand Prix à *Inside Llewyn Davis*, d'Ethan et Joel Coen, photographié par Bruno Delbonnel ^{AFC, ASC}.

La Caméra d'or a été attribuée à *Ilo Ilo*, d'Anthony Chen, photographié par Benoît Soler. Le film était présenté dans le cadre de la Quinzaine des Réalisateurs.

Le palmarès complet sur le site Internet du Festival de Cannes

<http://www.festival-cannes.com/fr/theDailyArticle/60411.html> ■

La Quinzaine des réalisateurs a annoncé les prix de ses partenaires

► Présidée par Laurent Heynemann et composée d'Arthur Joffé, Jean Marbœuf et Christine Laurent, la commission cinéma de la SACD, partenaire de la Quinzaine des Réalisateurs, a récompensé *Les Garçons et Guillaume, à table!* de Guillaume Gallienne, photographié par Glynn Speckaert ^{SBC}. Elle a décerné une mention spéciale à *Tip Top*, de Serge Bozon, photographié par Céline Bozon ^{AFC}.

Le palmarès complet sur le site Internet de la Quinzaine des réalisateurs

<http://www.quinzaine-realisateurs.com/les-prix-remis-dans-le-cadre-de-la-quinzaine-l210.html> ■

Prix de la Cinéfondation 2013

► Le Jury de la Cinéfondation et des courts métrages présidé par Jane Campion et composé de Majida Abdi, Nicoletta Braschi, Nandita Das et Semih Kaplanoğlu, a décerné les prix de la Cinéfondation lors d'une cérémonie salle Buñuel, suivie de la projection des films primés. La Sélection comprenait 18 films d'étudiants en cinéma choisis parmi près de 1 550 candidats en provenance de 277 écoles dans le monde. Le premier prix de la Cinéfondation 2013 a été décerné à *Needle*, un court métrage réalisé par Anahita Ghazvinizadeh de la School of the Art Institute of Chicago aux États-Unis. Cette récompense est accompagnée de la garantie que le premier long métrage du réalisateur sera présenté au Festival de Cannes. « Le Jury a décerné les prix à l'unanimité et souhaite féliciter les réalisateurs et réalisatrices pour l'excellence et la maturité de leur expression cinématographique. »

Palmarès complet sur le site Internet du Festival

<http://www.festival-cannes.fr/fr/theDailyArticle/60364.html> ■

Antoine Héberlé^{AFC}, Prix Vulcain 2013 de l'Artiste-Technicien



Le prix Vulcain, décerné par la CST récompense un artiste technicien dont le travail est remarquable, dans un des films de la sélection officielle

► Présidé par Michel Aulagnier, le jury CST du Prix Vulcain de l'Artiste-Technicien a attribué son trophée 2013 au directeur de la photographie Antoine Héberlé^{AFC}, pour son travail sur le film *Grisgris*, réalisé par Mahamat-Saleh Haroun et, plus particulièrement « pour le résultat remarquable de finesse et d'humilité dont le seul but a été de servir le film, dans des conditions que l'on peut imaginer difficiles. »

Composition du jury 2013

- **Président** : Michel Aulagnier, Président de l'Association "Grand Ecran" qui organise chaque année les Rencontres des Cinémas d'Europe
- **Membres du Jury** : Joanne Delachair : Etudiante à La fémis - département Image ; Michel Ferry : Auteur, réalisateur, producteur ; Jean-Paul Loublier : Ingénieur et mixeur son ; Patrick Zucchetta : Président - Doremi Technologies ; Zoé Zurstrassen : Scripte et enseignante à La fémis. ■

Impressions cannoises

par Joanne Delachair, étudiante à La fémis – département Image – et membre du jury du Prix Vulcain

Cannes, mai 2013.

► **Il faudrait que je retranscrive mes impressions, mes premiers pas, à vingt-six ans, dans les entrailles du Palais du Festival. Par où commencer pour dire et synthétiser au mieux un ressenti à la fois intense et empli de contradictions ? La tâche me semble difficile mais je vais tenter de m'y atteler, en l'état, à quelques jours de ma sortie de La fémis, l'école où s'est forgé et aiguisé mon désir de faire des films à la caméra, avec jeunesse, espoir et énergie.**

Pierre-William Glenn et tous les membres de la CST m'ont, en effet, offert en ce printemps pluvieux la très belle chance de faire partie du jury du Prix Vulcain, récompensant chaque année le travail et la collaboration d'un technicien à l'un des films de la sélection officielle. Je me suis donc envolée pour la Côte d'Azur, le 15 mai 2013 au matin, sous une pluie torrentielle, sans parapluie, ni pull-over, mon mémoire de fin d'études fraîchement rendu.

J'ai ainsi découvert cette fameuse Croisette, son tapis rouge et son flot de costumes, ses barnums blancs aux toits pointus, plantés dans des villages artificiels et éphémères, sa cascade de flashes et son cordon sécuritaire. J'ai découvert un univers, à la fois hors des contingences

du monde, hors de tout quotidien, mais paradoxalement, très ancré dans des conjectures économiques concrètes, impliquant le marché mondial du film, dans son entier.

Parée d'une accréditation visiblement plus pesante qu'une carte d'identité, je me suis alors faufilée dans la grande salle du Théâtre Lumière, avec une certaine stupéfaction afin d'assister à la projection du film d'ouverture. Et je dois dire que l'émotion de ce moment-là restera gravée dans ma mémoire, tant la qualité de projection sonore et visuelle de cette immense salle m'a semblé magistrale, totale et envoûtante. J'ai donc été très heureuse de pouvoir ensuite me rendre, jour après jour, à toutes ces projections. J'en ressortais tantôt en colère, tantôt ressourcee, mais j'ai finalement été assez surprise des lignes narratives, souvent redondantes et attendues d'un film à l'autre ; du manque d'audace de certaines propositions. J'en attendais probablement trop, je ne sais d'ailleurs pas pourquoi, mais je guettais le geste, la fulgurance et le souffle, j'imaginai des propositions risquées, des mises en jeu complexes, des personnages féminins forts, charismatiques, et je dois avouer avoir été déçue par cet aspect de la sélection et de la récompense ultime. Je me suis donc beaucoup questionnée autour

de la place de la jeunesse et des femmes, dans la diversité de tous ces films, j'ai cru y voir un certain symptôme, le mal d'une époque et d'un langage, mais je ne saurais mieux l'analyser. C'est un sentiment brut et frais dans ma mémoire.

Mais tous ces questionnements auront été pour moi extrêmement porteurs et fructueux, d'autant qu'ils étaient confrontés aux avis des autres membres du jury, nourris et fortifiés, à leurs manières, de leurs divers parcours. Côté une telle effervescence m'a donc permis d'apprendre à mieux nommer le cinéma que j'aime et voudrais défendre et de tout cela, je ressors grandie, sans aucun doute.

J'ai aussi été très heureuse de pouvoir assister, dans un temps restreint et dans de telles conditions de projection, à un panel de propositions de lumière et de cadrages de la part de nombreux opérateurs, et de voir ainsi défiler différents supports (numérique et 35 mm), rendus optiques, ou encore l'utilisation de divers formats, (du Cinémascope au 1,66), et leur rendu final projeté en numérique, sur l'écran infini de cette grande salle.

Je tiens pour finir à remercier très chaleureusement Jean-Noël Ferragut pour sa confiance et la place attentive accordée à ces quelques mots. ■

retour de Cannes

Caroline Champetier ^{AFC}

promue au grade d'Officier dans l'Ordre des Arts et Lettres



Caroline Champetier et Aurélie Filippetti, ministre de la Culture et de la communication - DR

► Dans la continuité de deux journées de "Rendez-vous de l'Europe", Aurélie Filippetti, ministre de la Culture et de la communication, a remis une décoration à quatre personnalités du cinéma mondial : Caroline Champetier ^{AFC}, directrice de la photographie française, Anurag Kashyap, réalisateur indien, Cristian Mungiu, réalisateur et producteur roumain et Hua Guo, vendeur chinois de films français. ■

Le prix de la Caméra d'or

est attribué à Anthony Chen pour *Ilo Ilo*, photographié par Benoît Soler.



Le lauréat, lors de la cérémonie des remises de prix
Photo Michel Abramowicz

► La Caméra d'or a été décernée, à l'unanimité, au premier tour, à *Ilo Ilo* du réalisateur singapourien Antony Chen. Un jury, en forte majorité de réalisateurs : Agnès Varda, Présidente ; Régis Wargnier ; Eric Guirado et la réalisatrice catalane Isabel Coixet. Les autres membres du jury étaient : Gwénoél Bruneau, Kodak ; Chloé Rolland, critique à *fiches-ducinema.com* ; et moi-même. Avant de choisir, nous avons visionné 26 films. ■

Michel Abramowicz ^{AFC}

A suivre, dans la prochaine Lettre, un entretien que Michel Abramowicz a accordé à Dominique Maillet...

Où l'on parle du travail de restauration du *Joli mai*, de Chris Marker et Pierre Lhomme

► A l'occasion de la programmation à Cannes Classics du *Joli mai*, de Chris Marker et Pierre Lhomme, photographié par Pierre Lhomme ^{AFC}, nous avons demandé à François-Régis Viaud, qui en a supervisé avec Pierre la restauration, de nous préciser le travail des équipes de Mikros image effectué sur le film.

Lire l'entretien sur le site de l'AFC

<http://www.afcinema.com/Ou-l-on-parle-du-travail-de-restauration-du-Joli-mai-de-Chris-Marker-et-Pierre-Lhomme.html> ■

Le *Joli mai* de Chris Marker et Pierre Lhomme, projeté à Lyon et présenté par Thierry Frémaux

► Thierry Frémaux, de retour du Festival de Cannes, a présenté *Le Joli mai* le 29 mai dernier à l'Institut Lumière (Lyon 8). L'occasion de découvrir ou redécouvrir ce film culte, qui, cinquante ans après sa sortie, vient d'être projeté en copie restaurée à Cannes Classics... ■



Nos associés à Cannes

Les films, suite...

► De nombreux films, traités ou postproduits par des laboratoires photochimiques et/ou numériques membres associés de l'AFC ou dont le matériel de tournage a été fourni par des loueurs membres associés de l'AFC, ont fait partie des sélections de ce 66^e Festival de Cannes. Dans la dernière Lettre, vous avez pu découvrir la liste détaillée des films sur lesquels nos associés suivants ont travaillé : Arri, Digimage, Kodak, Panavision Alga, Thalès Angénieux. Consultez la suite de cette liste, sur le site de l'AFC, aux adresses ci-dessous...

● Arane-Gulliver

<http://www.afcinema.com/Les-films-Arane-Gulliver-au-66e-Festival-de-Cannes.html>

● B-Mac

<http://www.afcinema.com/Les-films-B-Mac-au-66e-Festival-de-Cannes.html>

● Eclair Group

<http://www.afcinema.com/Les-films-Eclair-Group-au-66e-festival-de-Cannes.html>

● Mikros image

<http://www.afcinema.com/Les-films-Mikros-image-au-66e-Festival-de-Cannes.html>

● Papaye

<http://www.afcinema.com/Les-films-Papaye-au-66e-Festival-de-Cannes.html>

● Technicolor

<http://www.afcinema.com/Les-films-Technicolor-au-66e-Festival-de-Cannes.html>

● Transpacam, Transpagrip, Transpalux

<http://www.afcinema.com/Les-films-Transpacam-Transpagrip-Transpalux-au-66e-Festival-de-Cannes.html>

● TSF

<http://www.afcinema.com/Les-films-TSF-au-66e-Festival-de-Cannes.html> ■

Toutes les infos concernant nos associés durant le festival de Cannes sont sur le site de l'AFC à l'adresse <http://www.afcinema.com/-Nos-associes-a-Cannes-657-.html>

Panavision et Panalux partenaires de la "Collection Canal+ "

► Cette année encore Panavision et Panalux ont été partenaires de la "Collection Canal+ ". Dans le cadre de l'appel aux projets en 2012, Canal+ a lancé un nouveau défi consistant à écrire un film non plus pour une, mais pour deux personnalités voire trois, qui se connaissent depuis toujours. Ils ont beau être pères et filles, frères et sœurs... Ils veulent composer à l'écran un duo ou trio original mais sans lien de parenté. <http://www.afcinema.com/Panavision-et-Panalux-partenaires-de-la-Collection-Canal.html> ■

Où l'on parle du travail de restauration de *La Reine Margot*, de Patrice Chéreau

► Il y a vingt ans déjà que Patrice Chéreau, produit par Claude Berri, tournait sa *Reine Margot*, qu'il présenta à Cannes l'année suivante. Vingt ans après, dix ans après avoir été Président du jury, Patrice Chéreau, revient sur la Croisette, entouré de quelques comédiens du film, dont Daniel Auteuil, membre du Jury de Cannes 2013. En prévision du 20^e anniversaire de la sortie du film, Pathé a restauré le film en 4K en 2013 et a confié les travaux, sous la direction de Patrice Chéreau, à Eclair Group pour l'image et L.E Diapason pour le son.

Notes concernant la restauration 4K de *La Reine Margot* par Philippe Tourret (Eclair Group) <http://www.afcinema.com/Ou-l-on-parle-du-travail-de-restauration-de-La-Reine-Margot-de-Patrice-Chereau.html> ■

Laboratoire DCP "Cannes 2013" Eclair Group

► Les projections du Festival de Cannes ainsi que celles du Marché du film sont réalisées aujourd'hui majoritairement en DCPs. Afin de faire face aux problèmes liés aux DCPs durant le Festival, Eclair Group, en partenariat avec la CST, a installé sur place un laboratoire numérique "éphémère" pouvant répondre dans un délai très court à toute demande d'intervention.

Totalement autonome, ce laboratoire, piloté par une équipe de trois personnes – Frantz Delbecque, Laureen Gautier Jubé et Sylvain Jardin –, a été équipé afin de recevoir n'importe quel DCP ou fichier sur n'importe quel support et livrer en retour un DCP conforme aux normes en vigueur.

Les travaux effectués ont été très variés, allant de la simple copie sur un nouveau disque dur (l'original étant soit défectueux soit non conforme aux normes) à la refabrication totale du DCP en passant par la création de DCPs à partir d'un Blu-ray, d'un DVD vidéo ou même d'une vidéo capturée à partir d'un iPad ! ■



Retours de Cannes...

Arri associé AFC

► Avec sa quatrième année consécutive, notre Happy Hour avec la Quinzaine des Réalistes est devenu un des moments de rencontre des professionnels de l'image à Cannes.



Bruno Delbonnel et Michel Abramowicz



Le directeur de la photographie Ehab Assal sur le tournage de Omar - Photo DR



De gauche à droite: Benoît Soler DP de Ilo Ilo, Stephan Schenk et Natasza Chroscicki



Natasza Chroscicki et Lorenzo Hagerman DP de Heli



Natasza Chroscicki et Jeanne Lapoirie ^{AFC}



Équipes Arri Caméras, Arri Rental et Codex. De gauche à droite: Milan Krsljanin, Arri GB, Stephan Schenk Arri Munich, Natacha Vlatkovic et Natasza Chroscicki Image-works, Jeanfre Fachon Arri Munich, Ute Baron Arri Rental Berlin, Forest Liu Arri Chine, Jannie Van Wyk Arri Rental Afrique du Sud, Marc Dando Codex, Russel Allen Arri Media Rental UK, Thomas Loher Arri Rental Allemagne - Photos Pierre Assenat

Nous avons présenté notre nouvelle optique Master anamorphique sur une Alexa Studio XT. Nous sommes heureux de constater à quel point le format non compressé de l'Arriraw est apprécié et que l'Alexa XT avec son enregistreur Arriraw intégré répond à cette attente. Le Master anamorphique a été accueilli avec enthousiasme, notamment pour ces caractéristiques de poids, très léger ainsi que pour son incroyable grande ouverture, T1.9. Arri tient à féliciter tous les films nommés ainsi que tous les films qui ont reporté un prix.

Cette année le Festival de Cannes a été marqué par une grande présence de films tournés avec du matériel Arri: sur 84 films de long métrage dans les différentes sélections, 38 d'entre eux ont été tournés en Alexa et 14 avec des caméras Arri 35 mm ou 16 mm. Cette présence se ressent naturellement aussi dans le palmarès :

- Grand Prix : *Inside Llewyn Davis* de Ethan et Joel Coen, photographié par Bruno Delbonnel ^{AFC, ASC}, tourné en 35 mm avec des Arricam et optiques Cooke S4
- Prix de la mise en scène: *Emat Escalante* pour *Heli*, photographié par Lorenzo Hagerman, tourné en Alexa format Arriraw avec optiques Zeiss Master Prime
- Prix du scénario : Jia Zhangke pour *A Touch of Sin*, photographié par Yu Lik-wai, tourné en Alexa 4:3 format Arriraw et anamorphique

Voir l'interview à Jia Zhangke et Yu Lik-wai sur le site Arri : <http://www.arri.com/news.html?article=1218&cHash=fbcfbd3d9b9e17e35c0ea9c0e986820c>

- Prix d'interprétation féminine : Bérénice Bejo dans *Le Passé* de Asghar Farhadi, photographié par Mahmoud Kalari, tourné en Alexa M format Arriraw et optiques Zeiss Master Prime
- Prix d'interprétation masculine : Bruce Dern dans *Nebraska*, photographié par Phedon Papamichael ^{ASC}, tourné en Alexa 4:3 format Arriraw avec optiques anamorphiques Panavision série C
- Prix du Jury : *Tel père, tel fils* de Kore-eda Hirokazu, photographié par Mikiya Takimoto, tourné en 35mm Arri 535B et optiques Zeiss T 1.3
- Prix Vulcain de l'Artiste-Technicien, décerné par la CST : Antoine Heberlé ^{AFC} pour *Grisgris* de Mahmat-Saleh Haroun, tourné en Alexa avec optiques Zeiss T 2.1
- Prix du Jury – Un Certain Regard : *Omar* de Hany Abou-Assad, photographié par Ehab Assal, tourné en Alexa, optiques

Zeiss Ultra Prime

- Prix Un Certain Talent : *La Jaula de Oro* de Diego Quemada-Diez, photographié par Maria Secco, tourné en 16 mm Arri 416 avec optiques Zeiss Ultra Prime
 - Prix de l'Avenir : *Fruitvale Station* de Ryan Coogler, photographié par Rachel Morrison, tourné en 16 mm Arri 416, optiques Zeiss Ultra 16
 - Caméra d'Or : *Ilo Ilo* de Anthony Chen, photographié par Benoît Soler, tourné en Alexa avec optiques Zeiss Ultra Prime
 - La Quinzaine des réalisateurs, Art Cinema Award de la CICAIE et Prix SACD : *Les Garçons et Guillaume, à table!* de Guillaume Galienne, photographié par Glynn Speckaert ^{SBC}, tourné en Alexa format Arriraw avec optiques Cooke 5i
 - Label Europa Cinemas : *The Selfish Giant* de Clío Barnard, photographié par Mike Eley ^{BSC}, tourné en Alexa avec optiques Cooke S4
 - La Semaine de la Critique, Prix SACD : *Le Démantèlement* de Sébastien Pilote, photographié par Michel La Veaux, tourné en 35 mm Arricam.
- Nous avons eu le plaisir de rencontrer des directeurs photos du monde entier pendant le festival et d'interviewer trois d'entre eux : Lorenzo Hagerman (Heli), Ehab Assal (Omar) et Benoît Soler (Ilo Ilo). Ces interviews filmées seront visibles sur le site internet Arri très prochainement. ■**

Panavision Alga associé AFC

► Primés à Cannes ayant utilisé du matériel de tournage fourni par Panavision Alga

Sélection officielle - compétition

- Prix d'interprétation féminine pour Bérénice Bejo dans *Le Passé* réalisé par Asghar Farhadi, image Mahmoud Kalari, tourné en Arri Alexa Raw, optiques série Master Prime

Sélection officielle - Un Certain Regard

- Prix de la mise en scène pour Alain Guiraudie pour *L'Inconnu du lac*, image Claire Mathon, tourné en Red Epic, optiques Scope Série C

Section parallèle - Semaine de la Critique

- Grand prix Nespresso et le prix révélation France 4 pour *Salvo* de Fabio Grassadonia et Antonio Piazza – 1^{er} film – image Daniele Cipri, tourné en Aaton Penelope, producteur Antoine de Clermont-Tonnerre.

