

octobre 2011

La lettre n° 213

Lettre ouverte au ministre de la Culture > p. 3

Révolution numérique. Et si le cinéma perdait la mémoire ?
Colloque international – Cinémathèque française – 13 et 14 octobre 2011 > p. 5

*Développement de film 35 mm, Etats-Unis, vers 1920
In Behind the motion-picture screen de Austin C. Lescarboura*

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
ÇÀ ET LÀ > p. 5, 8 **TECHNIQUE** > p. 6 **IN MEMORIAM** > p. 9
FESTIVALS > p. 10 **ENTRETIENS AFC** > p. 13, 16, 18, 20, 23
LE CNC > p. 24 **NOS ASSOCIÉS** > p. 25 **PRESSE ET LECTURE** > p. 30

AFC

activité AFC

Deux nouveaux venus à l'AFC

Dans le cadre de deux de ses plus récentes réunions, le CA de l'AFC a décidé d'accueillir deux nouveaux venus au sein de l'association :

d'une part la société Dolby en tant que membre associé et d'autre part Jean-Yves Le Poulain en tant que membre consultant. Leurs parrains respectifs ne manqueront certainement pas de vous présenter ces nouveaux membres dans une toute prochaine Lettre.

Sans plus attendre, nous leur souhaitons dès à présent une chaleureuse bienvenue.

Rectificatif

Dans la Lettre de septembre, une erreur s'est glissée dans l'article concernant le film **Le Cochon de Gaza**, photographié par Romain Winding AFC.

Les photos de tournage illustrant cet article sont de Myriam Tekaïa, Jean-Philippe Blim et Sylvain Estibal. Nous prions les principaux intéressés de bien vouloir nous en excuser. NDLR.

**Ne cherche pas à comprendre -
clique, gentil Kodak !
L'œil, c'est le cristallin de
l'oiseau de proie
non un vulgaire bout de verre.
Du clair-obscur
encore et toujours !
La rétine a soif !**

Ossip Mandelstam
Poèmes en miettes -
Nouveaux poèmes 1930-1934

SUR LES ÉCRANS :

Sortie en septembre

● **Le Départ** de Jerzy Skolimowski, photographié par Willy Kurant AFC, ASC Avec Jean-Pierre Léaud, Catherine-Isabelle Duport, Paul Roland Reprise en salles le 7 septembre 2011 (première sortie le 6 décembre 1967)

[▶ p. 11]

Sorties en octobre

● **Le Skylab** de Julie Delpy, photographié par Lubomir Bakchev AFC Avec Lou Alvarez, Julie Delpy, Eric Elmosnino Sortie le 5 octobre 2011

[▶ p. 12]

● **Beur sur la ville** de Djamel Bensalah, photographié par Pascal Genesseeux AFC Avec Booder, Issa Doumbia, Steve Tran Sortie le 12 octobre 2011

● **The Artist** de Michel Hazanavicius, photographié par Guillaume Schiffman AFC Avec Jean Dujardin, Bérénice Bejo, John Goodman Sortie le 12 octobre 2011

[▶ p. 13]

● **The Thing** de Matthijs van Heijningen Jr., photographié par Michel Abramowicz AFC Avec Mary Elizabeth Winstead, Joel Edgerton, Ulrich Thomsen Sortie le 12 octobre 2011

[▶ p. 16]

● **Hors Satan** de Bruno Dumont, photographié par Yves Cape AFC, SBC Avec David Dewaele, Alexandra Lematre, Aurore Broutin Sortie le 19 octobre 2011

[▶ p. 18]

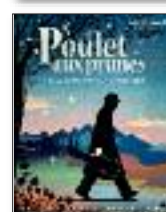
● **Polisse** de Maiwenn, photographié par Pierre Aïm AFC Avec Karin Viard, Joey Starr, Marina Foïs Sortie le 19 octobre 2011

[▶ p. 20]

● **Poulet aux prunes** de Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud, photographié par Christophe Beaucarne AFC, SBC Avec Mathieu Amalric, Edouard Baer, Maria de Medeiros Sortie le 26 octobre 2011

● **L'Exercice de l'Etat** de Pierre Schoeller, photographié par Julien Hirsch AFC Avec Olivier Gourmet, Michel Blanc, Zabou Breitman Sortie le 26 octobre 2011

[▶ p. 23]



De nouveau quelques chiffres qui resteront en mémoire : en 2010, sur 203 films français, 160 fictions.

Sur ces 160, 105 films se sont tournés avec des budgets de moins d'1 million d'euros à 4 millions d'euros.

Comment plus de la moitié des films français peut-elle devenir officiellement dérogatoire pour les salaires de ceux qui les fabriquent ?

Paris, le 28 septembre 2011

► Monsieur le Ministre,

Un collectif de huit associations professionnelles vous a adressé une lettre le 22 juin dernier, restée sans réponse à ce jour. Aujourd'hui c'est au nom des 16 associations professionnelles regroupant 1 500 techniciens et réalisateurs collaborant à la fabrication de l'ensemble des films français, que nous vous interpellons de nouveau sur la nécessité d'une plus juste répartition du financement des films, afin de sortir par le haut du marasme dans lequel se déroulent les interminables négociations de la convention collective du cinéma.

Au nom de la « réalité économique du secteur », les producteurs proposent de compenser le sous financement chronique d'un grand nombre de films par une seule variable d'ajustement : les salaires et les conditions de travail des techniciens. Selon le principe arbitraire d'un seuil critique fixé à 4 millions d'euros de budget, 55 % des films produits en France seraient concernés. Il est impossible de considérer plus de la moitié du cinéma français comme dérogatoire dans une négociation professionnelle paritaire.

... Il est impossible de considérer plus de la moitié du cinéma français comme dérogatoire dans une négociation professionnelle paritaire ...

Monsieur le Ministre, trouvez-vous acceptable que des parts de nos salaires soient différées en fonction des éventuelles recettes du film, c'est-à-dire la plupart du temps jamais payées ? Que les salaires subissent en moyenne une baisse de plus de 40 % pour la majorité des films produits à venir ? Pensez-vous qu'il revienne aux techniciens d'assumer sur leur salaire et leurs conditions de travail le risque pris par le producteur ? Ce qui était hier déjà une fâcheuse tendance serait demain la règle si la convention collective entérinait ces dérogations salariales.

Nous voulons une convention collective étendue, pour mettre fin au seul arbitraire de la loi du marché et au seul arbitrage du code du travail et du Smic qui ne tiennent pas compte des spécificités de nos métiers. Il est indispensable de garantir un cadre légal incontestable à l'ensemble des salariés du secteur. Nous sommes tout aussi attachés aux entreprises de production et à leur diversité, et conscients des réalités

auxquelles elles sont confrontées. Nous sommes enfin profondément soucieux de la présence du cinéma français et de sa réussite en France comme à l'étranger. Il est possible de ne condamner ni l'issue de la convention collective ni le cinéma dans sa diversité.

... Suivant cette politique, la masse salariale manquante d'une quarantaine de films s'élèverait à 5 millions d'euros ; soient 5 % du montant du plan annuel d'investissement numérique, ou 4 % des aides annuelles à la production et à la création cinématographique, ou encore 0,7 % du budget annuel le plus pessimiste du CNC ...

Nous vous demandons d'étudier les propositions de création d'un dispositif permettant de soutenir les films sous-financés, afin qu'ils ne dérogent pas au droit d'une future convention collective. Les économies que les producteurs peuvent réaliser sur les salaires des techniciens doivent être comparées à l'économie générale du cinéma. Si l'on considérait seulement une quarantaine de films relevant chaque année de cette politique, la masse salariale manquante s'élèverait environ à 5 millions d'euros. Cela représente seulement 5 % du montant du plan annuel d'investissement numérique, ou 4 % des aides annuelles à la production et à la création cinématographique, ou encore 0,7 % du budget annuel le plus pessimiste du Centre national du cinéma et de l'image animée...

Alors que des débats s'engagent à nouveau au Parlement, nous redisons notre attachement à l'autonomie financière du CNC, bâtie sur la perception de taxes dont il collecte le produit. Selon un principe de redistribution datant de la fin de la seconde guerre mondiale, cette collecte est entièrement vouée à l'investissement dans la création des œuvres et leur exploitation. La France a depuis défendu avec force, à l'OMC et au niveau européen, la reconnaissance de « l'exception culturelle » pour les œuvres cinématographiques et audiovisuelles.

C'est exactement dans cet esprit que pour garantir le seul paiement des salaires et charges des salariés des films sous-financés, doit être initié un fonds de mutualisa-

tion spécifique de soutien ou une ligne de crédit à taux zéro à rembourser par le producteur. Cela permettrait aux créations les plus diverses de voir le jour, aux productions de s'effectuer dans de meilleures conditions financières, aux salariés d'être justement rémunérés pour leur travail, et sans doute à une convention collective d'être enfin signée par tous et pour tous, sans dérogation.

Vous avez connu vous-même, en tant que cinéaste et producteur, les difficultés liées aux manques de financement. Vous avez montré en tant que ministre votre implication et votre volonté de voir aboutir un accord en nommant un médiateur. Nous vous demandons aujourd'hui, Monsieur le Ministre, un geste fort qui relèverait d'une politique culturelle ambitieuse autant que d'une action concrète pour débloquer la négociation de la convention collective.

Devant la gravité de la situation et les inquiétudes de chacun, nous sollicitons un entretien avec vous afin d'évoquer plus précisément ces propositions.

Dans l'attente de votre réponse, nous vous demandons de recevoir, Monsieur le Ministre, les marques de notre profond respect. ■

Au nom des 16 associations :
Rémy Chevrin, vice-président de l'AFC
François de Morant, président de l'AFSI
Jean-Pierre Bloc, coprésident de LMA
Michel Andrieu, coprésident de la SRF

AFC • 8, rue Francœur, 75018 Paris •

afc@afcinema.com

AFSI • 3, rue Montebello, 75015 Paris •

afsi@afsi.eu

LMA • 10 La fémis, 6, rue Francœur, 75018 Paris •

monteursassocies@gmail.com

SRF • 14, rue Alexandre Parodi, 75010 Paris •

contact@la-srf.fr

Association des chargés de figuration et de distribution artistique (ACFDA) - Association des chefs décorateurs de cinéma (ADC) - Association des directeurs de production (ADP) - Association française des assistants réalisateurs de fiction (AFAR) - Association française des cadres de fictions (AFCF) - Association française des cadres steadycamers (AFCS) - Association française des costumiers du cinéma et de l'audiovisuel (AFCCA) - Association française des directeurs de la photographie cinématographique (AFC) - Association française des régisseurs (AFR) - Association française du son à l'image (AFSI) - Assistants opérateurs associés (AOA) - Association des repéreurs de cinéma (ARC) - Association des responsables de distribution artistique (ARDA) - Les Monteurs associés (LMA) - Les Scriptes associés (LSA) - La Société des réalisateurs de films (SRF)

ça et là

Colloque International sur le Numérique organisé par le CNC et la Cinémathèque française « Révolution numérique : et si le cinéma perdait la mémoire ? »

13 et 14 octobre 2011 - Cinémathèque française

Avec la participation des laboratoires Eclair et de Kodak



► *La révolution numérique transforme brutalement la cinématographie telle qu'on la connaissait depuis 1895 : disparition ou mutation de la pellicule comme support des images, numérisation et restauration en 4K, imagerie de synthèse (motion capture et performance capture) accompagnée de la 3D, transmission des films par satellite, remise en cause des bases fondamentales de la technique (obturation, cadence de prise de vues, perception du mouvement)...*

La Cinémathèque française organise, en partenariat avec le CNC, un colloque international et ouvre le débat sur l'avenir des archives filmiques, mais aussi et surtout sur l'avenir du cinéma : interventions, tables rondes, projections...

Algorithme versus argentique : la corporation doit désormais assimiler un autre langage, celui de l'informatique et de l'électronique. On ne parlera bientôt plus de métrages, mais de téraoctets. Jamais, depuis les Talkies, le cinéma (technique, art, industrie, économie) n'a subi une transformation aussi radicale.

Que vont devenir les cinémathèques dans ce paysage bouleversé ? Comment vont-elles poursuivre leurs missions fondatrices : collecter, conserver, restaurer, montrer ? Toutes les archives seront-elles capables de suivre la course à l'équipement ? Quel avenir pour la technique et l'art cinématographiques ?

Ce colloque international a pour ambition de faire le point sur la situation actuelle (techniques en jeu et leur évolution, vie d'un film aujourd'hui, préconisations sur la restauration et la conservation des données) et sur la politique à mener pour que les cinémathèques du futur ne deviennent pas dans l'avenir de simples multiplexes culturels dont les programmes codés seraient entièrement sous contrôle d'un nouveau Big Brother.

Pendant deux jours, quatre axes de réflexion et d'interventions :

1. La révolution numérique aujourd'hui et demain.
2. Filmer en numérique : écrire sur du sable ?
3. Restauration et numérisation de collections.
4. Quel avenir pour les cinémathèques ?

Cinéastes, techniciens, producteurs, conservateurs, historiens du monde entier viendront à la Cinémathèque française, durant deux jours, pour nous faire partager leurs connaissances sur ces enjeux majeurs.

Programme susceptible de quelques modifications

1^{ère} journée - 13 octobre

1. La révolution numérique aujourd'hui et demain

- 9h30 Ouverture : Eric Garandeau, président du CNC, Serge Toubiana, et Costa Gavras (Cinémathèque française)
- 10h : *De l'argentique au numérique*, Laurent Mannoni (historien, directeur scientifique du Patrimoine à la Cinémathèque française)
- 10h30 : *Cinéma, une technique, un art immatériel... Un protocole éditorial menacé*, Olivier Bomsel (*L'Economie immatérielle*, Gallimard, 2010)
- 11h : *Cartographie de la projection numérique et futurs systèmes de distribution des images*, Jean-Baptiste Hennion (responsable technique chez 2AVI)
- 11h30 : *La normalisation du numérique*, Alain Besse (CST, Responsable du secteur Diffusion)
- 12h : *Le livre, les imprimés et l'avenir des fichiers numériques*, Bruno Racine (président de la BNF)
- 12h30 : Questions du public.

« Révolution numérique : et si le cinéma perdait la mémoire ? »

2. Filmer en numérique : écrire sur du sable ?

- 14h30 : *Cinéastes, documentaristes et archives face au « Dilemme numérique »*, Milt Shefter (co-auteur du rapport *Digital dilemma*, Academy of Motion Pictures Art and Science en 2007)
- 15h30 : *Le futur des laboratoires cinématographiques*, Christian Lurin (directeur de la fabrication des laboratoires Eclair)
- 16h : *Le film a de l'avenir*, Clive Ogden (responsable technique chez Kodak, chef de projet archivage pour l'Europe)
- 16h30 : Table ronde. *Filmer en numérique : écrire sur du sable ?* Olivier Assayas (cinéaste), Jean-Pierre Beauviala (Aaton), Caroline Champetier (directrice de la photographie et présidente de l'AFC), Thierry Frémaux (directeur du Festival de Cannes et de l'Institut Lumière), Jean-Pierre Neyrac (directeur du pôle Patrimoine des laboratoires Eclair), Luc Pourrinet (Ficam), Philippe Carcassonne (producteur)...

20h Projection

En avant-première de la version restaurée de *Taxi Driver* de Martin Scorsese, 1976 (Sony Columbia, restauration 4K).

2^e journée - 14 octobre

3. La restauration et la numérisation des collections

- 9h30 : *Qu'est-ce que restaurer un film ?* Kevin Brownlow (directeur de l'Österreichisches Filmmuseum)
- 10h : *La restauration de Metropolis et de Loulou*, Martin Koerber (conservateur et restaurateur à la Deutsche Kinemathek)
- 10h30 : *La conservation des films : le syndrome numérique*, François Ede (directeur de la photographie, restaurateur de *Jour de fête*, *PlayTime* et *Lola Montès*). Avec la participation de Ronald Boulet (superviseur des restaurations numériques chez Eclair).
- 11h : *Télévision et radio, les perspectives de la numérisation*, Mathieu Gallet (président de l'INA)

- 11h30 : *Calendrier d'une numérisation du patrimoine cinématographique européen*, Mari Sol Pérez Guevara (responsable de l'unité Politiques audiovisuelles et des médias à la Commission européenne).
- 12h : Table ronde. *Les cinémathèques et les catalogues des producteurs, une nouvelle alliance ?* Jérôme Dechesne (directeur de l'audiovisuel de la SACD), Gian Luca Farinelli (directeur de la Cineteca di Bologna), Marc Lacan (directeur général adjoint de Pathé), Béatrice de Pastre (historienne, directrice des collections des Archives françaises du film), Ellen Schaffer (SNC), Nicolas Seydoux (Gaumont), Serge Toubiana (Cinémathèque française).