**Félicitations et encore bravo !
L'équipe Panavision Alga ■**

Thales Angénieux ssocié AFC

► **Un Festival de Cannes intense et plein d'émotions pour Thales Angénieux. Ce premier partenariat officiel avec le plus grand festival de cinéma au monde aura été marqué par de grands moments d'émotion pour Angénieux.**

Le 24 mai s'est tenue la soirée d'hommage au directeur de la photographie Philippe Rousselot ^{AFC, ASC} dans le cadre du premier " Pierre Angénieux Excellens in Cinematography " en présence de Thierry Frémaux, délégué général du Festival, Eric Garandeau, Président du CNC et Pierre Andurand, Président de Thales Angénieux.

De nombreuses personnalités du monde du cinéma ayant collaboré avec lui étaient venues lui rendre hommage : Kristin Scott Thomas (*L'Ombre d'un soupçon*), Victoria Abril (*La Lune dans le caniveau*), Carmen Chaplin (*Le Baiser du serpent*) ainsi que Jean-Marc Barr et le réalisateur John Boorman (tous deux pour *Hope and Glory: La guerre à sept ans*). A travers Philippe Rousselot, c'est à l'ensemble de la profession de directeur de la photographie qu'Angénieux a souhaité rendre hommage.

Ces directeurs de la photographie qui ont fait le succès des zooms Angénieux par leur exigence technique et artistique. Ceux-là mêmes qui, par la qualité de leur travail, savent créer l'image qui sert l'intention du réalisateur. Ceux sans lesquels il n'y aurait pas de cinéma.

La salle Bazin a vibré lorsque Philippe Rousselot, visiblement très ému, a reçu des mains de Pierre Andurand un zoom Angénieux Optimo 28-76 mm, zoom qu'il affectionne particulièrement, spécialement gravé à son nom dans les ateliers de Saint-Héand.

Le Festival se termine en beauté pour Angénieux, qui voit bon nombre de films tournés avec des zooms Angénieux remporter l'adhésion du jury, présidé cette année par Steven Spielberg, dont :

- *La Vie d'Adèle* d'Abdellatif Kechiche – directeur de la photographie Sofian El Fani – qui remporte la Palme d'or
- *Inside Llewyn Davis* d'Ethan et Joel Coen – directeur de la photographie Bruno Delbonnel ^{AFC, ASC} – qui remporte le Grand Prix du Festival. ■



De gauche à droite : Carmen Chaplin, John Boorman, Kristin Scott Thomas, Victoria Abril, Uma Thurman, et Jean-Marc Barr sont venus rendre hommage à la carrière exceptionnelle de Philippe Rousselot
Photo Dominique Charriau



Pierre Andurand remet à Philippe Rousselot un Optimo 28-76 mm gravé à son nom
Photo Pauline Maïllet



Philippe Rousselot et John Boorman - Photo Jon Fauer

le CNC à Cannes

« Renforcer l'exception culturelle dans l'Europe de demain »

Cannes, le 20 mai 2013

► **La Ministre de la Culture et de la Communication, Aurélie Filippetti a tenu, le lundi 20 mai 2013, une conférence internationale sur le thème : « Renforcer l'exception culturelle dans l'Europe de demain ».**

Introduite par la Ministre Aurélie Filippetti et la Commissaire européenne Androulla Vassiliou, la conférence a souligné les conséquences irrémédiables d'une remise en cause de l'exception culturelle en Europe et appelé à l'exclusion complète des services audiovisuels du mandat de négociation de la Commission européenne au titre de l'accord de libre-échange avec les Etats-Unis d'Amérique. Les participants européens au débat ont appelé non seulement à la protection mais aussi au renforcement et à l'extension des mécanismes encourageant la diversité culturelle, tout particulièrement sur les nouveaux services et réseaux numériques. Libéraliser les services audiovisuels priverait les Etats et l'Union européenne de toute capacité de soutenir à l'avenir leur cinéma et condamnerait la diversité du cinéma européen.

Depuis 20 ans, l'Union Européenne a constamment exclu l'audiovisuel des négociations commerciales, il faut continuer sur cette ligne. Ce qui est menacé, c'est la capacité de faire évoluer les dispositifs de soutien.

Rappelant le soutien des ministres de la culture de 15 Etats membres à son initiative en faveur de l'exclusion des services audiovisuels et culturels du mandat de négociation donné à la Commission, la Ministre de la Culture et de la Communication a appelé à poursuivre la mobilisation de tous, avant le vote du conseil des Ministres européens du commerce, le 14 juin prochain.

Chris Dodd, Président de la MPAA, a indiqué qu'il était légitime et souhaitable que les Etats, à l'instar de la France, développent des politiques publiques ambitieuses dans le cinéma et l'audiovisuel, qui bénéficient ensuite à l'ensemble du secteur.

Plus de 5 000 cinéastes et artistes se sont joints à la mobilisation européenne en signant notamment une pétition que Costa Gavras a remise à la Commissaire européenne, Androulla Vassiliou.

La Conférence a été marquée par la montée sur scène d'une délégation de cinéastes incluant notamment Costa Gavras, Amos Gitai, Michel Hazanavicius, Jacques Fansten, Michel Ferry, Jeanne Labrune, Alvaro Longoria, Jaime Rosales, Jean-Paul Salomé et Joachim Trier. Harvey Weinstein, également présent, a indiqué son soutien à la démarche, seule à même de préserver la diversité qui est au cœur du cinéma.

Les cinéastes ont dénoncé la volonté de la Commission européenne d'instrumentaliser la culture et la création européenne dans une partie de poker commerciale, dont l'Europe ne pourra que sortir perdante. Alors que l'idée européenne est affaiblie, l'Europe de la culture doit être renforcée et non sacrifiée. [...]

L'intégralité du débat, qui a été diffusé en ligne en direct, sera prochainement disponible sur le site du CNC.

<http://www.cnc.fr/web/fr/actualites/-/liste/18/3608744> ■

Présentation du Bilan et des perspectives du CNC

Cannes, le 21 mai 2013

► **Eric Garandau, président du CNC, a présenté le bilan du CNC aux professionnels à Cannes à l'hôtel Majestic le mardi 21 mai 2013, en présence d'Aurélie Filippetti, ministre de la Culture et de la Communication.**

Eric Garandau a dressé le bilan des principaux chantiers accomplis par le CNC ces dernières années.

A cette occasion, Eric Garandau a réaffirmé que « L'Exception culturelle, c'est l'instrument et la condition de la Diversité culturelle » et déclaré : « Le CNC, c'est un amortisseur de crise et un accélérateur de croissance très précieux à l'heure où nos économies sont menacées par la récession. C'est un incubateur de talents sans pareil, qui a fait éclore des générations de créateurs et qui continue encore plus intensément, grâce au fond d'aide au développement par exemple. ».

La publication du bilan fait état des principales tendances économiques du secteur du cinéma et de l'audiovisuel. Dans le bilan sont abordés :

- La diminution de la dépense des ménages en programmes audiovisuels
- L'évolution des marchés du cinéma dans le monde
- La fréquentation des salles de cinéma en France
- L'offre des films à la télévision
- La performance des films français à l'étranger
- Le nombre de films inédits en salles de cinéma
- Le niveau record de la production cinématographique française
- L'évolution du parc de salles en France
- La numérisation des salles de cinéma

- Le dynamisme de l'offre de films en vidéo à la demande
- Le nombre de vidéos visionnées en télévision de rattrapage
- Le recul du marché de la vidéo physique
- Le volume de la production audiovisuelle
- La mutation du marché du jeu vidéo
- Les dernières tendances en matière d'équipement audiovisuel

<http://www.cnc.fr/web/fr/communiqués-de-presse2/-/liste/18/3612430>

Consulter également le bilan 2012 du CNC à l'adresse

<http://www.cnc.fr/web/fr/publications/-/ressources/3610852> ■

ça et là

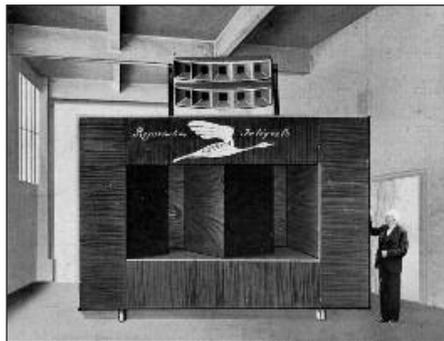
Conservatoire des techniques cinématographiques de la Cinémathèque française

Du Vitaphone au son numérique, la grande saga du son au cinéma

Conférence de Jean-Pierre Verscheure

Vendredi 14 juin 2013 - 14h30 - Salle Henri Langlois

Evolution du son, du phonographe de Thomas A. Edison au Vitaphone de la Warner, du Photophone RCA au Dolby-Stéréo, aux dernières innovations numériques



Cinémathèque française

Haut-parleur de cinéma Hortson, 1941

► **Considéré aujourd'hui encore comme l'enfant pauvre du cinéma, le son connaît principalement à partir de 1925 une évolution riche et remarquable, grâce notamment à l'invention de l'amplification électrique.**

Plus de cent systèmes sonores auront été commercialisés depuis le célèbre *Jazz Singer* jusqu'à nos jours.

Pour le troisième volet de cette saga du son, nous vous ferons écouter en live et à l'aide d'équipements anciens et originaux, l'histoire de la reproduction sonore au cinéma : depuis les phonographes d'Edison, les sons des tous premiers haut-parleurs électriques de type téléphonique, les premiers sons sur disques avec des enregistrements Gaumont et Vitaphone, jusqu'aux procédés numériques.

Cette conférence-projections sera une opportunité rare de voir et d'entendre un ensemble d'extraits de films dans leur véritable condition d'origine, restituant ainsi la dimension archéologique d'un patri-

moine scientifique longtemps négligé. Une rarissime collection d'appareils anciens et actuels seront exposés et fonctionneront dans la salle.

Jean-Pierre Verscheure est professeur à l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle (INSAS) de Bruxelles, membre du conseil scientifique du Conservatoire des techniques et de plusieurs associations internationales.

Il est à l'origine d'un centre d'études et de recherches sur l'évolution des techniques cinématographiques, Cinévolution, dans lequel plus de 65 systèmes sonores ont été restaurés.

Cinémathèque française, 51 rue de Bercy 75012 Paris, salle Henri Langlois ■



Espace d'exposition L11, 11, rue Letort, 75018 Paris <http://l11.fr>

Exposition

Du 17 au 30 juin 2013, la galerie L11 présente les œuvres du collectif **GradeZero - Vernissage le mardi 18 juin à 19h**

► **GradeZero est un collectif de photographes, réunis autour d'un travail commun sur les lieux abandonnés et les traces du patrimoine industriel. Cette exposition donne un aperçu de leurs travaux, comme un carnet de route où chaque auteur présente sa vision d'un de ces lieux de "mémoire".**

Un des membres de ce collectif présentera ses photographies réalisées chez LTC en 2013, après la fermeture et avant la liquidation des machines et matériel du laboratoire. ■

Nouveau bureau élu à l'ARC

► A la suite de l'AG annuelle de l'ARC, un nouveau bureau a été élu. En voici la composition : Président : Christophe Chauveau Vice président : Pat Boshart Secrétaire : Valérie Novel Secrétaires adjoints : Lysiane Biagini, Michèle Massé, Gauthier Ravily Trésorier : Christophe Chauveau Trésorier adjoint : Manuel Pouet. ■

Le directeur de la photographie Tahvo Hirvonen, nouveau président de la FSC

► L'association finlandaise des directeurs de la photographie FSC (Finnish Society of Cinematographers) a élu son nouveau président, Tahvo Hirvonen, lors de l'assemblée annuelle qui s'est tenue le 26 mars 2013 à Helsinki. Timo Heinänen, vice-président, Mika Orasmaa, secrétaire, et Jouko Seppälä, trésorier, complètent le bureau de la FSC. ■

Michael Kohlhaas projeté au Ciné-club de l'Ecole Louis-Lumière

au Grand Action, 5, rue des Ecoles, Paris 5^e

► Pour cette séance, le Ciné-club et les étudiants de l'Ecole Louis-Lumière recevront la directrice de la photographie Jeanne Lapoirie AFC et projeteront **Michael Kohlhaas** d'Arnaud des Pallières, film qu'elle a photographié.

La date n'étant pas fixée, nous vous invitons à consulter le site Internet du Ciné-club

<http://www.cineclub-louislumiere.com/>



Rappelons qu'Arri, Thalès Angénieux, Transpalux et Transvideo apportent leur soutien au Ciné-club de l'Ecole Louis-Lumière. ■

in memoriam

A propos d'Artus de Penguern... Par Vincent Mathias AFC

J'ai rencontré Artus en 1999 pour tourner son court métrage *Le Gang des télés*¹. C'était un film dans le pur style d'Artus : humour noir grinçant et décalé, esthétique soignée, image noir et blanc. J'appréciais particulièrement son univers.

► Plus tard, nous nous sommes lancés dans l'aventure de *Grégoire Moulin contre l'humanité*, un film riche en situations dingues, en personnages drôles et méchants. Grégoire Moulin – Artus –, est victime de tout ce monde qui l'empêche d'atteindre celle qu'il aime.

Ce fut un tournage mémorable. A la fois tendu, sérieux, efficace... Des crises de rires et parfois des crises de nerfs...

J'étais son premier spectateur lorsqu'il était devant la caméra. Au-delà de l'aspect technique, il avait besoin d'un retour sur son travail.

Nous étions complices. Artus me faisait confiance, il demandait mon avis, écoutait mes suggestions sur la mise en scène ou le jeu. Je partageais son enthousiasme, je restais calme pendant la tempête.

C'était son film, une vraie comédie d'auteur, sans concession. L'image était singulière, étalonnée dans les tons monochromes orangés qu'il appréciait. Artus était aussi exigeant sur la forme, que sur le récit ou sur l'interprétation de ses acteurs.

Si le succès n'a pas été au rendez-vous, le film a acquis une vraie reconnaissance au fil des années. Il a fallu attendre onze ans avant de se relancer dans un nouveau long métrage. Pendant ces années, nous avons tourné ensemble quelques publicités et des films courts.

Douze ans après son jubilatoire court métrage *La Polyclinique de l'amour*², photographié par Rémy Chevrin, *La Clinique de l'amour* s'est finalement tourné au Luxembourg et en Belgique pour exister.

C'était une comédie dans la continuité de *Grégoire Moulin*.

John Marshall plongé dans l'univers impitoyable de la clinique familiale.

Toujours cette cascade de situations absurdes, ces personnages maladroits, méchants, égoïstes, malveillants qui se débattent contre les bons, les amoureux, les dévoués.

Le tournage était plus simple que celui de *Grégoire Moulin*, et nous avions plus d'expérience.

Néanmoins, l'exigence d'Artus restait inflexible avec la production, les comédiens et les techniciens. C'est ainsi qu'il a créé cet univers tellement singulier qui était le sien.

Sur ce film, Artus souhaitait une image douce, lumineuse, en contraste avec la dureté des personnages... J'étais heureux du résultat et je trouve le film vraiment réussi.



Artus de Penguern
Photo
Vincent Mathias

Pour la deuxième fois, le public n'a pas suivi, c'est bien dommage pour lui et pour Artus.

Je n'aurais jamais imaginé que ce serait son dernier film. Si je l'avais su, je lui aurais dit encore merci de m'avoir entraîné dans ses aventures...

De ceux de l'ours, Artus est passé dans d'autres bras. Pourvu qu'ils soient aussi doux... ■

1 - C'est l'histoire de l'enlèvement d'une télévision contre rançon. Après le bug de l'an 2000 qui avait causé l'implosion de presque toutes les télévisions, les restantes se revendent des fortunes. Un couple, victime de ce rapt, propose même d'échanger leur fille pour récupérer leur télévision...

2 - En ligne sur youtube (<http://www.youtube.com/watch?v=ipGeYJlvUc>). A voir également : Si le présentateur du 20h avait des pieds de porcs et Un excellent dossier.