4. Quel avenir pour les cinémathèques ?

- 14h30 : *Le dépôt légal et la plate-forme numérique*, Laurent Cormier (directeur du patrimoine cinématographique au CNC).
- 15h : *Persistance et mimétisme. L'ère numérique et les collections films*, Alexander Horwath (directeur de l'Österreichisches Filmmuseum).
- 15h30 : *Vers un cinéma hybride ?* Dialogue avec Jean-Pierre Beauviala (Aaton)
- 16h30 : Table ronde. *Cinémathèques et cinéphilies de demain*, Jean-Marc Lalanne (*les Inrocks*), Luc Lagier (*Blow Up*, web magazine sur le site d'Arte), Alexander Horwath (directeur de l'Österreichisches Filmmuseum), Gian Luca Farinelli (directeur de la Cineteca di Bologna), Jean-François Rauger (directeur de la programmation à la Cinémathèque française)...
- 17h30 : Synthèse et clôture.

20h Projection

L'Homme qui en savait trop (Alfred Hitchcock, 1956), copie 35 mm originale avec son dimensionnel. Présentation historique par Jean-Pierre Verscheure (professeur à l'INSAS, Bruxelles et collectionneur). ■ <http://www.cinematheque.fr/>



Sous le soleil de Satan de Maurice Pialat, projeté au ciné-club de l'Ecole Louis-Lumière

Avec le soutien d'Arri, Kodak, Transpalux et Transvideo

► Pour la séance de reprise du Ciné-club de l'Ecole nationale supérieure Louis-Lumière, les étudiants ont demandé à Willy Kurant AFC, ASC de venir présenter *Sous le soleil de Satan* de Maurice Pialat.

Une rencontre avec le directeur de la photographie suivra la projection : elle sera pour le public l'occasion d'échanges à propos de son travail sur le film. ■

Mardi 4 octobre 2011 à 20 heures au cinéma Grand Action, 5 rue des Ecoles - Paris 5^e (entrée au tarif en vigueur dans le cinéma). Renseignements sur le site du Ciné-club de l'ENS Louis-Lumière : <http://www.cineclub-louislumiere.com/>



1



3



2



4



5



6



7



8



9



10



11



12

IBC 2011, impressions en images par Rémy Chevrin AFC

► L'IBC a ouvert ses portes il y a quelques jours à Amsterdam, et une petite journée de liberté professionnelle parisienne m'a permis une escapade de journaliste-reporter dans le " temple " du show cinéma et numérique.

En exclusivité, les premières photos de nos associés au salon IBC 2011 qui a fermé ses portes mercredi 14 septembre.

Accueilli toujours aussi chaleureusement par nos associés, c'est avec grand intérêt que j'ai découvert les nouveautés de chacun, présentées par leurs directions respectives :

- Aaton et sa Penelope Delta à capteur 4K et son monobloc numérique générant des CineDNG présentée par Pierre Michoux, ainsi que l'imageur Aaton K
- Arri et son Alexa à visée optique, son capteur 4/3 et son logiciel de LUTs Arri Color Creator et l'accueil de nos deux " Natasza et Natacha " préférées
- Angénieux et son nouveau zoom 45-120 mm ainsi que son doubleur X2 spécial zoom Optimo et une surprise dans les mois à venir... de la part de Philippe Parain et Edith Bertrand
- Binocle et son nouveau rig
- K5600 et le superbe et nouveau Alpha 1600 !!! Merci Marc pour cette incroyable énergie de R&D
- Transvideo et son nouvel écran CineMonitor de 8" et le 3D proposés par Jacques Delacoux
- Enfin Arri Lighting et sa nouvelle gamme.

Evidemment, lors du prochain Micro Salon, vous aurez l'occasion de découvrir en fonctionnement toutes ces nouveautés. ■

Photos Rémy Chevrin

- 1 : Pascal Grillère, Frédéric Mangeat et Pierre Michoux, sur le stand Aaton
- 2 : L'Arri Alexa M
- 3 : Natasza Chroscicki sur le stand commun Arri
- 4 : La dernière version de l'Arri Alexa à visée optique et capteur 4/3
- 5 : Le doubleur spécial Optimo
- 6 : Un zoom Optimo 45-120 mm entre les mains de Jean-Yves Le Poulain sur le stand Thales Angénieux
- 7 : Julien Bernard sur le stand K5600
- 8 : Marc Galerne se profile en silhouette devant la lentille d'un Alpha 4 de K5600
- 9 : Le nouveau système de vidéotransmission HD-SD TitanHD de Transvideo
- 10 : Jacques Delacoux sur le stand Transvideo
- 11 : Sur le stand Binocle
- 12 : Philippe Ros lors de sa conférence sur les LUTs en Arri Alexa, conférence à suivre sur Youtube : http://www.youtube.com/watch?v=1HMMqkUKMfU&feature=player_embedded#

technique

Le fabuleux destin de la couleur

Cohérence et continuité colorimétrique dans la chaîne de production numérique pour le cinéma, l'audiovisuel et les nouveaux media : introduction à une gestion de la couleur basée sur le nouveau standard ACES.



Jeudi 3 novembre 2011 (9h – 18h) - Espace Pierre Cardin

► Cette conférence est le fruit des recherches de trois partenaires engagés dans le groupe de travail " Cohérence de la Perception Visuelle ", réalisé dans le cadre du projet collaboratif HD3D2*. Mikros Image, l'École nationale supérieure Louis-Lumière et la CST ont pour objectifs de faire avancer l'état de la connaissance en matière de gestion de la couleur et d'introduire en France la maîtrise du nouvel espace coloré ACES RGB, proposé par l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Il s'agit également de définir des méthodes de caractérisation pertinentes (moniteurs, projecteurs, films, caméras) et de proposer des outils de calibrage et de conversion pour l'ensemble des outils de la chaîne de production et de postproduction des images animées.

*HD3D2 est un projet de R&D déposé dans le cadre de l'Appel à Projets FUI8, labellisé par Cap Digital et soutenu par la DGCIS - Ministère de l'Economie, des Finances et de l'Industrie.

Pré-programme

Matinée

- Introduction : Benoit Maujean - Mikros Image
- Colorimétrie et Représentation de la couleur
Alain Sarlat - ENS Louis-Lumière
- Pourquoi la colorimétrie dans le contexte numérique
Alain Sarlat - ENS Louis-Lumière
- Le workflow en pratique : Mathieu Leclercq - Mikros Image
- Introduction à l'ACES : Nicolas Bonnier - ENS Louis-Lumière
- Retours d'expériences similaires : Marie Fétiveau - Mikros Image
- Principes de Gestion Colorée selon l'AMPAS
Nicolas Bonnier - ENS Louis-Lumière
- Méthodes de Caractérisations
Moniteurs et Projecteurs Rip Hampton O'Neil - CST
Caméras Numériques Alain Sarlat - ENS Louis-Lumière

Après-midi

- Les outils d'HD3D développés par Mikros Image
Benoit Maujean - Mikros Image
- Vue d'ensemble des premiers outils de gestion colorée (calibrage, color pipeline, ...) : Marie Fétiveau - Mikros Image
- Table Ronde avec tous les intervenants plus des praticiens confrontés aux problèmes
- Conclusion et Discussions

Réservation indispensable : direction@ens-louis-lumiere.fr - 01 48 15 40 11
Espace Pierre Cardin : 1 avenue Gabriel - Paris 8^e

Des directeurs de la photographie parlent de
cinéma, leur métier.

Commandez le n°4 de la revue *Lumières*,
Les Cahiers de l'AFC



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



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



L'Exposition

19 octobre 2011 - 29 janvier 2012 - Cinémathèque française

► Une collection unique au monde

L'exposition *Metropolis* permet de découvrir le film à travers son scénario, du prologue dans la cité moderniste à la scène finale dans la cathédrale. Les six grandes séquences du film (La Cité des Fils ; La Ville Ouvrière ; La Ville Haute ; Le Laboratoire Rotwang ; Les Catacombes ; La Cathédrale) servent de parcours et sont illustrées par des projections et des pièces uniques : dessins originaux des décorateurs, robot de la " femme-machine ", costumes, appareils, photos de plateau... La Cinémathèque française a la chance de posséder, grâce à Lotte H. Eisner, sa première conservatrice, une collection unique au monde : plus de 800 photographies de plateau originales de *Metropolis*, des dessins originaux des décorateurs Erich Kettelhut et Otto Hunte, le robot reconstitué par Walter Schulze-Mittendorff... L'exposition présente également des dessins jusqu'ici inédits en France, ainsi que la spectaculaire série de têtes sculptées par Schulze-Mittendorff : La Mort et les sept péchés capitaux.

Fritz Lang visionnaire

Metropolis a été tourné entre 1925 et 1926 dans trois des plus grands studios de Neubabelsberg, dans la banlieue de Berlin. 311 jours et 60 nuits de tournage furent nécessaires pour terminer cette œuvre spectaculaire. Outre les huit acteurs principaux, il fallut engager 750 acteurs pour les petits rôles et, dit-on, 25 000 figurants. 6 millions de marks furent dépensés durant le tournage, soit un dépassement de 5 millions sur le budget prévu. Ce qui caractérise *Metropolis*, c'est la grandeur technique de son exécution. Les images de l'usine, avec ses foules d'ouvriers marchant en cadence, les visions de la ville avec ses étages superposés, inspirées de New York que Lang a visité en 1924, les scènes du robot entouré de cercles de feu, sont fixées dans la mémoire collective. L'église souterraine de la nouvelle religion sociale, avec son enchevêtrement de croix et de jeux lumineux, le rythme des scènes de l'inondation, la fantasmagorie éblouissante de la naissance de l'androïde, restent de grands moments d'anthologie. C'est le dernier film expressionniste, le premier de la Nouvelle objectivité, et le triomphe des " Filmarchitekten " allemands. Épopée du travail tayloriste, de

la technologie et des collectivités, réalisation des prophéties de l'Apocalypse par le machinisme et la corruption, c'est une œuvre moderne, effrayante, prémonitrice à certains égards du futur cauchemar nazi. L'équipe réunie par Fritz Lang est exceptionnelle et marque, avec le *Faust* de Murnau et *Napoléon* de Gance, l'apogée progressive de " l'Art Muet ". Ce qui intéressait initialement Lang, c'était l'affrontement entre la magie et l'occultisme – le domaine de Rotwang – et la modernité technique – incarnée par Fredersen, le maître de *Metropolis*. Lang n'a finalement pas pu approfondir cet aspect occulte, ce qui a fini par engendrer une sorte de rupture stylistique dans le film. C'est surtout visuellement, techniquement et au point de vue du spectaculaire que *Metropolis* s'affirme comme une œuvre phare pour l'histoire du cinéma. Les nouveaux procédés de prise de vues avec miroirs permettent de composer des images en trompe-l'œil avec des décors qui semblent gigantesques : c'est l'ancêtre de la projection frontale développée par Stanley Kubrick dans 2001, *l'Odyssée de l'espace*. On utilise également des procédés d'animation, la méthode des surimpressions, des caméras américaines, allemandes et françaises dernier cri... La plus récente technique cinématographique est appelée en renfort par Lang, afin de donner à *Metropolis* une grande modernité esthétique et technologique.



Vision de la ville avec ses étages superposés, inspirée de New York que Lang a visité en 1924.



Brigitte Helm

Un chef-d'œuvre à redécouvrir dans sa version d'origine

Le film est présenté le 10 janvier 1927 à l'UFA Théâtre de Berlin dans sa version originelle (153 min). Si *Metropolis* rencontre un échec auprès du public et de nombreux critiques, il est défendu par l'avant-garde, Luis Buñuel et la presse intellectuelle française en tête. Une version courte est montrée en France par l'Alliance cinématographique européenne. Distribué aux États-Unis par la Paramount, le film est remonté et massacré dans ce pays par le romancier Channing Pollock, qui confiera son plus grand mépris pour l'œuvre de Lang. *Metropolis* a subi le même sort que le *Napoléon* d'Abel Gance (1927), autre film fleuve plein de trouvailles visuelles et techniques, ou *Les Rapaces* d'Erich von Stroheim (1925) : œuvres phares et monstrueuses, impitoyablement amputées par les producteurs et financiers de l'époque.

Metropolis de Fritz Lang a été soigneusement restauré à plusieurs reprises durant les années 1980 et 1990 par Enno Patalas, grand spécialiste du cinéma allemand. Mais il manquait toujours des scènes importantes, disparues lors des remontages opérés à l'époque pour raccourcir le film. En 2008, un miracle se produit : une version du film dans son métrage d'origine est découverte au Museo del Cine de Buenos Aires. Quasiment tous les plans manquants de *Metropolis* subsistent désormais, et le film de Lang restauré par Martin Koerber a retrouvé presque tout son sens originel. ■

Laurent Mannoni

Autour de l'exposition

Rétrospectives – Rencontres – Lecture – Conférences – Visites
Grille de programmation consultable et téléchargeable sur www.cinematheque.fr

Manifestons notre soutien aux cinéastes iraniens emprisonnés

► Les dernières informations en provenance d'Iran sont très alarmantes, elles concernent la situation des cinq cinéastes iraniens emprisonnés depuis le 18 septembre. Rappelons leurs noms : Mojtaba Mirtahmasb, Nasser Saffarian, Hadi Afarideh, Mohsen Shahrnazar, Marzieh Vafamehr, tous réalisateurs, ainsi que Katayoun Shahabi, productrice de films.

Les médias gouvernementaux, les délégués du Sénat de Téhéran, le ministre de l'Information, celui de la Police secrète, le ministre de la Culture, le directeur général du ministère de la Culture, trois réalisateurs islamiques proches du régime, douze associations d'étudiants islamiques, le site du gouvernement et les télévisions, ont accusé les 6 réalisateurs arrêtés en les traitant d'espions, annonçant que l'espionnage en Iran était passible de longues peines de prison. Les familles des réalisateurs emprisonnés ont appris qu'elles n'avaient pas le droit de rendre visite à leur proche. Le gouvernement iranien a également arrêté le caméraman, Touraj Aslani, alors qu'il se trouvait dans un avion en partance pour la Turquie. La Maison du Cinéma en Iran avait lancé un appel pour la défense et la libération des cinéastes emprisonnés. Les médias gouvernementaux ont annoncé que la Maison du Cinéma en Iran n'aurait désormais plus de reconnaissance officielle, accusée d'être un parti politique en contact avec l'étranger. Selon nos informations, le gouvernement iranien a l'intention de museler tous les organismes et artistes indépendants. Le ministre de l'Information en Iran a demandé aux familles des réalisateurs de s'en tenir au silence, et de ne pas évoquer la situation des cinéastes emprisonnés.

Un grand nombre d'artistes iraniens, en France, en Europe, au Canada et aux Etats-Unis, viennent de créer le Comité de Soutien aux Cinéastes iraniens Emprisonnés. ■

Le Festival de Cannes, La Cinémathèque française, La SRF, La SACD, France Culture

Vous pouvez signer une pétition à l'adresse suivante :

http://www.ipetitions.com/petition/soutiencineastesiraniens/?utm_medium=email&utm_source=system&utm_campaign=Send%2Bto%2BFriend

in memoriam

Disparition du directeur de la photographie Albert Schimel

► **Albert Schimel, directeur de la photographie, est décédé dans la nuit de dimanche à lundi 26 septembre 2011. Il avait quatre-vingt-trois ans.**



Albert Schimel et Ingrid Bergman sur le plateau de l'émission Cinépanorama, le 10 novembre 1960 - Photo © Daniel Fallot / INA

Formé (après Vaugier, promotion 1956) à la télévision, Albert avait mené une brillante carrière de chef op', il était très apprécié des réalisateurs et des équipes, pour son talent et sa forte personnalité.

Bien que n'appartenant pas à l'AFC, Albert s'intéressait beaucoup à notre association, il adorait venir aux projections,

rencontrer des personnes... C'était un curieux, un gourmand des contacts humains. Et un Ami très fidèle. ■

Denys Clerval

Voir, sur le site de l'INA pour 2,99 euros... , la vidéo d'un entretien qu'il avait accordé en 2001 à Dominique Froissant pour la série Les Grands témoins de la télévision.

<http://www.ina.fr/art-etculture/cinema/video/CPD01002665/albert-schimel.fr.html>

Cinémathèque française

Présentation des travaux de fin d'études 2011 des élèves de La fémis

Programme des films du département image

Mercredi 5 octobre 2011

14 h *Tip-Top* de Alexandra Sabathé

18 h *Par-delà les plaines* de Sébastien Goepfert

20 h *Song* de Éponine Momencau

Judi 6 octobre 2011

14 h *Lou* de Chloë Lesueur

16 h *On Tracks* de Laurent Navarri

18 h *Ressac* de Jacques Girault

La Cinémathèque française

51 rue de Bercy

75012 Paris

Reprise des films du département Image à La fémis le mercredi 12 octobre 2011 à 20 h

La fémis - 6, rue Francoeur - 75018 Paris

Entrée libre dans la limite des places disponibles
pour les séances en journée.