... Lire ou relire également le texte de Vincent Mathias AFC à propos de son travail sur *La Clinique de l'amour*, paru dans la Lettre de l'AFC n°221 de juin 2012.
<http://www.afcinema.com/La-Clinique-de-l-amour;10712.html...>

ça et là

L'ENS Louis-Lumière s'ouvre à l'anglais

Installée depuis la rentrée 2012 à la Cité du Cinéma, l'ENS Louis-Lumière vient d'annoncer l'ouverture d'un cursus en langue anglaise pour les étudiants étrangers.

► Attendu depuis très longtemps, le départ de Noisy-le-Grand était l'une des conditions nécessaires pour permettre à l'école un développement accru de la formation continue et renforcer ses liens avec le tissu professionnel. L'ouverture d'une classe en anglais va dans le sens de ce déploiement. « L'une de nos missions, c'est la formation continue, » souligne Francine Lévy, directrice de l'école. « Or nous l'avons déjà ouverte aux professionnels étrangers, puisque nous nous inscrivons dans une logique de transmission à l'international depuis très longtemps. » Une évolution naturelle qui ne fait que répondre à une demande croissante d'étudiants étrangers sollicitant l'école. « Mais en raison de notre pédagogie du petit nombre, nous ne pouvions accueillir que deux étrangers par an et par section. C'est pour cela que nous avons choisi d'ouvrir cette classe internationale baptisée International Center for Advanced Studies. » La réputation de Louis Lumière est en effet solidement établie à l'étranger.

Une école à la pointe

« L'école a toujours évolué et a constamment su prendre de l'avance. On dit que le cinéma change très vite, ce n'est pas vrai. Cela fait 20 ans que l'on parle du numérique. Nous avons su nous y préparer parce que nous sommes à l'écoute et que nous travaillons avec

des étudiants qui n'ont aucune inhibition d'ordre professionnel ou autre. Quelque part, c'est à nos enseignants de s'adapter. » Une école à la pointe qui n'a jamais abandonné un enseignement pour un autre et va profiter de son nouvel environnement pour s'ouvrir sur l'extérieur. « Ça nous change de nos champs de betteraves. Nos étudiants vont pouvoir profiter des plateaux de la Cité pour faire des stages et rencontrer les professionnels. Auparavant, il nous fallait déployer beaucoup d'énergie pour les convaincre de venir. En outre, les échanges qui se font de manière informelle sont toujours beaucoup plus positifs que ceux qui sont institutionnalisés. » Des échanges qui peuvent sortir du champ du cinéma. Les installations ponctuelles et sonorisations d'espaces effectuées dans la grande nef de la Cité ont ainsi profité directement à la section son. Un développement accru des échanges, bénéfique pour les étudiants en termes de compétitivité sur le marché du travail. « Il ne faut pas oublier que nous sommes également orientés vers le spectacle, la communication ou encore l'événementiel. Le seul souci, c'est que nous aurons plus de mal à les maintenir en classe qu'avant », sourit Francine Lévy. ■

Patrice Carré, le film français, 24 mai 2013

ENS Louis-Lumière : " Workshop " 2013

les 6 et 7 juin 2013 de 9h30 à 18h30



► Dans le cadre de ce " workshop " organisé par Marquise technologies et Immersion Pictures, nous avons le plaisir de vous accueillir au sein de notre Ecole, à la Cité du Cinéma, pour deux jours intenses d'échanges et de travail sur les enjeux qui préoccupent la postproduction numérique :

- Point de vue de la direction de postproduction : le rôle controversé du DIT
- Introduction aux espaces colorimétriques
- Principes de calibration
- Introduction à l'ACES et son " workflow "
- Comparaison de test techniques ACES / RAW

- L'Alternative RAW / ACES : le contrôle de la débayerisation et colorimétrie
- Le travail de l'ADIT
- Test Technique : le chef opérateur en mode " retro-engineering " par rapport aux normes finales de diffusion
- Test Technique Comparatif RAW / ACES : images au tournage vs. images en étalonnage
- Mastering DCP & IMF : Color Management
- Dolby : REC 709 / DCI P3 & ACES / REC 2020
- La Projection Laser : le futur ?

Les conférences et les tests techniques seront animés par de nombreux intervenants, et parmi eux : Catherine Constant Grisolet (ADDP), Thierry Beaumel (Eclair Group), Philippe Ros (AFC), Laurent Vauclin (VT cam), David Goudier (ADIT), Pascal Montjoyent (DCS), Nejib Boubaker, étudiant à l'ENS Louis-Lumière, Jean-Marie Belloteau (Immersion Pictures), Dan Tatut (Marquise Technologies). ■

Inscription obligatoire

<http://theworkshoplouislumiere.eventbrite.com>

Jean-René Failliot

directeur technique d'Arane-Gulliver, membre associé de l'AFC



La salle " Prestige " version salle d'étalonnage, ci-dessus et version salle de projection, ci-dessous - Photos Jean-René Failliot - Arane-Gulliver



Partenaire majeur depuis de nombreuses années auprès des directeurs de la photographie, aussi bien dans le domaine numérique qu'argentique, le laboratoire Arane-Gulliver évolue et propose, depuis quelques semaines, une nouvelle approche de ses activités à travers la création d'un outil de pointe technologique rue Médéric à Clichy, à quelques encâblures de ses locaux historiques.

Vincent Jeannot ^{AFC} et Rémy Chevrin ^{AFC} ont rencontré Jean-René Failliot, directeur technique de la société Arane, pour parler de ses nouveaux outils et aussi de son parcours à travers l'histoire de son laboratoire.

► **Vincent Jeannot : J'aimerais bien savoir comment tu as commencé, le tout début ?**

Jean-René Failliot : Dans mon garage !... J'ai commencé chez CTM comme gameur. J'avais 15 ou 16 ans, c'était un job d'été payé, mon premier salaire, en juillet-août. Michel Thévenet dirigeait GTC. Il existait un accord entre GTC et CTM quand je faisais mon stage de labo. Au mois d'août, ils avaient besoin de quelqu'un, donc je suis allé chez CTM faire le gameur à 5h le matin, jusqu'à 8h ou midi, je sais plus. Cela consistait à faire des trous de diaphragme dans des bandes noires, pour ensuite faire le tirage des actualités en noir et blanc sur des Matipos. Après, je suis allé au Service Cinéma des Armées, puis à la télévision, stages et petits jobs, et je suis devenu intermittent, avec beaucoup de chance d'avoir pu travailler dans une boîte qui m'a donné l'esprit que j'aimais bien et qu'on a mis un peu en place à Arane : c'était une société qui s'appelait Images de France, qui était tenue par monsieur et madame Lacoste. Ils faisaient absolument tout. Ils avaient des bureaux rue Vernet, où il y avait salle de projection, salle de montage, et à La Varenne, il y avait des studios, des plateaux de tournage, des plateaux de doublage, d'enregistrement de son, on faisait tout. Et j'ai tout fait, là-bas. J'ai été projectionniste, j'ai assisté le doubleur, j'ai été électro, assistant opérateur, j'ai vraiment tout fait, même du montage, parce qu'ils m'avaient balancé un truc de sport pour la télé, on travaillait en inversible, sur l'original, et il fallait monter, donc j'ai eu à synchroniser – je n'avais jamais fait ça ! – à synchroniser l'image et le son, enfin j'ai tout appris là-bas.

J'ai aussi travaillé pour Armor Films, chez Fred Orain, il avait produit une grande partie des films de Tati et aussi *Les Enfants du paradis*. Dans sa boîte on baignait dans les films en 16mm, dans les copies des *Enfants du paradis*, les premiers films de Tati, on baignait là-dedans, sans savoir ce que tout cela allait devenir. Après je suis devenu opérateur de prises de vues, pigiste principalement.

Lors du tournage comme chef op' d'un film pour l'armée, commandé par le SIRPA, un film industriel mais en 35 mm quand même ; j'ai fait des prises de vues avec tous les moyens de l'armée, c'était assez considérable, des prises de vues en Mirage entre autres, et il y avait beaucoup de trucages sur ce film. C'est à ce moment-là que j'ai connu Eurotitres et Cattelani qui m'a dit : « Il y a ça à vendre », j'ai dit : « Pourquoi pas, ça m'intéresse », allez, hop, et ça a commencé comme ça.

V. J. : Qu'est-ce qu'il t'a vendu ?

J.-R. F. : Une Truca Oxberry ! Et comme j'avais préparé et suivi tous les trucages de ce film, ça me plaisait bien. Une machine comme ça, un peu bizarre, précise, qui travaille l'image. C'était un investissement tout à fait raisonnable, surtout qu'il ne croyait pas du tout que j'allais acheter, alors il avait annoncé le prix comme ça, j'ai dit banco ! C'était du matériel classique, il l'avait importé des Etats-Unis, il était un peu représentant de ces marques-là. Il en avait plein, Michel François en avait plein, toutes les boîtes de trucage en avaient. Voilà, j'ai commencé à la faire marcher dans mon garage. Et après, Michel Thévenet, qui avait monté Telcipro, a fait le tour des truqueurs pour savoir qui voulait venir dans son laboratoire, on lui avait répondu : « Non, ça ne m'intéresse pas, je ne veux pas tout déménager... » Dans un festival, il a vu un de mes trucages, il a demandé au réalisateur où il l'avait fait, il lui a répondu : « A Villiers-sur-Marne », et comme Thévenet habitait à Villiers, il est venu me voir. Il m'a dit : « Est-ce que ça t'intéresse de venir t'installer à côté du laboratoire ? J'ai des locaux ». J'ai dit : « Oui, banco, on y va ! »

On s'est installé rue d'Alsace en 1980, puis on a suivi Telcipro place Anatole France toujours à Levallois-Perret, jusqu'à la fin.

V. J. : Donc vous étiez spécialisés pour les trucages et aussi les génériques...

J.-R. F. : On faisait des trucages simples et des génériques, on faisait des incrustations simples. Il y avait des boîtes qui réalisaient des trucages plus sophistiqués, vraiment compliqués, par exemple, TRUQUE, qui faisait des choses extraordinaires. Je me souviens, à l'époque c'était quand même fabuleux, c'était une pub pour Pioneer, où l'Arc de Triomphe s'enfonçait dans le sol, et une chaîne Pioneer sortait à sa place avec les voitures tournant autour. C'était en argentique pur ! C'était complètement fou ! On n'était pas du tout sur le même créneau, on ne faisait pas du tout ce genre de choses.

Rémy Chevrin : Et le 70 mm ?

J.-R. F. : Chez Telcipro on avait installé une développeuse négative 65 mm et une développeuse positive 70 mm dans leur laboratoire et on leur achetait les bains. On a commencé comme ça, avec les machines de Kiev que j'étais allé chercher, parce que je voyais bien que les trucages viraient vers le numérique.

V. J. : Pourquoi le 70, comment ça s'est fait ? Ce n'est pas quelque chose de commun, le 70 mm...

J.-R. F. : C'est parce que j'ai toujours aimé les grands formats, j'aimais les grandes images ! J'ai été bercé au Kinopanorama, à l'Empire Cinéma, j'allais voir les films, comme >>>

LES ENTRETIENS DE L'AFC : Jean-René Failliot

>>> j'habitais juste à côté du Kinopanorama, forcément, j'étais toujours fourré là-bas. J'ai toujours aimé être vraiment immergé dans le film, avec des impressions fortes. Les Montagnes Russes, ça m'amusaient quand j'étais gosse.

R. C. : C'est l'expérience du grand écran, et quand as-tu commencé le 70 mm ?

J.-R. F : Oui c'est l'expérience du grand écran. J'avais suivi les histoires de *Play Time*, à l'époque, ce tournage qui avait fait couler beaucoup d'encre. Et à un moment donné, vu qu'en URSS ils avaient tourné beaucoup en 70 mm et qu'ils vendaient leur matériel, je me suis dit : « Je vais essayer d'aller en acheter une partie, on verra bien, en essayant de dépenser le moins d'argent possible ». J'y ai pensé vers 1993-94, environ, j'ai commencé à prendre des contacts à Kiev, je crois en 95, ça s'est fait en 96-97, on a échangé du matériel contre de la pellicule, et à partir de ce moment-là, les projets sont sortis des tiroirs, on a commencé à en parler dans la petite sphère des grands formats. Ensuite nous sommes allés dans les symposiums de grand format, il y a eu des gens avec qui ça va accroché... Le premier film que j'ai vu arriver, à Anatole France, c'est *Play Time*. Là, j'étais tout content, j'ai passé des jours et des jours à regarder ce négatif, à l'éplucher, image par image, vraiment...

V. J. : Tu avais déjà une tireuse, à l'époque ?

J.-R. F : Oui, j'avais une tireuse Modèle C qui venait de Kiev (70-70 mm car les Russes utilisaient du négatif 70 mm) qu'on avait modifiée 65-70 mm, une développeuse positive 70 mm Arhuero, une machine en plastique mais qui fonctionnait quand même. Et à l'époque, je donnais à développer les négatifs, soit chez CFI à Los Angeles, soit chez Arri à Munich.

R. C. : Tu ne travaillais pas avec Madrid ?

J.-R. F : Ils avaient déjà arrêté, puisque *Play Time* est arrivé de Madrid, et Technicolor était aussi en train d'arrêter. Quand je les ai rencontrés, ils m'ont dit : « C'est vachement bien que vous continuiez le 70. » Donc je me suis retrouvé le seul en Europe. Et après, on a eu des films principalement en Imax. Il y a eu des restaurations, la restauration de *Play Time* en cinq perfs, et des tournages qui se sont faits pour différents parcs d'attraction, en cinq, huit ou quinze perfs, ça dépendait. C'était compliqué, il y avait plein de problèmes à résoudre, des choses pas ordinaires.

R. C. : C'est de l'industrie lourde ...

J.-R. F : Oh, lourde, par le poids, oui !

V. J. : Je me rappelle le déménagement des tireuses russes, d'Anatole-France à Sanzillon... Tu avais une gonfleuse et une réductrice 5perfs ?

J.-R. F : J'avais une gonfleuse qui venait de Kiev, parce que je voulais pouvoir faire des gonflages de 35 en 70, naïvement, je me di-

mais : « On va vraiment pouvoir montrer ce qu'on peut faire et ce qui est beau à faire, en partant du 35, mettre le maximum de ce que peut donner le 35 ». C'est vrai qu'à chaque fois qu'on faisait des essais et qu'on les projetait, tout le monde disait : « On n'a jamais vu ça, c'est superbe ! » Oui, mais je crois que je n'ai eu que deux films à gonfler en 70.

R. C. : C'était du Scope ?

J.-R. F : Du Scope ou du Super 35, toujours au format Scope à l'arrivée. Et puis nous avions une autre réductrice, pour pouvoir faire les copies de travail des films tournés en Imax. Du négatif 15 perfs, on faisait une réduction 35 mm en positif direct, avec les numéros de bord qui ne se trouvaient pas au bon endroit sur le 35 puisqu'on est en défilement horizontal avec le 70, les numéros de bord étaient photographiés dans l'inter-image du 35. Après, on passait ce positif développé dans une Acmade, pour piéter le film, de manière à ce qu'on puisse retrouver ces fameux numéros de bord, indispensables pour pouvoir faire le montage négatif.

Donc on travaillait avec ce matériel-là qui posait des problèmes techniques assez étonnants, qui sortaient vraiment de l'ordinaire, et qui me remettaient dans toute l'ambiance d'Images de France où on se démerdait ! Il fallait qu'on trouve des solutions.

R. C. : Tu veux dire par là que c'était une démarche un peu empirique ?

J.-R. F : Oui, enfin empirique, il fallait que ça fonctionne, on trouvait des astuces, on allait chercher dans les magasins de bricolage quelque chose qu'on aurait pu détourner de sa vocation première, pour l'utiliser et pour faire fonctionner nos machines.

V. J. : Quand tu parles de bricolage, je pense à un bricoleur de génie, qui nous a quittés malheureusement, Dominique Benichetti, qui a compté énormément...

J.-R. F : Oui, il a énormément compté. Je l'ai connu quand j'étais rue d'Alsace, il faisait des films d'animation, avec le banc-titre qu'il avait bricolé, et il est arrivé pour que je fasse ses génériques, parce qu'il avait des génériques à faire en surimpression sur des images animées. C'est comme ça que je l'ai connu et, petit à petit, on a sympathisé, puis le 70 mm a tout déclenché, c'est parti, et je dois dire qu'il m'a appris aussi énormément de choses. Ma motivation principale dans ce métier a toujours été d'apprendre. Le jour où je n'apprendrai plus rien, j'irai voir ailleurs, où je pourrai encore apprendre. Dominique Benichetti était un homme curieux, toujours curieux, toujours à vouloir justement aussi apprendre des trucs, donc on apprenait ensemble. C'était très drôle !... Il m'a appris à me servir du tour et de la fraiseuse, à fabriquer un outil qui servirait... donc avec des outils, on fabriquait un



Développeuse positive 70 mm



Gonfleuse 35-70 mm Azat



Tireuse BHP 65-70 mm



Réductrice 65-15P vers 35 mm

>>> outil qui nous permettraient de fabriquer une pièce. C'est fabuleux comme démarche.

V. J. : *Et donc il y a eu le grand saut, quitter Telcipro et voler de tes propres ailes.*

J.-R. F. : Oui, alors ça été effectivement le grand saut, en 1999. On voulait essayer de faire quelque chose avec les gens de Telcipro, parce que le lieu était intéressant, ça avait le mérite d'exister, on avait déjà des machines qui étaient là. Je pensais que le numérique allait débouler à toute blinde en deux, trois ans, et que le labo ne serait plus juste qu'une développeuse négative, une positive, une tireuse pour tirer maximum quinze copies. Ça c'était en 2000 ! Et puis non, ça a mis quand même dix ans avant de devenir comme ça. Il y a eu, assez longtemps, 300, 400 copies pour les sorties en salle ! Mon concept était de faire un laboratoire qui soit dédié aux boîtes qui faisaient du shoot et qui avaient besoin d'un travail soigné... Cette demande je la connaissais bien : quand, par exemple, nous avions passé trois jours à faire minutieusement un trucage qui ne représentait qu'une trentaine de mètres, la plupart du temps ce travail était à moitié massacré par les labos, ils nous livraient un positif qui n'était pas présentable, parce que ce bobino de trente mètres, par rapport aux milliers de mètres des tournages, les laboratoires s'en foutaient. Ce n'était pas leur problème.