Réservation obligatoire pour la séance de 20h du
mercredi 5 octobre et pour la lecture de 20h du
jeudi 6 octobre : invitations@femis.fr

festivals

59^e Festival de San Sebastian



► Le jury du 59^e Festival de San Sebastian a décerné la Coquille d'or du meilleur film à *Los pasos dobles* d'Isaki Lacuesta, photographié par Diego Dussuel, et son Prix spécial au film *Le Skylab* de Julie Delpy, photographié par Lubomir Bakchev^{AFC}. Il a également attribué son Prix de la meilleure photographie au directeur de la photo suédois Ulf Brantås pour le film *Happy End* réalisé par Björn Runge.

Découvrez le palmarès complet sur le site officiel du Festival de San Sebastian à l'adresse : <http://www.sansebastianfestival.com/in/pagina.php?ap=3&id=2040> ■

eDIT 14. Filmmaker's Festival Art et science de l'image en mouvement

► Du 30 octobre au 1^{er} novembre 2011 à Francfort-sur-le-Main (Allemagne)



Notons que Philippe Ros^{AFC} y organisera deux conférences. La première aura pour thème Océans et son travail sur le film de

Jacques Perrin et Jacques Cluzaud ; la seconde s'interrogera sur le rôle des DoP dans l'intermédiaire numérique. Interviendront Nigel Walters^{BSC} (président d'Imago et modérateur), Richard Andry^{AFC}, Pawel Edelman^{PSC}, Randy Roberts^{ACE} (monteur), Florian Rettich^{BVK}, DIT (Digital Imaging Technician), Jan Schütte (réalisateur et président de la DFFB).

Informations et programme, en anglais, à l'adresse : <http://www.filmmakersfestival.com/en/edit-the-filmmakers-festival.html> ■



► La 3^e édition du Festival international des opérateurs de cinéma et de télévision "Golden Eye" se tiendra du 19 au 22 octobre 2011 à Batumi (Géorgie). ■

Informations à l'adresse : <http://www.goldeneye.ge/>

Le Premier homme primé à Toronto

► Sélectionné dans la section "Présentations spéciales", le film *Le Premier homme*, réalisé par Gianni Amelio et photographié par Yves Cape^{AFC, SBC}, s'est vu décerner le Prix de la critique internationale (Prix Fipresci) au dernier Festival de Toronto (TIFF 2011). ■



Manaki Brothers 32^e

► "Manaki Brothers", le doyen des festivals dédiés à l'art de la cinématographie dont la 32^e édition se tiendra à Bitola (République de Macédoine) du 15 au 21 octobre 2011, annonce qu'il décernera au directeur de la photographie Dante Spinotti^{AIC, ASC} le Prix Caméra 300 d'or pour l'ensemble de son œuvre. D'autre part, notre confrère Bruno Delbonnel^{AFC, ASC} se verra quant à lui attribuer le Prix spécial Caméra 300 d'or pour sa contribution exceptionnelle à l'art cinématographique mondial. De plus amples informations sur le programme du festival, rédigées en anglais par Blagoja Kunovski-Dore, son directeur artistique, sur le site du festival :



<http://www.manaki.com.mk/index-en.html> ■

Les 2^{èmes} Ateliers de la Fiction TV

► Pour la deuxième année consécutive à l'initiative de Quentin Raspail, les Ateliers de la Fiction TV ont eu lieu dans le cadre du festival de La Rochelle qui s'est tenu du 7 au 11 septembre dernier. Cette année, tous les corps de métier ont été conviés à réfléchir à la situation de crise que traverse la fiction télévisuelle française. En effet, malgré le savoir-faire de nos équipes et malgré le fait que nous ayons des quotas de production importants, nous sommes les seuls en Europe à avoir une fiction nationale devancée par la fiction américaine.

À l'issue de la réflexion d'une cinquantaine de professionnels repartis en 4 ateliers, une synthèse de leurs travaux a été présentée lors d'un débat public aux responsables de la fiction des principales chaînes de télévision (TF1, France 2, France 3, Canal+, Arte et M6). ■

Vincent Jeannot^{AFC}

Le Départ

de Jerzy Skolimowski, photographié par Willy Kurant AFC, ASC

Avec Jean-Pierre Léaud, Catherine-Isabelle Duport, Paul Roland

Reprise en salles le 7 septembre 2011

(première sortie le 6 décembre 1967)



Jean-Pierre Léaud et Catherine Duport

► **Des années durant, les cinéphiles ont été à la chasse aux rares copies projetées dans des festivals ou les cinémas d'Art et d'Essai, à la chasse aux DVDs aussi... Et voilà... Vroum, vroum...**

L'histoire d'un garçon coiffeur et d'une Porsche qui décoiffe les spectateurs et ravit une critique parisienne (enfin) enthousiaste, elle qui redécouvre ce film tourné en 1966, sorti en 67..., et qui passera plutôt inaperçu... à sa sortie initiale.

Jerzy choisit Jean-Pierre Léaud et Catherine Duport après avoir vu *Masculin, féminin...* et il me choisit aussi après m'avoir dit : « J'aime ta photo..., mais il faudrait changer de cadreur ! ». Je lui réponds : « J'étais le cadreur ! Mais Godard voulait que je cadre les personnages en laissant toujours une épaule ou un visage... à moitié sur les bords du cadre pour les sentir sans les voir complètement ! »

Tournage à Bruxelles. Je connaissais très bien la productrice... qui, pour un magazine automobile..., faisait exécuter le graphisme par un de mes meilleurs copains. Bronka Riquier était une cinéphile d'origine polonaise, avec qui, avant le tournage, je discutais pas mal de Shamroy ou de William Daniels...

Skolimowski ne parlait pas français... Nous communiquions en anglais... ou en russe, et nous nous comprenions parfaitement !

Electricité : j'avais deux quartz de 650 W... un parapluie blanc... et, dans les grandes occasions, un mini brute de l'époque, un laniro...

Caméra : un Caméflex, des Cooke panchro et mes téléobjectifs personnels (des Kilfit).

1^{er} assistant : Jacques Assuerus,

2^e assistant : Michel Baudour (maintenant un cadre de la SBC et un chef op' belge connu).

Le tournage s'est passé à merveille...

J'avais une grande liberté dans les cadrages... Je filais d'un personnage à l'autre en desserrant la friction de la tête Sachtler de l'époque...

J'avais Jean Casi comme chef machino. Et nous avons fait souder des barres sous la Porsche pour soutenir un plateau avec la caméra et moi même...

En principe, c'était Léaud qui conduisait... mais il était assis sur les genoux d'un champion automobile qui tenait le volant...

Tout fut très inventif... et se voit à l'écran. Ma caméra personnelle fut confiée à Kostenko..., qui fit un travail exceptionnel de 2^e équipe.

Léaud et Catherine Duport sont géniaux...

Pellicule Kodak 4 X, développée à 9 minutes, à très haut contraste.

Double X à l'extérieur. Labo LTC.

Un DVD existe maintenant... et les critiques sont très favorables..., sur la photo aussi...

Skolimowski est rentré à Varsovie au volant d'une Mustang..., sans salaire ! ■

PS Le film a remporté l'Ours d'or et le Prix de la critique internationale au Festival de Berlin en 1967.

Le Skylab

de Julie Delpy, photographié par Lubomir Bakchev AFC

Avec Lou Alvarez, Julie Delpy, Eric Elmosnino

Sortie le 5 octobre 2011

► *J'ai de bons souvenirs de la psychose autour du retour sur terre du satellite américain Skylab. Pourtant, j'avais 9 ans et j'habitais à cette époque au bord de la mer Noire dans la ville de Varna, en Bulgarie. Je ne lisais que de la science fiction soviétique (oui ça existe !) et les profs d'école nous promettaient que lorsque nous serions grands, nous voyagerions dans l'espace.*

Alors quand Julie Delpy m'a proposé, en mai 2010, de faire *Le Skylab*, je me suis dit que j'allais enfin faire un film de science fiction. Puis en entrant dans les détails, j'ai compris que ce n'était pas vraiment le cas.

Il s'agit plutôt d'une grande réunion de famille à la campagne. 27 personnes autour d'une table pendant six semaines de tournage qui représentent 24 heures dans le film et tout ça en Bretagne, en forêt de Brocéliande. J'ai alors su que les raccords lumière allaient être difficiles : 70 % du film sont tournés en extérieur jour. Nous avons bataillé entre le soleil et la pluie pour les raccords, mais surtout avec le plan de travail fait en fonction des disponibilités des nombreux comédiens. Plusieurs jours pouvaient séparer un champ de son contre-champ.