R. C. : *Tu avais et tu gardes encore cet esprit artisanal.*

J.-R. F. : Oui, parce que j'ai vécu très mal, le fait d'avoir un travail de trois jours qui ne soit pas pris en compte avec toute sa valeur par un laboratoire. Quand j'ai monté le laboratoire rue Madame de Sanzillon à Clichy, c'était dans cet esprit, justement, puisque les trucages se faisaient en numérique et étaient shootés sur film, des choses très longues et très coûteuses. Et ça représentait aussi quelquefois des petits morceaux. Par exemple, il y avait les calibrations, les calibrations c'est six, sept mètres à tout casser ! Mais c'est très important la calibration, il ne faut pas la massacrer, il ne faut pas la développer n'importe comment. C'était l'esprit du labo que je voulais faire. A l'époque, les gens de Telcipro étaient emballés, vraiment emballés, mais les financiers qui étaient avec eux on eu la trouille, du grand format principalement. « Qu'est-ce que c'est que ces allumés, non, on a trop peur... » Ça ne s'est pas fait, et le propriétaire des lieux a dit : « Vous dégagez, je vais vendre, terminé ! » En l'espace d'un an il a fallu trouver un local et déménager, voilà.

R. C. : *Un moyen aussi, peut-être, de te retrouver face à tes choix : « Maintenant, j'ai cette liberté entière de proposer... »*

J.-R. F. : Là, de toute façon, soit j'arrête, soit je continue. On a trouvé ce local rue Ma-

dame de Sanzillon à Clichy, et Vincent (Vincent Jeannot ndlr) est arrivé et nous a aidés pour l'installation ! Pratiquement, on continuait à développer pendant le déménagement et pendant les travaux. Telcipro était en train de fermer, on allait encore chercher des produits chimiques au laboratoire !... Et les clients Imax américains venaient dans la salle de projection pour voir les rushes en 35 qu'on avait faits, il n'y avait pas encore les sièges dans la salle, ils étaient assis par terre ou sur des bancs en bois !

V. J. : *On disait qu'Arane était le labo de Mikros, pour tirer tous les shoots de Mikros.*

R. C. : *C'est un partenariat, ça.*

J.-R. F. : Oui ! Au départ, quand il a fallu acheter et déménager, c'était un coût, tout de même. Donc on a cherché des partenaires qui puissent mettre de l'argent. On a rencontré les gens de Mikros, on a sympathisé, il y avait vraiment le même esprit. On avait vraiment envie de faire des choses ensemble, on a vécu des choses vraiment bien !

R. C. : *Ça avait un sens, cette collaboration.*

J.-R. F. : Complètement ! Au départ, il y avait les techniciens de Mikros qui nous disaient : « Non, vous n'y arriverez pas, vous allez nous raconter des bobards comme les autres », j'ai dit : « Ben on va voir ! » Ils ont mis de l'argent, et ont dit : « On met de l'argent mais achetez du matériel 35 mm », parce que, à l'époque, on n'avait que du 70. On a investi dans du matériel 35 et des locaux, et c'est là qu'on est parti sur le 35.

R. C. : *C'est-à-dire que tu as monté une chaîne 35 au moment où les prémices du numérique se mettaient en place ? Et du matériel que tu as acheté...*

J.-R. F. : Neuf.

R. C. : *C'est quand même une gageure, ça ! Au moment où on pourrait imaginer qu'il faut être réactif...*

J.-R. F. : Oui, parce que je me disais quand même que les shoots allaient durer un bon moment.

R. C. : *Ce qui est juste.*

V. J. : *Mais tu n'avais pas prévu de faire du long métrage, au départ ?*

J.-R. F. : Non, c'était vraiment pour développer les shoots des différentes boîtes.

R. C. : *C'était étrange que tu installes des outils performants et neufs, avec l'exigence qu'on te connaît, pour ne pas proposer ces services... C'est vrai que tout doucement, Arane est devenu une option de laboratoire moins... imposante que les laboratoires historiques, mais qui propose un soin et une attention particulière sur les travaux 35.*

V. J. : *Vous avez aussi collaboré avec Digimage ?*

J.-R. F. : Et il y a eu Digimage, en fait Digimage est arrivé tout à fait par hasard, puisque c'est avec le film de Jacques Perrin, Océans, principalement, puisque Galatée avait fait faire des essais dans différents laboratoires >>>



Caméra 65 mm pour faire les LAD

LES ENTRETIENS DE L'AFC : Jean-René Failliot

>>> européens, pour savoir lesquels ils allaient choisir, à l'aveugle. Finalement, on a été retenu avec Digimage.

R. C. : C'est ce qui s'est passé aussi avec Tom Stern sur Faubourg 36, il avait fonctionné comme ça, à l'aveugle, il avait dit : « Moi, ce que je veux, c'est ça », et c'était aussi Arane-Digimage. C'est face au marché aussi que ton activité a évolué. Il y avait une demande...

J.-R. F. : Ce que je voulais surtout, c'était d'abord ne pas raconter de bobard aux chefs op' quand quelque chose n'allait pas, et ça n'a pas été facile non plus, je me souviens qu'on avait eu un problème au développement dans la chambre noire, un truc tout bête, les lunettes infrarouges s'étaient décrochées de l'opérateur, et avaient voilé le négatif, pendant deux secondes mais ça avait suffi... et donc, on dit au chef op' : « On est désolé, voilà ce qui s'est passé ». Il dit : « Arrêtez de me raconter des salades, ce n'est pas possible. » J'en revenais pas : « Mais si, c'est ce qui s'est passé ! » Et pendant un an il ne nous a pas crus. J'ai fini par lui dire : « Viens voir, je vais te montrer ce qui s'est passé. » Il a vu et il nous a avoué « Je ne pensais pas que ça pouvait arriver ». Il y a eu aussi, pendant le tournage d'Océans, ce tournage, c'a été une très belle expérience. Une année, ils ont tourné en Antarctique, dans la glace, dans la neige, en pellicule pour les extérieurs. Et un an après, ils font d'autres prises de vues pratiquement au même endroit. Le grain était pas le même sur la pellicule. Il était un peu plus fort que précédemment. Sensiblement. Même pellicule, mêmes conditions... Pas le même bain évidemment, mais les mêmes normes, et au niveau des réglages : pareil, je suivais ça, on s'était mis à l'époque au programme Imagecare de Kodak, on était vraiment bien suivi, tout un process mais... non, on ne comprend pas ce qui s'est passé. On fait plein d'essais, et puis je me suis dit : « Il y a quand même un paramètre qui a changé : on a fait un bain neuf il y a pas longtemps », parce qu'il y avait eu un problème et qu'il avait fallu le vider et en refaire un neuf. Mais avec les mêmes normes Imagecare, impeccable. Donc je fais des prises de vues sur différentes plages de gris que je développe dans les deux machines : une machine qui avait un bain qui avait déjà tourné depuis longtemps, et celle qui avait un bain neuf. Et je me suis aperçu que quand le bain était neuf, le grain était plus important. Je vois le chef op' et je lui donne mes conclusions et je lui montre mes tests. Et il dit : « C'est la première fois que, sans que je le demande, un laboratoire essaye de chercher pourquoi il y a eu un problème. »

R. C. : Vous avez joué la transparence, ce qui n'est pas toujours le cas, c'est parfois compliqué, c'est vrai dans la chimie, c'est vrai aussi dans les caméras, quand il y a des soucis... C'est tout à ton honneur de chercher à savoir et à améliorer.

J.-R. F. : Ceci dit, il faut bien aussi remettre les choses à leur place. Quand on acquiert une certaine expérience en laboratoire, on reçoit des claques aussi. Quelquefois, il y en a qui ne jouent pas le jeu, je parle de ceux qui utilisent le laboratoire, que ce soient des producteurs ou des chefs opérateurs, qui renvoient un énorme retour de bâton sur un problème, que le laboratoire a eu. Alors les labos ont tendance à dire : « Bon, on va pas la ramener, on va dire qu'on ne sait pas et on verra... »

R. C. : Est-ce que l'arrivée du numérique, des outils numériques, d'une technologie nouvelle, d'un savoir-faire qu'il fallait partager, en a été une, de claque ? Comme tu dis, en 2000, tu sentais que deux ou trois ans plus tard ça allait arriver, cette révolution numérique elle aura pris en gros dix, douze ans, maintenant on est vraiment passé de l'autre côté – ce qui n'enlève rien à l'argentique. Je me rappelle en effet qu'on avait très peur de cette claque très violente, très dure, on disait : « Oh, c'est dans deux ans ! », et puis après deux ans, « Oh, c'est dans deux ans... ! » et puis voilà...

J.-R. F. : Entre temps, c'est la photo qui a eu cette claque très brutale, puis pour le cinéma, c'est arrivé d'un coup, en deux ans toutes les salles sont passées au numérique.

R. C. : Et quid des activités 70 mm ?

J.-R. F. : Ça continue. Malheureusement, beaucoup de tournages Imax se font en numérique.

V. J. : Il y a eu vraiment un gros coup d'arrêt avec le 11 septembre ?

J.-R. F. : Oui, le 11 septembre a vraiment arrêté les choses, parce que les Américains ne sont plus du tout venus, ils n'ont plus voyagé du tout. Tout est reparti aux Etats-Unis.

R. C. : La difficulté pour toi était de pondérer chaque activité et, en même temps, de les faire croître ?

J.-R. F. : Le numérique n'a pas déboulé comme ça en huit jours. Je me suis dit : « Mais qu'est-ce que ce numérique va pouvoir nous apporter, comment ça va évoluer ? » Parce que bon, on recherchait toujours quelque chose qui nous faciliterait le travail. Ça, ça va nous faciliter le travail, ça par contre, ça va nous le compliquer... On a commencé aussi à travailler un peu avec Eric Moulin sur le numérique, on a débroussaillé le numérique à Arane avec lui. Puis, il y a eu un facteur déclenchant, il y a trois ou quatre ans, le prix des consoles d'étalonnages, a chuté ! Mais d'une manière vertigineuse ! Alors qu'avant, c'était >>>



Chantier à Clichy



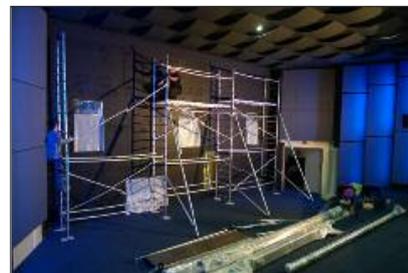
La boîte dans la boîte



Préparation laine de verre



Laine de verre posée



Pose de l'écran

>>> difficilement accessible financièrement, un investissement très lourd ! Là, tout d'un coup, je suis allé à un IBC, les prix s'étaient écroulés d'un coup.

R. C. : *Parce qu'aussi, il y avait une offre de matériel...*

J.-R. F. : Beaucoup plus large ! Il y avait des petits qui arrivaient sur le marché...

R. C. : *Le Pablo, Nukoda, Lustre... Auparavant, il y avait une ou deux marques, tout d'un coup il y en a eu dix, qui apportaient des nouveautés, en formation c'était assez simple, voire plus simple... Maintenant tu dirais quoi d'Arane, quelle dénomination pourrais-tu donner à Arane ? Laboratoire argentine, numérique ? Traitement d'image ?*

J.-R. F. : On appelle ça un laboratoire de post-prod, en englobant tout.

V. J. : *Le passage au numérique est quand même une vraie révolution pour Arane. Je suis resté deux ans avec vous entre 2000 et 2002, tout était en argentine et maintenant vous pouvez traiter un long métrage, des rushes en data jusqu'au DCP.*

J.-R. F. : Je pense aussi que cela a été une vraie question de survie pour nous. Les tournages en argentine se sont considérablement réduits, il n'y a plus de retour sur film et ce qui est paradoxal, c'est que nous sommes aussi devenus en concurrence directe avec nos anciens partenaires que sont Mikros et Digimage sur le numérique, ce qui n'est pas simple.

R. C. : *Venons-en à la conception de cette salle rue Médéric que vous venez juste d'inaugurer : salle d'étalonnage numérique et salle de vision. C'est vrai qu'elle est magnifique, et elle met en avant deux choses fondamentales, c'est l'image – on comprend ton amour pour l'image – mais aussi le son, ce qui est quand même unique dans un labo de postprod image.*

J.-R. F. : J'avais souvent été voir des films dans la salle du Planet Hollywood sur les Champs-Élysées, en avant-première ou en projection d'équipe, et j'avais trouvé le son, mais alors, fabuleux, je connaissais le projectionniste, on y allait, on se projetait des trucs de temps en temps... Il y avait aussi le Max Linder, c'était la même équipe de projectionnistes, Stéphane Texier, Sébastien Massot, l'équipe qui assurait les projections à Cannes et également au dôme Imax de la Défense. Je me souviens qu'au Max Linder, on s'était fait une projection après la fermeture, avec des copains, on était une dizaine, de *Baraka*, en 70 mm. (Rires)

<http://www.imdb.com/title/tt0103767/>

V. J. : *J'y étais... Je m'en souviens bien.*

J.-R. F. : Certains ne tenaient pas, ils se sont endormis, à 1h du matin, après la journée de travail... mais alors, avec un son, il était encore bien réglé, il était superbe. Là, je me suis dit, l'image, le son, tout ça, ça va ensemble.

V. J. : *A un moment, tu regrettais qu'il n'y ait pas de salle Imax à Paris, il y avait une salle Omnimax à la Géode, mais qui n'était pas vraiment bonne parce que l'écran s'éclaire lui-même, et un de tes rêves, à un moment, c'était aussi de construire une salle Imax au cœur de la capitale ?*

J.-R. F. : Complètement, j'avais pris plusieurs contacts, mais c'était de la folie, ça n'avancait pas, il y avait des problèmes politiques, ça partait dans des délires complets. C'est dommage, parce que je me serais bien amusé à faire partager cette passion...

R. C. : *C'est démoniaque, d'un point de vue architectural et financier...*

J.-R. F. : Mais elle n'aurait pas fait que ça, ça germe déjà... le côté multifonctionnel.

R. C. : *Ici dans cette salle rue Médéric, on ressent tout de suite que tu as voulu privilégier le grand écran, l'idée du grand écran, ce qui n'est pas le cas dans de nombreuses salles de référence pour nous, qui sont, je dirais, un peu traditionnelles. Une assez grande distance de l'écran... une dimension assez raisonnable de l'écran... quand on arrive ici rue Médéric, on se dit : « Voilà, chez Arane, on rentre dans l'image. » Ça a complètement du sens par rapport à ton travail sur le 65, le 70, sur le gonflage ou la réduction, la preuve, puisque gonflage-réduction, tu nous proposes même d'étalonner sur une base plus petite de 6 mètres ou de projeter en grand sur 9 mètres.*

[Rires]

J.-R. F. : Tu comprends parfaitement ça ! Il y a beaucoup de logique là-dedans. On a mis également des rideaux noirs qui se mettent en place tout autour de l'image. Je me souviens d'en avoir souvent parlé avec des boîtes de postprod, des projections privées, je leur disais : « Mais pourquoi vous ne mettez pas du noir autour de votre écran ? Cela ne nous viendrait pas à l'idée de faire une exposition de photos noir et blanc et de les punaiser sur le mur, on les encadre ! »

V. J. : *Ce qui est incroyable, c'est l'impression acoustique, auditive qu'on a quand on rentre dans la salle. Tout de suite, « Ah, ça se sent ». On l'entend.*

J.-R. F. : La qualité acoustique de cette salle amène aussi un confort de travail, quand dans la salle, des réalisateurs, producteurs, sont en train de parler au coloriste, pour lui dire ce qu'ils pensent, ici ils peuvent se parler. J'ai vu beaucoup de salles d'étalonnage où l'étalonneur en a marre, « Je n'entends rien du tout », il se lève de sa console et vient s'asseoir à côté d'eux, les chefs op' demandent alors : « Il faut mettre des micros ! »

R. C. : *Pour la mise en place de cette salle-là, tu as travaillé avec un ingénieur particulier, pour le son, je crois...*

J.-R. F. : Oui, c'est Jean-Pierre Lafont, qui a repris la représentation THX en France. J'ai rencontré plusieurs acousticiens... >>>



Derrière l'écran



Le trou de la console



Mécanisme de théâtre



Trois vitres de projection



La table est dans le trou
Photos Jean-René Failliot - Arane-Gulliver

LES ENTRETIENS DE L'AFC : Jean-René Failliot

>>> **V. J. : Et qu'est-ce qui t'a séduit chez lui ?**

J.-R. F. : Il explique bien, il est passionnant. Les autres aussi, mais lui, il sortait du lot. C'est un passionné, il n'y a pas de doute. Il a un parcours extraordinaire. Il a construit à une époque les consoles Lafont, avant que ça passe au numérique.

R. C. : Qu'est-ce qui l'excitait dans un projet comme Médéric ? L'architecture même, le travail complexe d'acousticien ?

J.-R. F. : Le travail complexe, le fait de partir de rien, de tout reconstruire de A à Z. Il y avait quand même des contraintes de taille, on ne peut pas avoir des mètres carrés comme ça disponibles aux portes de Paris, cela coûte, donc il faut faire attention. J'ai appris énormément de choses avec lui, c'est passionnant ! J'ai appris par exemple que les ondes de 20 Hz, pour ne pas qu'elles passent au travers des murs, il fallait qu'il y ait dix mètres d'air. Et là, elles ne passent plus, comme une onde lumineuse ne passe pas au travers d'une plaque de bois, mais au travers du verre. J'ai eu beaucoup de similitudes avec la lumière, vraiment très intéressantes. Et il y avait des contraintes de sécurité, l'évacuation de fumée...

R. C. : Les normes sont tellement complexes...

J.-R. F. : Là, j'ai eu beaucoup de mal entre l'architecte qui avait des contraintes de normes, et qui devait faire des économies, c'était un peu son rôle, et l'acousticien, qui lui, passionné par son truc, demandait plein de choses !

R. C. : J'imagine qu'il y a la réalité aussi de la projection d'image, quelque part tu ne pouvais pas non plus te retrouver à fonctionner avec des méthodes artisanales...

J.-R. F. : Effectivement, j'ai hésité au niveau des projecteurs numériques et j'ai choisi le Christie 4K et, dans ce modèle, parmi les deux modèles d'optiques proposés : les modèles HB, "haute brillance", et les modèles HC, "haut contraste", mon choix s'est porté sur les HC.

R. C. : Ça veut dire qu'on peut projeter ici de la 2D, de la 3D. Ton écran n'est pas métallisé ?

J.-R. F. : Non bien sûr. Mais pour la 3D je change la lampe. C'est très facile de changer la lampe sur cet appareil. On peut mettre du 6 kW maximum, moi j'ai une 2 kW. Je passe à 6 kW pour la 3D.

Et de là est née l'idée qu'il y aura certainement d'autres projecteurs qui vont arriver, car cette technologie n'arrête pas de progresser donc je vais faire trois ouvertures, au grand dam de l'acousticien ! J'ai besoin de ça pour pouvoir faire des comparaisons avec les projecteurs qui vont sortir.

V. J. : Je voudrais revenir sur un point que nos lecteurs, c'est-à-dire ceux qui n'ont pas encore visité Médéric, ne savent pas, c'est qu'il y a quelque chose de bizarre, une transformation qui se passe dans la salle.

J.-R. F. : Oui, pour passer de la configuration salle d'étalonnage à celle de la salle de projection.

V. J. : C'est quand même assez unique.

J.-R. F. : Oui, c'est très théâtral, puisque c'est basé sur de la mécanique de théâtre. On voulait avoir le confort de l'étalonnage d'images, mais forcément, le son en pâtissait, avec une console d'étalonnage, les réflexions sonores sont perturbées, on ne pouvait pas laisser cette table d'étalonnage en place, avec ses panneaux de bois, on s'est dit : « Si on ne peut pas la laisser, on va la faire descendre dans le sol. On va donc creuser pour pouvoir la faire disparaître. Mais après il restera un trou, il faudrait bien que l'on mette des sièges à la place de ce trou, qu'on ferme ça de manière à ce que l'acoustique redevienne normale. On s'est dit, on va faire un système avec les sièges vont venir par le côté, on a imaginé plein de systèmes, on a même pensé les remettre à la main, pourquoi pas, ça prenait 1h30, 2h, pourquoi pas... Cela correspond à 10 fauteuils. Puis on s'est dit : « pourquoi ne les ferait-on pas glisser sous la cabine de projection ». Donc, voilà, c'est comme cela que l'idée nous est venue.

R. C. : Oui, pourquoi faire simple quand on peut faire Shaddock ! [Rires]

J.-R. F. : Donc ça redevient acoustiquement parfait, une salle de projection avec la même image que pendant l'étalonnage. On peut être en grand, on peut voir le film, que l'on vient d'étalonner, dans une atmosphère de grande salle, en pouvant voir les défauts et les corriger. >>>



Jean-René Failliot pendant la pose de l'écran - Photo Arane-Gulliver

>>> **R. C. : Grande salle très haut de gamme quand même, parce que dans l'installation sonore et image, pas mal de cinémas sont encore en 2K avec un son un peu pauvre.**

J.-R. F : C'est justement pour que les choses changent ! Surtout maintenant, avec le numérique et les qualités sonores que l'on peut avoir chez soi, ça fait partie d'un tout. Donc un film, c'est une bonne histoire, une bonne histoire, une bonne histoire, et une bonne image et un bon son. Ça a évolué. Avant, l'image, d'abord on pouvait pas faire mieux, c'était comme ça voilà, on s'y faisait, quand l'histoire était excellente ça passait mieux, mais maintenant, les gens ont chez eux des grands postes de télé, ça va évoluer encore plus, les Oled arrivent, ils ont des casques, on a l'impression qu'ils sont en 5.1, Dolby met en place le système Atmos, quand on va l'écouter au Wepler, le logo, ça déménage, c'est quand même intéressant - il va falloir que ça soit bien utilisé, c'est comme tout, donc oui, il faut... ça fait partie d'un tout.

V. J. : Pour résumer, cette salle rue Médéric est à Clichy mais pas du tout à côté du laboratoire, c'est une entité à part, et est-ce que c'est une entité autonome ?

J.-R. F : au niveau du numérique c'est autonome, par contre c'est encore lié à l'argentique qui est développé et scanné à Sanzillon et arrivera ici à Médéric sous forme de fichiers numériques.

Toute la chaîne de postprod numérique peut être assurée ici : du traitement, étalonnage et sécurisation des rushes sur bandes LTO en passant par la conformation et l'étalonnage final jusqu'à la fabrication des copies DCP et aux projections de validation.

J'ai l'impression que la majorité de nos clients qui travaillent en numérique avec les boîtes de postproduction ont peur que leurs films ne soient pas bien, une fois projetés en salles. Peur parce qu'avec la dématérialisation de l'image et du son à tous les niveaux, ils ont perdu leurs repères et se sentent encore plus dépendants de ceux qui maîtrisent cette chaîne.

Notre métier en tant que postproducteur numérique, c'est de ne pas laisser les clients dans l'interrogation, de les accompagner, de les rassurer et d'être le plus possible à leur écoute sur le plan humain mais aussi technique et de répondre aux questions qui partent dans tous les sens.

Nous avons mis le paquet pour construire cette salle et ce complexe rue Médéric.

C'est un gros pari mais je pense que si c'était réellement trop risqué les banques ne nous auraient pas suivis.

Ça a du sens, si on considère le cinéma comme un art, et ce lieu, dédié à l'image et au son, en adéquation avec la technologie de notre époque. ■

Propos recueillis par Rémy Chevrin^{AFC} et Vincent Jeannot^{AFC} (Transcription V. J.)

le CNC

Fréquentation cinématographique : estimations du mois de avril 2013

► Selon les dernières estimations de la direction des études, des statistiques et de la prospective, la fréquentation cinématographique atteint 16,80 millions d'entrées au mois d'avril 2013, soit 19,7 % de moins qu'en avril 2012.

64,09 millions d'entrées ont été réalisées au cours des quatre premiers mois de l'année, soit 9,8 % de moins qu'au cours des quatre premiers mois 2012.

Sur les 12 derniers mois écoulés, les entrées dans les salles sont estimées à 196,46 millions, ce qui constitue une diminution de 11,1 % par rapport aux 12 mois précédents.

La part de marché des films français est estimée à 40,7 % sur les quatre premiers mois 2013 et celle des films américains à 50 %. Sur les 12 derniers mois, la part de marché des films français est estimée à 37,4 %, celle des films américains à 47,0 % et celle des autres films à 15,5 %.

Source : CNC ■

Dernière minute Festival du film de Cabourg

► La 27^e édition du Festival du Film de Cabourg (Journées romantiques) aura lieu du 12 au 16 juin 2013

Le Festival du Film de Cabourg est un événement cinématographique professionnel et grand public qui propose des projections, en salles et en plein air, de films ayant pour thème central l'amour.

Rémy Chevrin^{AFC} sera membre du jury longs métrages, présidé par le réalisateur Stéphane Brizé.

A noter parmi les partenaires du Festival, la présence de Thalès Angénieux et Transpamédia.

<http://www.festival-cabourg.com/> ■

Chroniques d'une cour de récré

de **Brahim Fritah**, photographié par **Pascal Lagriffoul** AFC
Avec **Yanis Bahloul, Rocco Campochiaro, Vincent Rottiers**
Sortie le 5 juin 2013



Chroniques d'une cour de récré © Jour2fête

Souvenirs de France

Je ne vais parler ni technique ni artistique à propos du film de Brahim.

► J'espère tant que les spectateurs seront nombreux malgré la sortie hélas modeste, ceux qui verront ce film apprécieront le travail. C'est un film sur le souvenir et l'enfance.

Je suis content, ou satisfait comme on peut l'être... Ce film fragile dans sa production, petit budget, fragile dans sa diffusion, pas de boucan médiatique, pas de tête d'affiche, est malgré cela un vrai film de cinéma selon moi. Solide dans son filmage et sa mise en scène. Il est la suite d'un parcours fidèle entamé il y a quelques années avec Brahim Fritah sur des courts, des moyens métrages et des documentaires.

J'ai envie de parler de mes souvenirs à travers ceux de Brahim. Nous qui sommes tous les deux des Français nés dans les années soixante, soixante dix ; lui dont les parents sont nés au Maroc, moi dont les parents sont nés en France.

Outre mon émotion d'avoir filmé le papier peint de ma chambre, les meubles de mon enfance, j'ai aimé célébrer cette époque.

L'apogée, ou la fin, des trente glorieuses... La lutte des classes...

Je me suis rappelé qu'on ne se définissait pas tellement selon son origine, ou du moins j'ai le souvenir que ce qui pouvait nous rapprocher était plus fort que ce qui aurait pu nous séparer.

Nostalgie de ce ciment social, culturel, laïque dans notre pays...

A l'image de ce qui nous rapproche dans le cinéma Brahim et moi, tous ces souvenirs sont pour moi une véritable et sensible représentation de notre mémoire, la mémoire de ce pays. Je ne suis pas à l'aise avec cette notion de pays, je n'y mets aucun nationalisme, ce n'est peut être pas l'axe principal du film mais je veux vous dire que ce film est si... français. ■

Chroniques d'une cour de récré

Caméra Arricam Lite de chez Transpacam avec série Cooke S4

Pellicule : Kodak (200T et 50D Vision3) en 2 perf, scan direct

Labo B-Mac,

étalonnage numérique Yves Le Peillet

Lumière : Transpalux

Machinerie : Transpagrip

Mon équipe :

Olivia Costes, 1^{ère} assistante opérateur ;

Nicolas Caracache, 2^e assistant opérateur ;

Alexis Grahovac, chef électro ; Romain

Riché, chef machino ; Brice Roustang,

machino ; Florian Desobeaux, électro ;

Maxime Tellier, stagiaire machino – électro

A bas bruit

de Judith Abitbol, photographié par Hélène Louvart AFC

Avec Nathalie Richard

Sortie le 5 juin 2013



Nathalie Richard - Photo Judith Abitbol



Hélène Louvart

Un film de Judith Abitbol (deuxième collaboration), basé sur une lecture d'un texte qui était au départ le scénario du film.

► Judith a cherché pendant longtemps une forme cinématographique qui pourrait correspondre au mieux à ce qu'elle souhaitait obtenir.

Et puis, quelques temps plus tard, le film a pris le chemin de l'abstraction, avec Nathalie Richard comme lectrice, le tout tourné dans un espace blanc, éclairé par la lumière du jour, sans un seul rajout de lumière artificielle (cf photos, ...).

Seulement quelques scènes tournées dans un abattoir, puis dans le musée de l'école vétérinaire sur " les écorchés de Fragonard ", ainsi que dans Paris.

Un découpage très précis en fonction du texte, quelques travellings, un travail minimaliste en lumière.

A bas bruit a été le dernier film monté par Martine Zévort (en collaboration avec Albertine Lastera), puisqu'elle nous a " quittés " juste le film terminé. Une pensée pour toi, Martine, en écrivant ces quelques lignes.

Et une Sony 700 avec un zoom. Pour le plaisir de son rendu... (nous avons tourné le film, il y a 3 ans déjà); assistant opérateur: Laurent Coltelloni ; électricien-machiniste : Thibaud Charles. ■

A bas bruit

1^{er} assistant :

Laurent Coltelloni

Electricien - machiniste : Thibaud Charles

Caméra : Sony 700 chez TSF

Etalonneur David Baudry

L'Autre vie de Richard Kemp

de **Germinal Alvarez**, photographié par **Vincent Mathias** AFC

Avec **Jean-Hugues Anglade**, **Mélanie Thierry**, **Philippe Berodot**

Sortie le 5 juin 2013



L'Autre vie de Richard Kemp est un film particulier. J'étais très attaché à ce projet, j'aimais beaucoup le scénario qui mêlait très judicieusement fantastique, romance et polar.

► Intrigue policière, douleur du souvenir d'un événement, possibilité d'une seconde chance, un homme et une femme qui vont se rencontrer pour la première fois à trois reprises et à trois époques différentes, grâce à un retour dans le passé...

Germinal Alvarez, le réalisateur, a finalement orienté le film vers le polar, le thriller.

Le film s'est tourné avec un budget inférieur à 3 millions d'euros.

Nous avons tourné principalement à Bordeaux (Mériadek), au port autonome de La Rochelle et à Rochefort, dans un hôpital désaffecté qui nous a servi de studio.

Lorsque nous avons décidé de faire le film avec Film Factory, nous avons fait des essais chez TSF pour choisir la caméra. L'Epic étant inaccessible, nous avons comparé une Red One MX et une Alexa en ProRes. Avec Elie Akoka aux commandes, nous avons étalonné avec précision des plans rigoureusement identiques. La Red One MX s'est avérée supérieure pour ce projet avec cette chaîne de postproduction, même si la sensibilité supérieure de l'Alexa eut été un avantage.

Nous avons tourné le film avec une série Ultra Prime et nous avons fait venir des Master Prime pour les scènes en extérieur nuit. Nous avons deux corps caméra sur toute la durée.

L'équipe caméra était composée d'un premier assistant, Hervé Jamois, d'une deuxième assistante, Sarah Labagnères-Atisso et d'une stagiaire au combo, Agathe Dercourt.

Lorsque nous tournions à deux caméras, un premier assistant venait en renfort ; un second supplémentaire n'aurait pas été de trop !

L'équipe caméra, machinerie et électricité était mixte, avec des techniciens parisiens et de région.

Les rushes étaient étalonnés. J'envoyais pour cela des photos de référence par mail à Elie, l'étalonneur.

Après synchro, ils étaient mis en ligne sur un site FTP de la production. Ce système a bien fonctionné, permettant à toute personne concernée et autorisée, de regarder les rushes à sa guise.

Enfin, de retour à Paris, nous avons visionné des rushes en projection.

Richard Kemp se retrouve projeté dans son passé où il sera observateur de lui-même, 20 ans plus jeune... Ainsi, le film se déroule sur trois époques différentes : de nos jours, en 1989, puis à nouveau de nos jours – l'histoire ayant été modifiée par la présence de Kemp âgé en 1989.

Synopsis

Alors que le Commandant de Police Richard Kemp enquête sur un meurtre, d'étranges similitudes lui rappellent le Perce-Oreille, un tueur en série qu'il a traqué en vain au début de sa carrière. Son seul témoin est Hélène Batistelli.

Mais un événement mystérieux renvoie Kemp vingt ans en arrière, en mai 1989, à la veille du premier meurtre commis par le Perce-Oreille.

Kemp tente à nouveau d'empêcher les meurtres d'avoir lieu, mais un jeune flic lui complique la tâche : cet inspecteur ambitieux n'est autre que lui-même, vingt ans plus tôt...

Hélène, qui ignore encore tout de lui, va alors croiser son chemin...

Beaucoup de séquences se déroulent dans les mêmes décors, à deux époques différentes. Changement des couleurs et des accessoires, coiffures et costumes différents... Nous avons également pris le parti d'un étalonnage plus chaud des séquences 1989 pour renforcer l'impression de changement d'époque.

La partie la plus délicate du tournage s'est déroulée dans le port de La Rochelle. Malgré un accueil chaleureux et investi, les contraintes d'accès aux décors et les consignes de sécurité draconiennes ont rendu le tournage parfois délicat.

Nous avons eu la chance de tourner dans l'ancienne base des sous-marins allemands de La Pallice – un décor impressionnant.

Eclairer les plans larges intérieurs de nuit était impossible avec nos moyens techniques.

Nous avons choisi de les tourner en nuit américaine, ambiance dorée sodium. Le résultat est convaincant lorsque ces plans sont montés avec des plans tournés en vraie nuit éclairés " sodium " !

L'autre difficulté a été de tourner sur l'eau, de nuit, avec les comédiens dans l'eau froide du port.

Nous avons fabriqué une plate-forme immergée accrochée au bateau-caméra pour permettre aux comédiens d'avoir pied, et d'être plus à l'aise dans une scène dramatique et importante pour le film.

Malheureusement cette construction fut inutile car, faute de préparation, les combinaisons sèches choisies pour les comédiens les ont empêché d'évoluer librement, de s'immerger au bon moment, par " surflotaison ". Je n'imaginais pas que cela pouvait être si compliqué... La scène a été raccourcie au montage.

Une autre difficulté sur ce film était le rajeunissement de Jean-Hugues Anglade qui interprète un personnage de tantôt 55 ans, tantôt 35, et le vieillissement de Mélanie Thierry de 25 à 45 ans.

C'est Dominique Colladant qui s'est chargé des maquillages SFX. Il les a exécutés avec une grande maîtrise et son travail a été légèrement affiné par les SFX numériques.

Pour les séquences dans lesquelles Jean-Hugues Anglade jeune est face à son double plus âgé, nous avons tourné des plans en double passe avec un fond vert pour le personnage en avant plan.

Dans d'autres cas, il s'agit d'effet de montage ou d'utilisation d'une doublure.

J'avais largement abordé cette problématique sur le film *Trouble* de Harry Cleven avec Benoît Magimel.

La fenêtre de la chambre d'hôtel de Kemp plus âgé donne sur la façade de l'immeuble où vit son jeune double.

Nous avons créé la chambre en studio avec une découverte en fond vert.

La difficulté se trouvait surtout dans la présence des reflets dans la vitre en ambiance nuit, conséquents du rapport d'éclairage du fond vert avec le keylight.

Les effets spéciaux numériques ont été réalisés avec succès par Thibault Granier chez Film Factory.