Nous avons tout de suite opté pour un tournage à deux caméras numériques. Malgré l'unité de lieu, le scénario était très dense et laissait la possibilité aux nombreux comédiens d'improviser. La caméra qui me séduisait depuis sa sortie était la Sony F-800.

Avec une tête (capteur caméra) meilleure que la Sony 900R, elle enregistre des datas sur un "prodisque" (DVD Blue Ray). Ce qui facilitait le stockage et la lecture des rushes. Par contre c'est un format d'enregistrement très compressé (50 Mb/s long GOP), c'est la raison pour laquelle nous avons fait quelques essais avant tournage chez Digimage, afin d'être sûrs de pouvoir arriver à un bon résultat sur grand écran. Les essais furent très satisfaisants.

Nous avions donc 2 Sony F-800 en permanence, je cadrais la première et Fabrice Sébille la seconde.



En parallèle, je voulais utiliser le Canon 5D MK2 pour des prises de vue en intérieur voiture. Et la voiture devait être une Renault 4L, la petite taille de l'appareil photo me paraissait donc idéale. Mais les essais n'ont pas été concluants. Un capteur beaucoup trop contrasté, des couleurs qui changent du soleil à l'ombre. Une compression également peu intelligente avec des artefacts dès qu'on touche à la couleur. J'ai donc abandonné cette idée. Juste avant le tournage j'ai appris l'existence de la "paluche" HD de Sony. Le nom exact est HDC-P1. C'est un petit boîtier carré sans viseur ni enregistreur, mais avec la même tête que la F-800 et surtout les hyper gammas font partie de la caméra, et du coup, j'ai pu avoir les mêmes prééglages sur les deux types de caméra, la F-800 et la HDC-P1.

Comme enregistreur, nous avons utilisé le nanoFlash de Convergent Design. Nous avons utilisé le même nanoFlash, en sortie HD-SDI, pour les prises de vues sur fond vert de la séquence de l'Eurostar tournée avec la F-800.

Evidemment, depuis le tournage de ce film, quelques nouvelles caméras font fureur sur le marché et le bonheur des opérateurs. Mes collègues en ont d'ailleurs déjà parlé. ■

Julie Delpy et Lubomir Bakchev préparant une scène.

*Au premier plan, Denis Ménochet
Photo Pierre-Yves Le Mée*

Le film a reçu le prix spécial du Jury au festival de San Sebastian.

Fiche technique

Cadreur 2^e caméra : Fabrice Sébille
Chef électricien : Lucilio Da Costa Pais
Chef machiniste : Pierre-Yves Le Mée
1^{ers} assistants : Matthieu Normand et Ludivine Renard
Postproduction : Digimage
Étalonnage : Guillaume Lips
Loueurs : Panavision Alga-Techno, Panalux, KGS
Caméras :
2 Sony F-800, paluche Sony HDC-P1

Le Skylab est présenté en avant-première à La fémis, le 3 octobre 2011 à 20h, salle Jean Renoir.

The Artist

de Michel Hazanavicius, photographié par Guillaume Schiffman AFC

Avec Jean Dujardin, Bérénice Bejo, John Goodman

Sortie le 12 octobre 2011

► Après avoir été assistant opérateur avec Dominique Chapuis, Robert Alazraki ou Sven Nykvist, Guillaume Schiffman entame une carrière d'opérateur sur *Juste avant l'orage* de Bruno Herbulot (1992). Depuis, il a signé l'image de nombreux longs métrages avec des réalisateurs aux styles très différents (Catherine Breillat, Albert Dupontel, Claude Miller ou Xavier Durringer). Sa rencontre avec Michel Hazanavicius et Jean Dujardin sur *OSS 117* est un moment fort.

The Artist marque aujourd'hui leur troisième collaboration.

Un étrange film muet, en noir et blanc, tourné au cœur d'Hollywood dans des décors tout droit sortis des années 1920... (F.R.)



Jean Dujardin
et Guillaume Schiffman

Quel est l'argument du film ?

Guillaume Schiffman : C'est vraiment un projet "à la manière" des films de la fin des années 1920.

Un mélo qui se déroule dans l'univers du cinéma, dans lequel le personnage principal (la star du muet George Valentin – Jean Dujardin) refuse l'arrivée du parlant... A la différence des *OSS 117*, ce film n'est absolument pas parodique, il est fait au premier degré, car Michel Hazanavicius souhaitait profondément faire redécouvrir les sensations en termes de scénario, de cadrage, de mise en scène et de jeu telles qu'elles existaient à époque. Bien entendu, le fait de le filmer et de le projeter en 2011 crée forcément un certain décalage ou une ironie dans certaines scènes ou situations – comme dans l'ouverture du film – mais il n'y a rien de volontairement parodique, d'images déchirées ou de clins d'œil gratuits...

C'est un film qui est fait pour faire rire et pleurer, exactement comme les mélos de la fin du muet.

Comment avez-vous préparé le film, aviez-vous des références de films muets ?

GS : Michel a énormément travaillé là-dessus. Pendant des mois, il s'est nourri de films muets de cette période... Je crois plus de trois cents ! Il a aussi "storyboardé" chaque séquence, de manière à s'assurer de la signification de chaque image. Quand il n'y a plus de dialogue ou de son dans un film... , tout repose sur l'image (et la musique)... et chaque cadrage compte !

Lors de notre préparation, on a retenu quelques réalisateurs et films "clés", Murnau (avec *L'Aurore* et *City Girl*), King Vidor (*La Foule*), Joseph Von Sternberg (*The Last Command*) et bien sûr Charlie Chaplin (*Les Temps modernes*)... Ponctuellement, il y a aussi quelques séquences inspirées de films plus récents (comme celle de la salle de projection inspirée du début de *Citizen Kane*). Une fois ces références "assimilées" en préparation, on s'est lancé dans le travail sans jamais vraiment s'y replonger, pour éviter de s'imposer un carcan visuel. En fait c'était

Cet entretien ainsi que ceux de *Hors de Satan*, *Polisse* et *L'Exercice de l'Etat* ont été réalisés et publiés sur le site Internet de l'AFC à l'occasion de la sélection des films en "compétition officielle" au Festival de Cannes 2011

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

exactement la même méthode que celle qu'on avait employée sur les OSS... Une liberté qui nous mène à notre tour à fabriquer notre propre film.

Qu'est-ce que ça fait de se retrouver à utiliser un format de cadrage carré ?

GS : Le 1,33, c'est un bonheur absolu pour le metteur en scène et pour le cadreur... D'abord parce que c'est une manière de travailler presque complètement disparue. Ça permet des gros plans splendides, que ce soit sur un acteur seul, ou même à deux... Les profondeurs dans l'image ne sont pas les mêmes car on est souvent plus près des comédiens...

Certes, le film sera projeté dans un cadre 1,85 avec des barres noires verticales à droite et à gauche, et pas sur toute la surface de l'écran comme à l'époque... Mais on a fait des tests et honnêtement ça passe très bien. Sur le tournage, ça impose surtout des décors très hauts, à la différence de tout ce qui a pu se généraliser depuis l'arrivée des films en format panoramique, puis CinémaScope...

En intérieur, on se retrouve vite avec des feuilles de décors de six mètres de haut, surtout dès que la séquence fait appel à quelques positions de caméra un peu basses et des angles en contre-plongée. Bien entendu, pas question de construire des plafonds (on ne les montrait que rarement dans les films à l'époque), et dans les décors naturels, on est même obligé de dénicher des lieux très hauts de plafond pour que ça raccorde avec les séquences "studio".

Cette situation oblige à éclairer de beaucoup plus haut (comparé aux méthodes actuelles), avec des sources bien plus puissantes (10 et 20 kW tungstène) pour découper l'espace en zones contiguës... Une autre façon de travailler qui s'impose finalement naturellement dès qu'on s'est mis à préparer sur place.

Avez-vous utilisé du matériel d'époque ?

GS : Comme le film se passe dans le milieu du cinéma, qu'on rentre et qu'on sort des plateaux de tournage, j'ai pu faire rééquiper une dizaine de projecteurs d'époque avec des lampes modernes. Ça permet de les voir dans le champ quand on en a besoin. A côté, je n'ai utilisé quasiment que des sources fresnels en lampe tungstène, souvent placées sur variateur car la température de couleur importe peu en N&B.