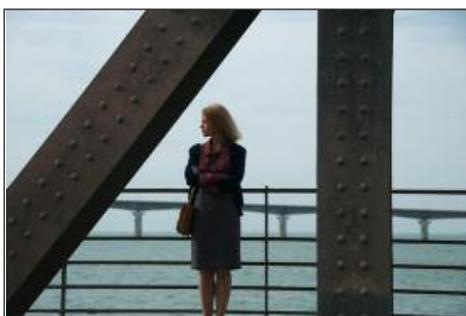
L'étalonnage s'est fait en deux étapes. Le montage image ayant pris du retard, j'ai fait monter une " chenille " de toutes les ambiances dans l'ordre du film. Nous avons travaillé pendant quatre jours avec cette bande de 17 minutes. C'était là un procédé judicieux, car le plus long en étalonnage est de trouver ses bases. Souvent, en avançant, on revient sur les choix du début. Cette méthode évite de retravailler tous les plans montés lorsqu'on trouve une meilleure idée ou une meilleure méthode d'étalonnage. Lorsque le montage image a été validé, Elie a reporté les valeurs que nous avons trouvées et le film a été étalonné en six jours. Cette pause entre les deux périodes d'étalonnage nous a permis aussi de prendre du recul, ce qui est impossible en 10 jours d'affilée... Bon à savoir ! ■

L'Autre vie de Richard Kemp

Production :
Haut et Court
Scénario :
Nathalie Saugeon
Réalisateur :
Germinal Alvarez
Directeur de production :
Philippe Delest
Cadreur : Etienne Saldes
1^{er} assistant caméra :
Hervé Jamois
2^e assistant caméra :
Sarah Labagnères-Attisso
Chef électricien :
Cafer Ilhan
Groupiste : David Levy
Chef machiniste :
Thierry Ramanana
Postproduction :
Film Factory : Philippe Akoka, Lionel Kopp
Etalonneur : Elie Akoka
SFX numériques :
Thibaud Granier
Caméra, lumière, machinerie : Groupe TSF



Photos Vincent Mathias





Alex Lamarque sur une grue Panther Galaxy - Photo John Tobleronne

Alex Lamarque commence sa carrière de directeur de la photographie au côté d'Olivier Dahan sur son premier long métrage, *Frères : la roulette rouge*, et reste son fidèle collaborateur sur des courts métrages, de nombreux vidéo clips et quatre autres longs métrages : *Le Petit Poucet*, *La Vie promise*, *Les Rivières pourpres 2* et *Les Seigneurs*. Directeur de la photo très sollicité dans le domaine de la publicité, il a également participé aux films *Da Vinci Code* et *Arthur et les Minimoys* en tant qu'opérateur 2^e équipe. Parallèlement à son travail sur de nombreux films commerciaux, ce premier long métrage de Mohamed Hamidi, en compétition officielle, lui permet de renouer avec le cinéma. (BB)

Synopsis

Farid, jeune Français de 26 ans, doit aller en Algérie pour sauver la maison de son père. Découvrant ce pays où il n'a jamais mis les pieds, il tombe sous le charme d'une galerie de personnages étonnants dont l'humour et la simplicité vont profondément le toucher. Parmi eux, son cousin, un jeune homme vif et débrouillard, qui nourrit le rêve de pouvoir rejoindre la France...

Né quelque part

de Mohamed Hamidi, photographié par Alex Lamarque AFC
Avec Jamel Debbouze, Tewfik Jallab, Malik Bentalha
Sortie le 19 juin 2013

Comment avez-vous rencontré Mohamed Hamidi ?

Alex Lamarque : C'est un choix de Nicolas Duval, le producteur de chez Quad, que je connais depuis longtemps. Mohamed Hamidi est un ex prof d'économie, qui a commencé à faire de la musique pour Djamel, puis il a écrit ses textes et mis en scène ses spectacles. Comme il n'a jamais réalisé de film, il n'avait aucune connaissance du plateau. L'idée de Nicolas Duval a été d'épauler le réalisateur avec un chef opérateur expérimenté (c'est ce qu'il a dû penser en tout cas !) et un premier assistant – expérimenté aussi ! – Olivier Jacquet.

Et il y a beaucoup à apporter à un metteur en scène n'ayant pas d'expérience de tournage ?

AL : Oui, absolument. Nous avons travaillé sur le découpage en amont pendant deux mois, et l'avons appliqué aux décors que nous avons retenus après les repérages. Il y a eu pas mal de décors différents dans des lieux différents : Marrakech, Casablanca, Marseille, Paris, et du studio dans l'école de cinéma de Marrakech. Le budget n'était pas énorme, car c'était un premier film. C'était très intéressant car Mohammed n'a peut-être pas beaucoup d'expérience mais c'est quelqu'un qui apprend très vite. Au bout de deux semaines, on avait l'impression qu'il avait fait ça toute sa vie !

Le découpage est spécifique ?

AL : C'est un découpage assez direct, assez simple pour pouvoir se concentrer sur la mise en scène. Mon travail a consisté à faire un cadre, une lumière juste pour ce film, à ne pas trop styliser l'image pour ne pas sortir du sujet. L'histoire du film est un peu celle du metteur en scène, sa redécouverte du pays, et j'avais ce souci de ne pas mettre l'image en avant.

Quels ont été vos choix pour éclairer ?

AL : Pour les nuits, j'ai essayé de recréer ce que j'ai vu en lumière naturelle, de rester proche de la réalité. Les intérieurs voiture en extérieur nuit dans le désert, par exemple, sont tournés sans lumière, ce sont des plans tournés à l'épaule, très rapidement. Je me suis simplement servi des phares de voiture. Sans l'Alexa, je n'aurais pas pu les faire. On a toujours des regrets quant à l'argentique mais le numérique nous apporte quand même des sensibilités qu'on n'avait pas auparavant.

En intérieur, j'essaie souvent de travailler avec des lampes intégrées aux décors. Je chine beaucoup pour ces lampes qui seront dans le champ, j'y accorde une attention particulière afin de les utiliser pour éclairer vraiment. Pour les séquences dans les boîtes de nuit, on a travaillé avec des LEDs RVB que Patrick Contesse, mon chef électro, a développées. Cela nous permet de changer les températures comme on veut. Patrick avait développé ça auparavant car dans les boîtes de nuit, on a toujours le même problème, la lumière n'est pas adaptée au film, on n'a pas de hauteur sous plafond, rien pour accrocher...

Né quelque part

1^{er} assistant caméra :
Vincent Buron
DIT : Matthieu Straub
Gaffer : Patrick Contesse
Chef machiniste marocain :
Simo El Oirdi
Chef machiniste Paris :
Titoune
Chef décorateur : Arnaud Roth
Directeur de production :
Grégory Valais
Etalonneur : Didier Lefouest
Matériel caméra :
Panavision Paris,
Caméra : Arri Alexa ProRes,
2K, format 2.0,
Objectifs : série Primo, zoom
Primo, zoom Angénieux
Optimo 15-40 mm
Postproduction :
Digital District

LES ENTRETIENS DE L'AFC : *Né quelque part*



Photogrammes issus du film

Ces rubans de LEDs sont intégrés dans des boîtes ?

AL : Non, elles sont agrafées au plafond ! Ces 30 ou 40 m de ruban, sur des variateurs RVB et qui ne pèsent rien, ont été très efficaces avec l'Alexa qui n'a pas besoin de puissance. Finalement, le matériel auquel je pense depuis dix ans, et que je n'ai jamais eu le temps de développer, arrive petit à petit sur le marché. En fait, je cherche toujours à me servir d'autres sources que des gros projecteurs de cinéma.

Vous avez utilisé certaines habitudes d'étalonnage pour ce film ?

AL : Avec Didier Lefouest, nous rentrons le signal en linéaire pour ressortir l'affichage en Log, ce qui nous permet d'avoir une plus grande puissance à l'étalonnage. Nous étions sur le dernier modèle Baselight, qui est une très bonne machine si on a un bon opérateur ! Et puis je fais comme en argentique : bien remplir le négatif, le surexposer un peu et asseoir le positif pour être bien saturé, avoir des noirs bien riches. Il ne faut pas essayer de remonter le signal sinon on fait monter le bruit qui est prêt à bondir !

Vous travaillez beaucoup pour des publicités, n'est-ce pas frustrant de tourner certaines fictions avec moins de moyens ?

AL : Ah non, pas du tout ! Je peux travailler sur un *Da Vinci Code* ou avec un bout de poly, je suis content ! L'astuce, dans notre métier, est de s'adapter, il ne faut pas essayer de faire au-dessus de ses moyens. Ce film n'avait pas un gros budget mais on a eu finalement ce dont on avait besoin pour le faire. La seule frustration est le manque de temps. On avait juste le temps de tourner les scènes mais pas de se poser de questions ni d'imaginer de tourner la scène différemment. Grâce à *Né quelque part*, j'ai renoué avec le cinéma. Je choisis les films sur lesquels je vais travailler car c'est beaucoup d'énergie, et passer six mois de sa vie pour un film auquel on ne croit pas complètement n'est pas satisfaisant. Je souhaite remercier toute l'équipe et la production marocaine qui a été fantastique ! ■

Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC, à l'occasion de la sélection du film au dernier Festival de Cannes

Les entretiens de l'AFC au Festival de Cannes

Nous vous proposons de lire ou relire les entretiens accordés par des directeurs de la photographie ayant eu un film sélectionné au Festival de Cannes 2013.

Ces entretiens, ainsi que les pages quotidiennes cannoises, n'auraient pu être publiés sans l'aimable soutien du CNC et des membres associés de l'AFC que sont Arri, Binocle, Digimage, Eclair, K 5600, Mikros, Nec, Panavision, Transvideo, TSF, ni sans la complicité d'Oniris Productions.

Les directeurs de la photographie de l'AFC adressent à chacun leurs plus vifs remerciements.

<http://www.afcinema.com/Les-Entretiens-de-l-AFC-pour-la-66eme-edition-du-Festival-de-Cannes.html>

Joséphine

de Agnès Obadia, photographié par Romain Winding AFC
Avec Marilou Berry, Mehdi Nebbou, Bérengère Krief
Sortie le 19 juin 2013



Marilou Berry - Photo Arnaud Borrel

► *Joséphine* est une comédie réalisée par Agnès Obadia qui avait tourné au Québec *Romaine par moins 30* avec Sandrine Kiberlain.

C'est une adaptation de la BD *Joséphine* de Pénélope Bagieu.

Agnès, ainsi que Romain Rojtman et Benjamin Hess, les producteurs, souhaitent une image très colorée, ce n'est pas mon chemin habituel mais je dois dire qu'en visionnant le film au fil des séances d'étalonnage, je me suis senti tout à fait à l'aise dans cette ambiance.

Marilou Berry est remarquable. Sa photogénie est un plaisir dans la caméra. Son teint pâle prend bien la lumière... Sa disponibilité et sa concentration m'ont beaucoup impressionné.

Le film est une comédie intelligente et fine, à laquelle Agnès Obadia a su apporter tout son talent. ■

Joséphine

1^{er} assistant caméra :

Mathieu Lebotlan

Chef électro :

Thierry Debove

Chef machino :

Jean-François Garreau

Déco : Fred et Fred Lapierre

1^{ère} assistante mise en scène :

Elsa Amiel

Directrice de production :

Angeline Massoni

Etalonnage :

Gilles Granier chez Technicolor

Caméra Alexa ProRes (Panavision Alga)

Machinerie chez MTL Grip et TSF

Matériel électrique chez TSF

La Marque des anges - Miserere

de Sylvain White, photographié par Denis Rouden AFC

Avec Gérard Depardieu, JoeyStarr, Helena Noguerra

Sortie le 26 juin 2013

Tourné de février à juin 2012, produit par Liaison Films Stéphane Spieri, avec dans les rôles titres Gérard Depardieu et Joeystarr.

Sylvain White, jeune réalisateur franco-américain, a fait quatre films aux USA, c'est son premier film en France. D'autres réflexes, plus méthodiques mais efficaces.



JoeyStarr - Photo Roger Do Minh

► **Tournage intéressant qui s'est terminé au Maroc (les séquences d'ouverture du film) ; le reste du film s'est fait en France et Belgique.**

C'est mon premier film en Alexa Studio. J'avais eu vent par Arri de l'arrivée des Alexa avec capteur 4:3. Moi qui ai toujours été un incondicional de l'anamorphique, j'attendais la chose avec impatience, j'avais fait un petit film d'essais de cette caméra avec des objectifs Hawk pour le Micro Salon 2012.

Miserere était donc l'occasion d'associer les objectifs anamorphiques Hawk à la caméra Arri Alexa Studio que je trouve performante et de retrouver, grâce à ces optiques, un résultat proche de celui que j'obtenais auparavant en argentique ; ça amène une rondeur à l'image et la diminution de la profondeur de champ donne

un côté plus "cinématographique" comme on l'a connu en 35 mm.

J'avais donc deux caméras Arri Alexa Studio ; en cours de route, est arrivée la M que j'ai utilisée sur le film. La première version de la M avait quelques défauts. J'ai tourné depuis avec, à deux reprises. J'apprécie le choix de ses configurations : soit "studio" en un bloc, sur pied ; soit "séparée" en utilisant uniquement la tête, ce qui permet de tourner à la main, dans des endroits exigus et de diminuer ainsi le poids de la caméra, non négligeable quand elle est équipée d'optiques anamorphiques.

Notre partenaire attentionné était TSF, nous avons été bien accompagnés.

La postproduction a été faite chez Digimage, j'ai étalonné le film avec Didier Lefouest.

La Marque des anges - Miserere

Matériel caméra chez TSF : caméra Arri Alexa Studio, capteur 4:3 en Scope anamorphique, avec des optiques Hawk V-Plus et V-Lite
Enregistrement sur Codex " OnBoard " en Raw 4:3

Equipe image :

Eric Borne, cadreur 2^e caméra ;

Marie-Laure Prost et Juliette

Castagnier, 1^{ères} assistantes caméra ;

Bruno Durand, chef machino ;

Olivier Mandrin chef électro

Postproduction Digimage, étalonnage

Didier Lefouest

Mon équipe habituelle, Marie-Laure Prost, 1^{ère} assistante ; Bruno Durand, chef machino ; Olivier Mandrin chef électro. Content du résultat, j'estime que l'ana-morphique au numérique est une voie très intéressante pour l'avenir (j'ai remarqué au Nab la demande de plus en plus importante pour ce dispositif) ; l'anamorphose casse le côté vidéo de l'image que nous remarquons immédiatement, nous qui sommes de culture argentique. J'ai fait Zulu de Jérôme Salle et Le Dernier diamant d'Eric Barbier avec le même dispositif. ■

revue de presse

La Commission européenne conforte le système d'aides publiques au cinéma

Par **Alain Beuve-Méry** et **Philippe Ricard**

Le Monde, 2 mai 2013

► La Commission européenne espère parvenir, d'ici à la fin de l'été, à un accord sur le réexamen des aides publiques à la création d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles. Pourvu que cet accord satisfasse toutes les parties en présence. [...] La suite sur

<http://www.afcinema.com/La-Commission-europeenne-conforte-le-systeme-d-aides-publiques-au-cinema.html> ■

Cinéma : jusqu'ici tout va bien

Par **Michel Hazanavicius**, réalisateur et président de l'ARP

Le Monde, 5-6 mai 2013

► A propos du cinéma, ces derniers mois ont résonné des discussions chaotiques sur l'indécence de certains salaires, sur les errements de quelques productions pharaoniques, ainsi que sur la vacuité d'un cinéma français autant subventionné que déconnecté de la réalité. [...] La suite sur

<http://www.afcinema.com/Cinema-jusqu-ici-tout-va-bien.html> ■

Ne laissons pas la loi du plus fort priver d'écrans le cinéma français

Par **Serge Bozon**, **Dominique Cabrera** et **Nicolas Philibert**, réalisateurs

Le Monde, 8 mai 2013

► Depuis quelques mois, le cinéma français traverse une crise grave. Un point essentiel est pourtant resté dans l'ombre : l'accès des films aux salles. Pour les films indépendants – à budget réduit, souvent sans acteurs connus et non financés par les chaînes de télévision –, les conditions de distribution et d'accès au public se sont considérablement dégradées. [...]

La suite sur

<http://www.afcinema.com/Ne-laissons-pas-la-loi-du-plus-fort-priver-d-ecrans-le-cinema-francais.html> ■

Cinéma français et convention collective : la guerre des classes est déclarée

Par **Paul Tantale**

Ragemag.fr, 23 mai 2013

Tandis que Cannes fait fantasmer dans les chaumières, la famille du cinéma français a déposé les armes dans le conflit qui l'agite depuis plusieurs mois : l'extension de la convention collective des techniciens et réalisateurs, signée en janvier 2012. Une sombre histoire, où nombre de réalisateurs, manipulés par des producteurs cyniques, ont montré qu'ils étaient des idiots finis et que leurs prises de position sociales tenaient plus du paternalisme hypocrite que de la réelle solidarité avec tous les membres de la famille du cinéma, techniciens compris. Qu'ils l'entendent : non, la convention ne menace pas la création et oui, les ministres, Aurélie Filippetti à la culture et Michel Sapin au travail, ont fait correctement leur boulot.

► Il est certaines controverses où de manière sidérante, tous les journalistes servent la soupe à un parti contre l'autre. Si ce ne sont *L'Humanité* et *France Culture*, dans une émission diffusée le 15 mai, juste avant l'ouverture du Festival de Cannes, la presse s'est contentée dans cette affaire d'extension de la convention collective de tendre le micro aux organisations de producteurs opposées à l'accord et à leurs soutiens, sans jamais démontrer leurs arguments. A lire *Libération*, *Le Monde*, *Télérama*, *Les Échos*, *Les Inrocks*, *Contrepoints* et même *Le Canard Enchaîné*, l'affaire serait on ne peut plus simple. D'un côté, il y aurait les grands producteurs,

l'API (l'Association des Producteurs Indépendants, qui regroupe les quatre grandes chaînes de production-distribution-exploitation : Gaumont, Pathé, UGC, MK2), associés aux deux principaux syndicats de techniciens (SNTPT, le syndicat majoritaire, et le SPIAC-CGT). Forts de leurs positions dominantes, ils auraient signé le 19 janvier 2012, après des négociations commencées en 2006 et longues de 7 ans, un accord établissant des minima salariaux taillés sur mesure pour les superproductions et inapplicables pour le cinéma "aventureur", les petits films où on se serre les coudes et on négocie les salaires au cas par cas. De l'autre, les

"petits producteurs" du SPI (le Syndicat des Producteurs Indépendants) et d'autres organisations, et certains auteurs-réalisateurs (souvent aussi producteurs), qui hurlent à la mort du cinéma indépendant, refusant de signer l'accord, avançant comme argument choc qu'avec l'application de l'extension, 70 des 240 films réalisés chaque année par le cinéma français ne pourraient pas se faire, et promouvant une proposition de convention alternative. [...]