Pour tourner, nous avons utilisé des caméras modernes bruyantes, de manière à ce que toute l'équipe soit dans l'ambiance d'un film muet. J'ai choisi une combinaison d'Arri 3 et 435 en monture Panavision. Concernant la cadence, on a aussi fait une série de tests à 24, 23, 22... jusqu'à 18 im/s. Finalement on a choisi de tourner majoritairement en très léger accéléré à 22im/s (quelques plans ont été faits à 20), car ça cassait juste un peu le côté trop fluide de la prise de vue à 24, sans qu'on ait à faire quoi que ce soit en postprod.

Avez-vous tourné en noir et blanc ?

GS : Une chose était au moins sûre depuis le départ d'un point de vue production : le film serait exploité en noir et blanc. Après de nombreux tests en pellicule noir et blanc, on n'était pas vraiment satisfait de l'image... Bien qu'on se soit adressé à FotoKem, le laboratoire spécialiste du N&B à Hollywood, ce n'était toujours pas ça... On manquait de matière à l'image, ou alors on avait carrément trop de grain... En désespoir de cause, j'ai décidé de faire un essai en négative couleur Vision 500, scannée puis passée en N&B. C'est là où on a pu voir apparaître la bonne structure d'image pour le film. Une image noir et blanc avec des noirs denses et des blancs purs et très légèrement éclatés, tout en conservant une très belle gamme de gris. Restait ensuite à se battre avec la définition et le piqué d'image en jouant sur les optiques et les filtres à la prise de vue, et en ne scannant qu'en 2K. A vrai dire même du 1K aurait peut-être été suffisant !

Est-ce lié à la chaîne de post-production numérique selon vous, mal adaptée à la prise de vues noir et blanc ?

GS : Non, car on a aussi essayé la chaîne N&B argentique, et le résultat demeurait trop fin, "trop moderne". Finalement l'étalonnage numérique est très utile, il nous a permis aussi de travailler sur la gamme de gris et son extension pour retrouver cette image type des années 1930. Au sujet de cette chaîne de postprod, le film a été développé chez LTC, et le suivi des rushes s'est fait à distance de manière classique avec un système de matchbox qui me permettait de vérifier chaque ambiance.



Photogrammes issus de la matchbox



Le plateau

Et les optiques ?

GS : Chez Panavision à Los Angeles, j'ai pu bénéficier de l'aide et de l'expertise d'un grand nom de l'optique cinéma, Dan Sasaki. Grâce à sa connaissance encyclopédique des formules et des optiques, on a retravaillé une vieille série Pana en supprimant les couches anti-reflets et en modifiant la combinaison optique.

Avec ces formules d'époque, les perspectives et les flous n'ont pas les mêmes qualités qu'avec des séries contemporaines... C'est un luxe de pouvoir le faire à la prise de vues. Mais dans un certain sens, le fait de le graver sur le négatif et de ne plus pouvoir revenir en arrière était important pour moi.

J'ai fait aussi beaucoup d'essais de diffusion... J'y suis d'abord allé timidement, vu que les optiques fabriquées par Dan Sasaki étaient déjà assez douces en rendu... mais ce n'était pas suffisant. Du coup, j'ai décidé de frapper fort, avec des Glimmer Glass n°4, un filtre que je n'ai jamais utilisé avant... et là, ça a marché. J'ai utilisé ce filtre en permanence sur les optiques, comme une base... et j'ai rajouté des Soft FX pour les gros plans de comédiens.

Avez-vous rencontré des difficultés avec les méthodes de travail sur place ?

GS : L'Equipe française se limitait à cinq personnes : la scripte, le 1^{er} assistant réalisateur, Michel Hazanavicius, les deux acteurs (Jean Dujardin et Bérénice Bejo) et moi.

On a pu aussi profiter de l'expérience de collaborateurs clés, comme le gaffer Jim Planette, un passionné du cinéma en noir et blanc qui a 70 ans et dont le père était déjà gaffer dans les années 1930. Un authentique expert dans le domaine de la lumière de

studio, un grand cinéophile. Je n'avais jamais travaillé aux USA, ni avec un gaffer. Mais travailler selon les méthodes américaines est déroutant pour un opérateur : ma nature instinctive, son autorité sur le plateau...

Jennifer Henry, 1^{ère} assistante, m'a beaucoup aidé. Elle a l'habitude de travailler à l'européenne, elle m'avait été recommandée par Glynn Speeckaert. Elle a beaucoup de métier, j'avais besoin de son expérience pour me guider.

Autre grande collaboration, le chef costumier Mark Bridges (*There Will be Blood, Magnolia, The Fighter...*), une véritable star là-bas mais qui a immédiatement accepté de travailler sur ce " petit film Frenchie " car l'occasion de se retrouver dans les conditions du cinéma muet était unique.

Seule grosse limitation imposée par ce tournage " hollywoodien ", le temps. Comparé aux moyens et au temps passé sur ces films, nous étions dans des rapports très très en dessous de la " réalité d'époque " !

Bien que vous ayez tourné le film en négatif couleur Kodak 500, avez-vous fait des tests pour gérer le contraste à partir des couleurs présentes dans la déco ou les costumes ?

GS : On a établi une charte de couleurs, comme on l'avait fait pour les OSS. A notre demande, le chef décorateur a peint de grands panneaux avec les couleurs utilisées à l'époque de la pellicule N&B, puis on a fait pas mal d'essais avec des gammes de couleurs pour voir comment ça variait en N&B numérique.

On s'est mis d'accord sur les textures et la gamme de gris. La richesse de la gamme de gris des films de King Vidor nous avait frappés. On voulait que la gamme de gris soit très étendue, sans forcer le noir et blanc. Par exemple, les bleus nous permettaient d'obtenir de très beaux dégradés de gris, tandis que les marrons ou les rouges denses se transformaient mieux en noir à l'écran que des parties peintes en noir... Pour les robes de certaines scènes, on a adopté certaines couleurs hautement improbables pour casser le côté trop lumineux d'un blanc ou d'un ton crème...

Ce qui est troublant, c'est qu'en travaillant sur un tel projet en noir et blanc, on finit littéralement par " voir " les décors en noir blanc. Même en étalonnant le film, j'étais vraiment incapable de me souvenir de quelle couleur était en réalité tel ou tel décor !

En conclusion, si vous ne deviez garder qu'un seul moment de cette aventure ?

Ma première arrivée au studio avec Michel pour tourner. Quand on a passé les portes de la Paramount, on s'est dit : « Ça y est ! On y est ! » ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

Jim Planette et Guillaume Schiffman



Jennifer Henry,
Michel Hazanavicius,
Guillaume Schiffman
Photos © DR



The Thing

de Matthijs van Heijningen Jr., photographié par Michel Abramowicz AFC

Avec Mary Elizabeth Winstead, Joel Edgerton, Ulrich Thomsen

Sortie le 12 octobre 2011



Le plateau - Photo Kerry Hayes

Michel Abramowicz AFC signe aujourd'hui les images de *The Thing*, un premier long métrage américain signé Matthijs van Heijningen. Cette superproduction Universal est aussi le 2^e film descendant du classique de 1951 *La Chose d'un autre monde* de Howard Hawks et Christian Nyby. (F.R.)

► Comment avez-vous rencontré le réalisateur Matthijs Van Heijningen ?

Michel Abramowicz : Je n'avais jamais travaillé avec Matthijs. C'est un réalisateur de pub d'origine néerlandaise. La personne avec qui il travaillait en pub n'avait jamais fait de long métrage... Il m'a appelé parce qu'il souhaitait travailler avec un directeur photo européen, et surtout éviter que le film ne ressemble trop à un pur produit de studio américain ! Pour la petite histoire, j'ai d'abord passé un casting d'opérateurs en décembre 2010 (le film devait commencer mi-janvier 2011) sous la forme d'un entretien Skype avec Matthijs... On a échangé quelques références de lumières et d'ambiances. Puis, plus de nouvelles. Je pensais qu'ils avaient pris quelqu'un d'autre ! Du coup, le hasard me fit partir au Canada vers le 5 janvier pour tourner une publicité sur les Jeux Olympiques. Et c'est à ce moment que le studio me recontacte pour me rencontrer... à Toronto. Le lendemain, je débarque sur le gigantesque plateau où se construisait le décor du vaisseau spatial... et une semaine plus tard je préparais concrètement le film ! C'était un pari extrêmement ambitieux et surtout pesant, car la pression du studio est très forte. C'est quasiment comme travailler en pub. Le client, c'est Universal, et il faut remplir un cahier des charges. Pour veiller au grain, un directeur artistique était même dépêché par le studio pour contrôler notre travail...