Version complète sur <http://ragemag.fr/cinema-francais-convention-collective-la-guerre-des-classes-est-declaree/> ■



Kristin Scott Thomas - DR



Ryan Gosling - DR

Only God Forgives

de Nicolas Winding Refn, photographié par Larry Smith ^{BSC}

Avec Ryan Gosling, Kristin Scott Thomas

En salles depuis le 22 mai 2013

Larry Smith ^{BSC}, est le dernier chef opérateur à avoir travaillé avec Stanley Kubrick (sur *Eyes Wide Shut*). Ex chef électricien de John Alcott (sur *Barry Lindon* et *Shining*), il a depuis signé l'image de nombreux films ou séries TV britanniques. Parmi les plus connus : *L'Irlandais*, de John Michael Mc Donagh ou *Bronson* et *Fear X* de Nicolas Winding Refn. (FR)

► **C'est votre troisième film avec Nicolas Winding Refn. Y a-t-il des passerelles ?**

Larry Smith : Pas vraiment. C'était très différent pour moi de tourner cette fois-ci en Thaïlande et presque entièrement de nuit... Bangkok est de toute façon une ville qui prend son ampleur photographique la nuit. Et c'est sans parler de la logistique car tenter de tourner de jour dans autant d'endroits différents nous aurait pris sans doute deux fois plus de temps à cause du trafic infernal dans lequel la ville est engluée !

Comment s'est fabriqué ce film ?

LS : Étant donné la rapidité, et le rythme que voulait insuffler Nicolas sur le tournage, 95 % des plans ont été faits en lumière disponible. Je n'ai presque pas utilisé de projecteurs tels qu'on les utilise habituellement sur les plateaux. La panoplie de mes électros se résumait à quelques tubes fluorescents, des Dedolights et des LEDs en ruban qu'on disposait au fur et à mesure des répétitions,

parfois planqués derrière des éléments décor pour construire littéralement la profondeur dans l'image. L'idée c'était de vraiment se caler sur la lumière existante des lieux, et juste l'augmenter ou la diminuer sans jamais qu'on ait l'impression de quelque chose d'artificiel.

Sur la séquence de la fusillade dans le restaurant en terrasse, par exemple, j'ai passé plus de temps à faire éteindre ou masquer, avec du Permacel, les vieux tubes qui éclairaient naturellement le lieu, qu'à rajouter des projecteurs. Et quand on a besoin de se caler sur de telles sources existantes pour ré-éclairer certaines parties du décor ou les comédiens, il faut jongler entre différentes sources en couleur pour retrouver l'homogénéité. **Certaines ambiances très colorées peuvent faire penser à un certain style de cinéma...**

LS : La question des références par rapport aux autres films, ou au travail d'autres opérateurs, est un sujet récurrent

pour tout cinéaste ! Néanmoins je dois vous avouer que je ne me pose jamais vraiment cette question en ces termes. Pour ce film, comme pour tous les autres que j'ai pu faire, ma démarche vient avant tout de la lecture du script et de la confrontation au décor. Le résultat à l'écran est toujours une combinaison des deux, peu importe que ça puisse ressembler à un film italien des années 1970. Cette démarche visuelle vient toujours du décor et de l'histoire – à moins peut-être de tourner dans le même lieu qu'un autre film, et qu'on cherche à éviter de faire la même chose ! Ces couleurs ont été celles qu'on a rencontrées dans les bars, les rues ou dans les bordels. Je me suis juste appliqué à pousser la couleur jusqu'à une certaine stylisation dans l'image. Je pense par exemple aux séquences bleues qui ont par la suite été sursaturées pour aller simplement au-delà de la réalité. C'est vrai qu'à la fin le rendu peut paraître assez théâtral. Mais tout était là à la base !

Comment travaille Nicolas Winding Refn ?

LS : Parfois sur story-board mais la plupart du temps, c'est juste des plans au sol, avec les angles. Sur *Only God Forgives*, il n'a pas jamais tourné à moins de deux caméras pour pouvoir couvrir le maximum de choses en un minimum de temps. Il ne s'implique pas énormément dans la lumière en tant que telle... dans le club de boxe, il m'a bien suggéré l'utilisation de tubes rouges, mais à part ça il s'adaptait à ce qu'on avait devant nous. Sa priorité était surtout de ramener les plans, un maximum de matériau, en à peine 42 jours de tournage.

Il y a dans la bande-annonce une courte scène très solaire avec l'arrivée de Kristin Scott Thomas dans le hall d'un hôtel...

LS : J'avais le sentiment qu'il fallait contraster avec toutes ces séquences de nuit sur cette scène, et la jouer en lumière solaire. Malheureusement, on ne pouvait pas tourner où on voulait, et l'endroit qui nous avait été attribué par la direction de l'hôtel ne recevait pas directement la lumière du soleil. C'est donc une des rares scènes qui a été éclairée de manière conventionnelle. J'ai disposé deux 18 kW HMI à l'extérieur pour créer cette entrée de lumière très forte, avec ses ombres portées.

Une scène plus difficile que les autres pour vous ?

LS : Dans le club de boxe, l'appartement de Ryan Gosling est éclairé en rouge, avec des ambiances très sombres. On a tourné beaucoup de scènes dans ce décor, et à part la difficulté technique, c'était juste à la longue extrêmement pesant pour toute l'équipe d'être plongée en permanence dans ces ténèbres écarlates !

Une autre séquence nocturne montre un Ryan Gosling en costume. L'image fait très "film noir en couleurs".

LS : Sur cette séquence, je me suis contenté d'utiliser un simple Fresnel 1 kW, monté bien haut sur un pied, de façon à simuler une sorte de lumière de lampadaires. Un arbre voisin crée alors une ombre portée sur Ryan Gosling. Ça peut évoquer l'esthétique des films noirs où les opérateurs utilisaient beaucoup de drapeaux, ou de cocoloris pour projeter des ombres. Mais là encore, rien n'est vraiment prévu sur le papier, c'est juste la rencontre de la lumière naturelle et du décor. Il faut remarquer aussi que la latitude offerte par les caméras actuelles (film ou numérique) est incomparable avec le



Larry Smith BSC - DR

contraste et le peu de sensibilité des pellicules noir et blanc de l'époque. Quand on remet les choses à leur place, on voit très bien la rapidité extrême avec laquelle on peut travailler maintenant en comparaison à la somme de travail que devait représenter tout ça à l'époque.

Quelle a été votre choix de caméra ?

LS : On a tourné principalement avec deux Arri Alexa, avec en plus une Red Epic qui nous servait à faire des plans de situation plus larges, comme des "top-shots". Honnêtement je ne suis pas un grand fan du tournage en numérique mais quand on utilise bien ces caméras, ça peut être assez réussi. Ma méthode se résumait la plupart du temps à m'occuper des hautes lumières, veiller à ne jamais aller trop loin sur les surexpositions. La caméra se débrouillait très bien toute seule de son côté dans les ombres ! Il faut dire aussi que beaucoup de scènes sont tournées à 48 images par seconde pour offrir à Nicolas une latitude dans le ralenti au montage, ce qui aurait été vraiment compliqué en film, que ce soit en termes de l'attitude de pose ou juste de métrage.

Et quels objectifs ?

LS : Le numérique est un format qui ne pardonne rien. Tout y est ultra défini, la moindre ombre ressort beaucoup plus, on voit tous les détails de la peau, des costumes... C'est pour cette raison que j'essaie d'utiliser toujours les optiques les plus douces en contrebalancement. Là, j'ai choisi les Cooke S4 qui me semblent être un bon compromis. Je ne les ai jamais filtrés, que ce soit en diffusion ou en contraste.

Un mot sur l'étalonnage ?

LS : L'étalonnage numérique, à partir d'une prise de vues numérique, ressemble pour moi de plus en plus à l'étalonnage film quand on tourne en film. Je retrouve quasiment les couleurs et les sensations de la prise de vues sans avoir à rentrer dans une cuisine extrêmement compliquée de profils, de réglages ou d'émulation comme on en avait pris l'habitude lors des débuts de la cohabitation entre film et postproduction numérique. Je trouve ça plutôt bien et je ne cherche pas à partir dans des choses très compliquées à cette étape.

Sur le plateau, j'avais un DIT thaïlandais qui était très bien organisé et très rapide. Chaque jour, je passais quelques minutes avec lui pour étalonner rapidement les rushes de la veille. Ça nous permettait d'avoir une continuité constante pour le montage et surtout de rassurer toute l'équipe. Le fait de tourner à 48 images par seconde était pour moi un stress supplémentaire et même si on sait que le numérique regorge de détails dans les basses lumières, c'était quand même plus rassurant de pouvoir voir des images étalonnées au fur et à mesure qu'on avançait... Ces petites séances d'étalonnage sur place nous ont ensuite fait gagner énormément de temps sur la finalisation du film. ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC, à l'occasion de la sélection du film au dernier Festival de Cannes

ACS France associé AFC

► Nous avons participé, pendant l'été 2012 à Paris, au tournage du film *Smurfs 2*, photographié par Phil Meheux ^{BSC}.

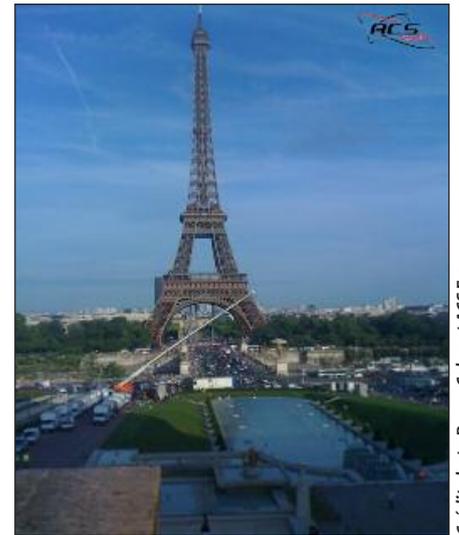
A ce titre, nous avons proposé notre savoir faire afin de coordonner et trouver des solutions avec l'équipe de réalisation pour suivre un vol de cigognes dans Paris au-dessus de la Seine ou dans le parc des Tuileries, en pleine fête foraine. Il fallait trouver des solutions pour réaliser un subjectif de Gargamel atterrissant au beau milieu du bassin sur l'esplanade du Trocadéro ou tout simplement effectuer des vues aériennes des toits de Paris. Le film a été réalisé par Raja Gosnell.

L'opportunité de ce tournage nous a permis de travailler sur la F65 et découvrir les avantages de ce capteur de nuit comme de jour. Nous avons fourni les têtes gyrostabilisées au sol (Cablecam Vertical) ou sur hélicoptère. Le cablecam a été installé à l'aide d'une grue



de 45T pour avoir un subjectif qui démarrait à une quarantaine de mètres de haut et maîtriser, sous le contrôle de l'opérateur Cablecam, la vitesse de la "chute" de Gargamel jusqu'à effleurer l'eau du bassin.

En tant qu'agent "Flying cam" pour la France et pour la première fois dans Paris, nous avons exploité avec toute l'équipe de "Flying cam", le Sarah 3.0 équipé d'une Red Epic 5K et d'un objectif Zeiss 18 mm, tout en se conformant à la dernière version de la législation fran-



Crédit photo Bruno Calvo et ACS France

çaise sur les aéronefs sans personne à bord. Le Sarah 3.0 reste un outil extrêmement agile et parfaitement maniable et a permis de filmer de la matière pour reproduire en animation le vol des cigognes au-dessus de Paris. ■

Nextshot associé AFC

► Journées portes ouvertes

Le jeudi 13 juin 2013 de 16 à 22 heures

L'occasion de présenter aux visiteurs, entre autre matériel proposé à la location, le bras véhiculé Scorpio Arm, les grues télescopiques, les têtes gyrostabilisées, la dernière caméra Arri Alexa XT, les premières optiques de la série Arri/Zeiss Master Anamorphic, la station de vidéo-assistance Q Take.

Alexa XT 4:3 et Zeiss anamorphiques chez Next Shot

Next Shot rajoute à son catalogue les ob-

jectifs Arri Zeiss anamorphiques ainsi que la nouvelle Alexa XT 4:3 avec le "recordeur Arriraw onboard".

Ces équipements complètent l'offre caméra déjà constituée d'Alexa Studio, Alexa Plus, Red Epic, Canon C300 et reflex, Master Prime, Cooke S4 et zooms Angénieux Optimo.

Caractéristiques techniques

Alexa XT 4:3

- "Recordeur Arriraw onboard"
- Filtres neutres internes

● Métadonnées optiques pour faciliter les SFX

● Nouveau ventilateur ultra silencieux.

Arri Zeiss anamorphique

● Premier objectif anamorphique conçus pour les caméras numériques

● Optiques très compactes avec une ouverture à T1.9

● Système d'iris à 15 pales.

La Cité du Cinéma

20 rue Ampère

93200 Saint-Denis

www.nextshot.com ■

Panavision Alga associé AFC

► Sorties de juin

● *Demi-sœur* de Josiane Balasko, image Sabine Lancelin, 1^{er} assistant Mathieu Giombini, tourné en Arri Alexa Plus, optiques Ensemble Primo Standard, zoom Panavision PCZ, 19-90 mm T2.9, machinerie Panavision

● *La Fille du 14 juillet* d'Antonin Peretjatko, image Simon Roca, 1^{er} assistant Mathias Sabourdin, tourné en Arri SR3, optiques Ensemble Primo Standard, zoom 7-81 mm T2.4 HR Angénieux

● *Pop Redemption* de Martin Le Gall, image Frédéric Nony, 1^{er} assistant Sté-

phane Zajac, tourné en Arri Alexa, optiques Série Cooke S4 PL, zoom 24-290 mm Angénieux

● *L'Inconnu du lac* d'Alain Guiraudie, image Claire Mathon, tourné en Red Epic, optiques anamorphiques Primo, machinerie Panavision

● *Joséphine* d'Agnès Obadia, image Romain Winding ^{AFC}, 1^{er} assistant Mathieu Le Bothlan, tourné en Arri Alexa Plus, optiques Série Master Prime T1.3 PL

● *Né quelque part* de Mohamed Hamidi, image d'Alex Lamarque ^{AFC}, 1^{er} assistant Vincent Buron, tourné en Alexa Pro Res,

optiques Série Primo Standard, zooms 24-290 mm et 15-40 mm Angénieux

● *Grand Central* de Rebecca Zlotowski, image de Georges Lechaptos, tourné en Red Epic et Aaton Penelope, optiques série Zeiss Master Prime, machinerie Panavision

Départs tournage de juin

● *Salud on t'aime* de Claude Lelouch, image Rémy Bergman, tournage en Red Epic

● *Après la bataille* de Simon Leclercq, image Sébastien Lepinay, tournage en Arri Alexa Plus. ■

revue de presse

Le Spiac-CGT dénonce les conditions de travail sur le tournage de *La Vie d'Adèle*

Par Clarisse Fabre

Le Monde, 23 mai 2013

« On lâche rien ! On lâche rien ! », crient les manifestants dans la rue, dès les premières images de *La Vie d'Adèle*, d'Abdellatif Kechiche, sélectionné en compétition officielle.

► Un peu avant la projection du film, au Palais des festivals, jeudi 23 mai à 11 h 30, une autre musique syndicale s'est fait entendre, tambours battants : un communiqué du Spiac-CGT, le syndicat des professionnels de l'industrie de l'audiovisuel et du cinéma, est venu jouer les trouble-fête en relayant les plaintes des ouvriers et des techniciens du Nord-Pas-de-Calais embauchés sur le tournage.

« Nous devrions, a priori, nous réjouir (...) Hélas, et indépendamment de la qualité artistique du film, nous ne pourrions pas participer de cet enthousiasme : nos collègues ayant travaillé sur ce film nous ont rapporté des faits révoltants et inacceptables. La majorité d'entre eux, initialement motivés, à la fois par leur métier et le projet du film en sont revenus écœurés, voire déprimés », lit-on. Certains ont abandonné en cours de route, « soit parce qu'ils étaient exténués, soit qu'ils étaient poussés à bout par la production, ou usés moralement par des comportements qui dans d'autres secteurs d'activités relèveraient sans ambiguïté du harcèlement moral ».

Le Spiac-CGT évoque des "journées de travail de 16 heures, déclarés 8". Sur certains postes, il y aurait eu des journées de travail de 11 heures, payées 100 € bruts, alors que 100 € nets avaient été promis. Sont pointés, aussi, des « horaires de travail anarchiques ou modifiés au dernier moment », avec « convocation par téléphone pendant les jours de repos ou pendant la nuit, modification du plan de travail au jour le jour ». « Les gens ne savaient pas le vendredi soir s'ils allaient travailler ou non le samedi et le dimanche suivant ».

Précisons que ces arrangements au code du travail sont assez fréquents, à des degrés divers, sur des tournages de films d'auteur au budget serré. Celui de *La Vie d'Adèle* a légèrement dépassé les 4 millions d'euros, ce qui n'en fait pas non plus un film pauvre. Le Spiac-CGT pointe un dysfonctionnement plus grave : il y aurait eu « incitation à faire des trajets automobiles dans des délais tels que les personnes en charge de ce travail devaient

rouler à plus de 180 km/h ». Le syndicat conclut : « Ces pratiques indignes montrent bien la nécessité d'une convention collective étendue ».

Un contexte très tendu

Car ce pavé dans la mare fait irruption dans le contexte, très tendu, du débat sur la convention collective du cinéma. Signée en janvier 2012 par la plupart des syndicats de salariés, parmi lesquels le Spiac-CGT, mais par la seule organisation patronale API (Gaumont, MK2, Pathé, UGC), le texte est rejeté par de nombreux syndicats de producteurs, représentant une grande diversité de films – de *Tomboy* de Céline Sciamma, réalisé pour moins de 1 million d'euros, au dernier *Astérix* de Laurent Tirard (62 millions d'euros).

Au centre des discussions : le montant des minima salariaux, le paiement des heures supplémentaires, du travail de nuit ou du dimanche. Les opposants à ce texte estiment qu'une bonne soixantaine de films ne pourraient plus se faire si l'on devait appliquer les tarifs de cette nouvelle réglementation. Ils ont déposé un texte alternatif qui prévoit, entre autres, différents niveaux de rémunération en fonction du budget du film. Une médiation est en cours, sous l'égide de Raphaël Hadas-Label, qui devrait aboutir le 6 juin.

Le Spiac-CGT utilise *La Vie d'Adèle* comme épouvantail, quand tous les spots sont tournés vers le film, afin de faire valoir ses arguments en faveur de la convention collective. C'est de bonne guerre ou non, chacun jugera, mais autant le dire. Sinon, pourquoi n'avoir pas dénoncé ces violations au code au travail au moment du tournage ? Celui-ci s'est en effet achevé fin août 2012, soit depuis neuf mois. Autre fait troublant, dans son communiqué, le Spiac-CGT assure que l'organisme ayant géré le tournage de *La Vie d'Adèle*, Pictanovo, a lui aussi reçu des plaintes de la part de techniciens.

Mais son directeur général, Vincent Clercq, dément catégoriquement. « Je n'ai reçu aucune plainte écrite d'aucun salarié employé sur ce tournage. Et j'ai noté tous les noms des salariés embauchés, avec leur affectation, comme nous le faisons sur chaque tournage. Bien sûr, j'ai entendu des récriminations de la part de certains, mais comme j'en entends sur d'autres tournages ». Il y a une part de vé-

rité, toutefois, dans la présentation faite par le syndicat, ajoute le patron de Pictanovo, un organisme de droit privé, soutenu par le Conseil régional et le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC). « Au total, quinze techniciens de la région Nord-Pas-de-Calais ont été embauchés sur le tournage de *La Vie d'Adèle*. Ils se sont succédé, et il y a eu effectivement des départs », précise Vincent Clercq. En tant que coproducteur, Pictanovo a investi 175 000 euros sur le film.

Certains collaborateurs de Kechiche sont toujours là, depuis son premier film. Le tournage a duré plus longtemps que prévu, soit cinq mois au total. Au final, les retombées économiques sur le territoire ont grimpé à 600 000 euros. Dans tous les cas, Pictanovo n'est pas tenu de faire respecter le code du travail. Cette obligation incombe au producteur principal, en l'occurrence Wild Bunch. Une mission quasi impossible, si l'on écoute son directeur général, Brahim Chioua : « Souvenez-vous de ce qu'a dit Guédiguian. S'il avait dû respecter le code du travail, il n'aurait pas pu réaliser ses sept premiers films. Je ne vois pas comment on peut se donner à fond pour un tournage, avec un chronomètre dans la main. Nous faisons partie des opposants à la convention collective de 2012, et sommes partisans du texte alternatif, qui sera déjà difficile à tenir ».

Il ajoute : « Je n'ai pas entendu parler de plaintes, mais cela ne veut pas dire qu'elles n'existent pas. Certains techniciens de la région Nord-Pas-de-Calais sont partis en cours de route, car ils n'acceptent pas les conditions de Kechiche. Mais certains collaborateurs de Kechiche sont toujours là, depuis son premier film. Demandez aussi aux comédiennes, Kechiche est très exigeant ! Et c'est comme ça qu'il obtient ces résultats ».

Evoquant un autre film en compétition officielle, *Only God Forgives*, de Nicolas Winding Refn, Brahim Chioua ajoute : « Ce film s'est tourné en Thaïlande. J'aimerais bien que l'on aille voir dans quelles conditions les salariés ont travaillé ». A la fin de *La Vie d'Adèle*, un acteur maghrébin abandonne le cinéma, lassé d'être traité comme un larbin. Drôle de mise en abîme du système Kechiche, en plein débat sur la convention collective. ■

Kechiche : Palme d'or amère pour ses techniciens

lefigaro.fr, 27 mai 2013

<http://www.lefigaro.fr/cinema/2013/05/27/03002-20130527ARTFIG00417-kechiche-palme-d-or-amere-pour-ses-techniciens.php>

Horaires impossibles, tarifs au rabais, exigences frôlant le harcèlement moral, etc. Un communiqué du Spiac-CGT, le syndicat des professionnels de l'industrie de l'audiovisuel et du cinéma, a relayé les plaintes des techniciens du Nord-Pas-de-Calais embauchés sur le tournage de *La Vie d'Adèle*.



Adèle Exarchopoulos, Abdellatif Kechiche et Léa Seydoux - Photo Joel Ryan/Invision

► A qui sont allés les premiers remerciements de Léa Seydoux, héroïne de *La Vie d'Adèle* ? Aux techniciens du film et cela ne doit sans doute rien au hasard. Si la fête de la palme d'or de cette 66^e édition du Festival de Cannes a battu son plein, les techniciens qui ont participé au tournage de ce film n'en ont pas pour autant oublié les conditions difficiles dans lesquelles ils ont été amenés à travailler, de mars à août 2012. Ils n'ont d'ailleurs pas hésité à crier leur ras-le-bol à Cannes, en marge de la montée des marches pour l'équipe d'Abdellatif Kechiche, le 23 mai. Le même jour, le Spiac-CGT, le principal syndicat des professionnels de l'industrie de l'audiovisuel et du cinéma, a dénoncé dans un communiqué les manquements au Code du travail (horaires volumineux et changeants, tarifs au rabais) et exigences intenablement dont les techniciens auraient été victimes.

Les entorses au Code du travail sont fréquentes sur les plateaux de cinéma : l'évolution d'un tournage n'étant que peu prévisible, des "adaptations" sont souvent nécessaires. Mais pour *La Vie d'Adèle*, «les choses sont allées trop loin», a affirmé au Monde un des techniciens. «On n'a même pas été invités à la projection. Il paraît, aussi, qu'il n'y a pas de générique de fin. C'est comme si nos noms avaient été effacés, on n'existe plus !», s'indigne un autre professionnel.

Le Code du travail malmené

«Le tournage était prévu pour deux mois et demi. Finalement, il a duré le double, à budget constant. Et pour faire du Kechiche, il faut être là à 100 %. Sur cinq mois, ce n'est pas tenable», a rapporté l'un

d'eux. Ces horaires supplémentaires n'ont même pas été déclarés, affirme le communiqué du Spiac-CGT, qui évoque ainsi des «journées de travail de 16 heures, déclarés 8». Sur certains postes, il y aurait eu des «journées de travail de 11 heures, payées 100 € brut, alors que 100 € net avaient été promis». Sont pointés, aussi, des «horaires de travail anarchiques ou modifiés au dernier moment», avec «convocation par téléphone pendant les jours de repos ou pendant la nuit, modification du plan de travail au jour le jour». «Les gens ne savaient pas le vendredi soir s'ils allaient travailler ou non le samedi et le dimanche suivant», apprend-on ainsi. Résultat : plusieurs techniciens ont préféré plier bagage lors du tournage. «Nos collègues ayant travaillé sur ce film nous ont rapporté des faits révoltants et inacceptables. La majorité d'entre eux, initialement motivés, à la fois par leur métier et le projet du film, en sont revenus écoeurés, voire déprimés», peut-on lire dans ce même communiqué du Spiac-CGT. Certains ont également abandonné «en cours de route», «soit parce qu'ils étaient exténués, soit qu'ils étaient poussés à bout par la production, ou usés moralement par des comportements qui dans d'autres secteurs d'activités relèveraient sans ambiguïté du harcèlement moral». «Au total, quinze techniciens de la région Nord-Pas-de-Calais ont été embauchés sur le tournage de *La Vie d'Adèle*. Ils se sont succédé, et il y a eu effectivement des départs», reconnaît Vincent Leclercq, directeur général de Pictanovo, l'organisme qui a géré le tournage de *La Vie d'Adèle*.

La production se défend

Ce n'est d'ailleurs pas à Pictanovo qu'incombe de faire respecter le Code du travail, mais au producteur du film Wild Bunch, même si le Spiac-CGT affirme que Pictanovo a lui aussi reçu des plaintes de salariés. Le directeur général de Wild Bunch, Brahim Chioua, s'est dit surpris de ce communiqué. «Je n'ai pas entendu parler de plaintes, mais cela ne veut pas dire qu'elles n'existent pas. Certains techniciens de la région Nord-Pas-de-Calais sont partis en cours de route, car ils n'acceptent pas les conditions de Kechiche. Mais certains collaborateurs de Kechiche sont toujours là, depuis son premier film. Demandez aussi aux comédiennes, Kechiche est très exigeant ! Et c'est comme ça qu'il obtient ces résultats», a-t-il déclaré. En

off, certains se plaignaient justement que le réalisateur ne s'occupe que de ses actrices et pas du reste de l'équipe.

Et le patron de Wild Bunch d'ajouter : «Je ne vois pas comment on peut se donner à fond pour un tournage, avec un chronomètre dans la main. Nous faisons partie des opposants à la convention collective de 2012, et sommes partisans du texte alternatif, qui sera déjà difficile à tenir.»

Contexte tendu autour de la convention collective

Pour *Le Monde* ce n'est pas un hasard si le Spiac-CGT a attendu aussi longtemps pour dénoncer les conditions de travail sur le tournage de *La Vie d'Adèle*. Le quotidien estime qu'il s'agit pour le syndicat de brandir l'exemple d'un "mauvais élève", dans le contexte tendu des négociations autour d'une convention collective du cinéma. Le Spiac-CGT, la plupart des syndicats de salariés, l'organisation patronale API (réunissant Gaumont, MK2, Pathé, UGC), en sont signataires depuis janvier 2012, ce qui n'est pas le cas de nombreux syndicats de producteurs indépendants, dont Wild Bunch, donc. Ces derniers ont même ratifié une contre-convention en janvier 2013 avec la CFDT.

Devant cette levée de bouclier, la ministre de la Culture, Aurélie Filippetti a nommé un médiateur (Raphaël Hadas-Label) et décidé de suspendre l'extension de la convention collective, initialement prévue au 1^{er} juillet 2013.

Cela n'est pas étonnant : cette convention collective est une petite révolution au sein de ce monde d'arrangements en marge de la loi. Elle prévoit, entre autres, des minima salariaux, et le paiement des heures supplémentaires, du travail de nuit ou du dimanche. Autant de points sensibles pour les films à petit budget, qui ont souvent du mal à payer leurs techniciens au plein tarif. La convention alternative propose notamment d'adapter les rémunérations des techniciens en fonction du budget du film. Celui de *La Vie d'Adèle* a dépassé les 4 millions d'euros.

«Si ce long métrage devait devenir une référence artistique, nous espérons qu'il ne devienne jamais un exemple en termes de production», conclut le Spiac-CGT dans son communiqué. La médiation en cours entre partisans et opposants de la convention collective devrait aboutir le 6 juin. Pour l'instant, Abdellatif Kechiche, dans l'euphorie de sa Palme d'or, ne s'est pas encore exprimé sur le sujet. ■

côté lecture

Les Cahiers du cinéma de mai 2013



► **Les Cahiers du cinéma** de mai 2013 poursuivent l'enquête du côté du financement en publiant un dossier sur la convention collective avec au sommaire :

- **Le cinéma français au pied du mur** par Jean-Philippe Tessé
- **C'est dans l'annexe !** entretien avec Aurélie Filippetti, Ministre de la Culture et Michel Sapin, Ministre du Travail
- **Au nom de l'art, il faudrait mal payer les gens ?** Entretien avec Denis Gravouil, secrétaire général du SPIAC-CGT
- **Réaction de deux jeunes producteurs**, entretiens avec Cécile Vacheret et Mathieu Bompont
- **Nous étions à la marge, nous sommes dans le caniveau**, entretien avec Martine Marniac, productrice de *Holy Motors*
- **Rester libre dans la création**, entretien avec Elsa Amiel, assistante à la réalisation
- **"Grandir ensemble"**, propos de Tom Harari, chef opérateur
- **Un arrangement Tip Top** par Aurélie Godet
- **Service public**, entretien avec Valérie Boyer et Bertrand Hassini-Bonnette de France 2 Cinéma. ■

Sonovision supplément spécial Cannes, mai 2013

► **A lire dans le supplément au numéro 584 de Sonovision**, mai 2013 :
Deux entretiens que François Reumont a effectués pour la revue, d'une part auprès de Bruno Delbonnel^{AFC, ASC} à propos de son travail sur le film des frères Coen, *Inside Llewyn Davis*, et d'autre part auprès de Denis Rouden^{AFC} à propos de son travail sur le film de Jérôme Salle, *Zulu*. Les deux films étaient présentés à Cannes en Sélection officielle. ■



Film & TV Kameramann, mai 2013

► **A lire dans le Film & TV Kameramann de mai 2013**, la version en allemand de l'entretien que Eric Gautier^{AFC} a accordé à Brigitte Barbier au sujet de son travail sur le film d'Alain Resnais, *Vous n'avez encore rien vu*, film qui faisait partie de la sélection officielle au 65^e Festival de Cannes en 2012. ■

Le site du CineDico
a été refondu



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



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

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

du côté d'Internet

« Le cinéma français est-il antisocial ? »

► **Le Grain à moudre**, une émission de France Culture recevait le 15 mai 2013 :
● Benoit Alavoine, chef monteur cinéma
● Diane Baratier^{AFC}, directrice de la photographie
● Cédric Klapisch, réalisateur et producteur
● Frédéric Niedermayer, producteur chez Moby Dick Films
● Bruno Icher, journaliste à *Libération*.
<http://www.franceculture.fr/emission-du-grain-a-moudre-le-cinema-francais-est-il-antisocial-2013-05-15> ■

Hommage au directeur de la photographie Philippe Rousselot^{AFC, ASC}

► **Dans le cadre du premier " Pierre Angénieux
Excellens in Cinematography "**

<http://www.hollywoodreporter.com/news/cannes-philippe-rousselot-awarded-festivals-558563> ■



Coprésidents

Matthieu POIROT-DELPECH

Michel ABRAMOWICZ

Rémy CHEVRIN

Président d'honneur

• Pierre LHOMME

Membres actifs

Pierre AÏM

• Robert ALAZRAKI

Jérôme ALMÉRAS

Michel AMATHIEU

Richard ANDRY

Thierry ARBOGAST

• Ricardo ARONOVICH

Yorgos ARVANITIS

Lubomir BAKCHEV

Diane BARATIER

Christophe BEAUCARNE

Renato BERTA

Régis BLONDEAU

Patrick BLOSSIER

Jean-Jacques BOUHON

Dominique BOUILLERET

Céline BOZON

Dominique BRENGUIER

Laurent BRUNET

Stéphane CAMI

Yves CAPE

François CATONNÉ

Laurent CHALET

Benoît CHAMAILLARD

Olivier CHAMBON

Caroline CHAMPETIER

Denys CLERVAL

Arthur CLOQUET

Laurent DAILLAND

Gérard de BATTISTA

Bernard DECHET

Bruno DELBONNEL

Benoît DELHOMME

Jean-Marie DREUJOU

Eric DUMAGE

Nathalie DURAND

Patrick DUROUX

Jean-Marc FABRE

Etienne FAUDUET

Jean-Noël FERRAGUT

Stéphane FONTAINE

Crystal FOURNIER

Claude GARNIER

Eric GAUTIER

Pascal GENNESSEAUX

Dominique GENTIL

Jimmy GLASBERG

• Pierre-William GLENN

Agnès GODARD

Éric GUICHARD

Thomas HARDMEIER

Antoine HÉBERLÉ

Gilles HENRY

Jean-François HENSGENS

Julien HIRSCH

Jean-Michel HUMEAU

Thierry JAULT

Vincent JEANNOT

Darius KHONDJI

Marc KONINCKX

Willy KURANT

Yves LAFAYE

Pascal LAGRIFFOUL

Alex LAMARQUE

Jeanne LAPOIRIE

Jean-Claude LARRIEU

François LARTIGUE

Dominique LE RIGOLEUR

Pascal LEBEGUE

• Denis LENOIR

• Jacques LOISELEUX

Hélène LOUVART

Laurent MACHUEL

Armand MARCO

Pascal MARTI

Vincent MATHIAS

Pierre MILON

Antoine MONOD

Jean MONSIGNY

Tetsuo NAGATA

Pierre NOVION

Luc PAGÈS

Philippe PIFFETEAU

Gilles PORTE

Pascal POUCKET

• Edmond RICHARD

Pascal RIDAO

Jean-François ROBIN

Antoine ROCH

Philippe ROS

Denis ROUDEN

Philippe ROUSSELOT

Guillaume SCHIFFMAN

Wilfrid SEMPÉ

Eduardo SERRA

Gérard SIMON

Andreas SINANOS

Marie SPENCER

Gérard STERIN

Tom STERN

Manuel TERAN

David UNGARO

Kika Noëlie UNGARO

Charlie VAN DAMME

Philippe VAN LEEUW

Carlo VARINI

Jean-Louis VIALARD

Myriam VINOCOUR

Romain WINDING

• Membres fondateurs

Associés et partenaires : AATON • ACS France • AILE IMAGE • AIRSTAR DISTRIBUTION • ARANE GULLIVER • ARRI CAMERA • ARRI LIGHTING • BINOCLE • B-MAC • BRONCOLOR - KOBOLD • CARTONI • CINÉ LUMIÈRES de PARIS • CINEMAGE • CINESYL • CININTER • CODEX • DIGIMAGE CINÉMA • DIMATEC • DOLBY • ÉCLAIR GROUP • ÉCLALUX • EMIT • FUJIFILM France • FUJINON • HD SYSTEMS • K 5600 LIGHTING • KEY LITE • KGS DEVELOPMENT • KODAK • LEE FILTERS • L'E.S.T - ADN • LOUMASYSTEMS • LUMEX • MALUNA LIGHTING • MIKROS IMAGE • NEC • NEXTSHOT • NIKON • PANALUX • PANASONIC France • PANAVISION ALGA • PANAVISION CINÉCAM • PAPAYE • PROPULSION • ROSCOLAB • RVZ LOCATION • SONY France • SOFT LIGHTS • SUBLAB • TECHNICOLOR • THALES ANGENIEUX • TRANSPACAM • TRANSPAGRIP • TRANSPALUX • TRANSVIDEO • TSF CAMÉRA • TSF GRIP • TSF LUMIÈRE • VANTAGE Paris • VITEC VIDEOCOM •

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