Comment se passe l'échange avec ce directeur artistique ?

MA : Il n'y a à vrai dire aucune collaboration en direct avec lui. Tout se fait par l'intermédiaire du studio, qui appelle parfois pour signaler telle ou telle chose, telle séquence trop claire, ou trop sombre... Le directeur artistique se contente d'observer et de faire son rapport. Ça arrive même qu'il vienne vous taper amicalement dans le dos entre les prises en vous faisant des blagues... mais au fond de lui, il peut très bien être fou de rage ! C'est une situation très particulière... Du coup on laisse passer... il faut accepter cette manière de travailler où on vous donne des moyens extraordinaires, mais où la pression est permanente, immense. C'est une course de fond !

Combien de temps avez-vous tourné ?

MA : On a préparé neuf semaines, puis on a tourné quinze semaines, entre le studio et les extérieurs en Colombie britannique. Le film a ensuite été monté, et des retakes ont été organisés pendant quatre semaines pour améliorer le film, et rajouter cinq séquences. La plus importante étant celle de présentation des personnages qui n'existaient pas dans le script d'origine, et qui a été rajoutée pour mieux s'identifier à eux. C'était à la fois un plus pour le film, et très compliqué pour moi. Remonter une équipe alors que tous les techniciens du tournage principal étaient partis sur d'autres boulots... retrouver les raccords sur une quinzaine de séquences éparpillées, et surtout se débrouiller pour produire des raccords

dans un décor de vaisseau spatial qui n'existait plus ! Autant le tournage s'était fait quasiment sans limites de moyens, autant sur les " retakes " on se croyait parfois sur un petit film européen fauché !!!

Comment était constituée l'équipe ?

MA : J'avais avec moi deux cadresurs, une armée d'assistants opérateurs, et bien sûr l'équipe machinerie et électro. Avec les effets spéciaux, l'équipe principale atteignait 200 personnes. A la fin de chaque décor, il y avait une 2^e équipe " balai " qui passait derrière nous et filmait tous les plans de coupes, tous les inserts sans comédiens. C'était une organisation militaire... On tournait 12 heures par jour, avec parfois des heures sup, ce qui amenait l'assistant réalisateur à décaler de jour en jour la journée (pour permettre aux comédiens les 12 heures de repos syndicales). Un rythme difficile qui fait parfois finir la semaine le samedi matin... Quand on rajoute les réunions de préparation avec le chef électro pour la semaine à venir... Il ne reste que le dimanche pour souffler.

Vous évoquez le souhait du réalisateur de ne pas faire un pur produit de studio... Comment s'est traduit cette demande sur le plateau ?

MA : Matthijs me demandait de faire des ambiances très sombres... Il ne voulait pas qu'on sente la lumière, et quand on était dans l'obscurité, pour lui, on ne devait rien voir !

Ce qui est paradoxal, c'est que j'ai plus souvent été confronté à la réaction opposée sur les plateaux, à savoir le réalisateur qui demande « tu es sûr qu'on va voir les yeux du comédien ? » ! Ici, c'était l'inverse en permanence. Je lisais 0,7 sur ma cellule... et il me répondait qu'il était aveuglé par la lumière ! Finalement, j'avoue que je suis allé assez très loin dans le pied de courbe, à la limite du décrochage pour satisfaire Matthijs, tout en gardant un peu de matière pour éviter de recevoir le coup de fil fatal du studio !

Une expérience stressante, mais à la fin savoureuse quand on sait que le metteur en scène est à vos côtés dans l'aventure.

Avez-vous fait des essais ?

MA : On a fait des essais de lance flammes afin de mesurer très précisément le diaph pour récupérer une flamme jaune au télécinéma. Sur les décors, j'ai testé énormément de lampes de figuration sur les demandes de Matthijs, qui voulait absolument tout voir... Le chef décorateur et l'ensemblier m'ont bien aidé en me proposant un choix de plafonnier, d'appliques et de lampes diverses, le tout dans le style des années 1970-1980, puisque l'histoire est censée se dérouler juste avant le film de 1981.

Comment avez vous éclairé la base arctique en extérieur nuit ?

MA : Pour les trois semaines d'extérieurs nuits on a d'abord eu recours à des canons à neige (l'hiver était trop doux). Pour éclairer le site, j'avais d'abord prévu d'utiliser d'immenses

boîtes à lumière que j'avais fait fabriquer... mais suite aux essais j'ai tout de suite compris que ça serait beaucoup trop lumineux pour Matthijs ! Finalement j'ai juste fait disposer quatre nacelles de 30 mètres aux quatre points cardinaux du décor, avec sur chacune un maxibrute. Même les ballons à hélium que j'avais commandés n'ont quasiment pas servi ! En fait, je n'arrêtais pas de couper de la lumière ! D'un point de vue d'opérateur, je pense que l'idéal, aurait été de tourner ces scènes en numérique à 1600 ISO avec juste quelques pylônes en déco accueillant des lumières de figuration dans le champ...

Avez-vous envisagé la solution numérique sur le film ?

MA : Je l'ai évoquée brièvement au début de la préparation... Personne ne voulait entendre parler de numérique chez Universal sur *The Thing*. Du coup, j'ai absolument bénéficié d'une sorte de panoplie illimitée 35 mm Scope pour le matériel image. Outre la série Primo complète, les zooms qui vont avec, j'avais en permanence deux grues, un Steadicam. On tournait à trois caméras, en Kodak, et à la fin, je dois reconnaître que le 35 Scope, c'est vraiment le cinéma. Je tiens en tout cas à saluer cette décision du studio de préférer un tournage en 35 Scope plutôt qu'en 3D numérique...

Et concernant les effets spéciaux ?

MA : Même politique qu'à l'image : faire le maximum de choses en prise de vues, et n'utiliser les effets numériques que pour consolider ou améliorer le rendu des effets " traditionnels ". Quand on en a les moyens et le temps, c'est à mon sens la décision la plus juste et qui permet au film de ne pas ressembler à une simple avalanche d'effets spéciaux de synthèse 3D. C'était je pense aussi une volonté de Matthijs, pour coller à l'esprit du film de John Carpenter, et dont les effets de plateau signés Rob Bottin sont passés depuis au panthéon du cinéma d'horreur. Pour vous dire, il y avait parfois 15 personnes différentes pour animer la chose sur certains plans avec des télécommandes, et ça ne fait pas " toc " !

Et ce fameux décor de vaisseau spatial...

MA : C'est la chose dont je suis le moins satisfait ; 95 % de ce qu'on y a tourné a été coupé au montage... C'est à la fois dur pour ce travail énorme (le décor occupait la majeure partie des 5 000 m² du studio) et tout de même une bonne chose pour le film... Matthijs n'aimait pas trop ce décor non plus. Je crois que ça n'apportait pas grand chose, ça ralentissait trop la fin du film, et du coup très peu de choses subsistent de ces scènes.

Un mot sur la postprod ?

MA : J'ai passé 21 jours à l'étalonnage chez Efilm. L'étalonneur était d'une précision absolue, qui suivait à la lettre mes références... Pouvoir suivre et contrôler l'intégralité de la fabrication de ce film a été vraiment une chance pour moi, car j'imagine très bien que le studio aurait très bien pu se passer de moi pour les retakes et même pour l'étalonnage... ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

Réalisateur : Matthijs Van Heijningen

Production : Universal

Producteurs : Marc Abraham, Eric Newman

Production designer : Sean Haworth

Cadres : Gilles Corbeil, Marc Willis

Assistants opérateurs : Joe Micomonaco, Cioran Copelin

Gaffer : Bob Mac Rae

Key grip : Rico Emerson

Tournage des extérieurs en Colombie-Britannique et à Toronto

Studio de Toronto entre le 15 janvier et le 15 juillet 2010

Retournage en janvier 2011

Etalonnage chez EFILM à Los Angeles en mai 2011

Tourné en Panavision Scope, objectifs Primo



Michel Abramowicz et Matthijs van Heijningen en Colombie-Britannique
Photo©MA

Hors Satan

de Bruno Dumont, photographié par Yves Cape AFC, SBC

Avec David Dewaele, Alexandra Lematre, Aurore Broutin

Sortie le 19 octobre 2011



Yves Cape, viseur en main, et Bruno Dumont - Photos © DR

► Yves Cape AFC, SBC est issu de l'école de cinéma bruxelloise l'INSAS. Après avoir débuté en tant qu'assistant opérateur, il fait ses débuts de directeur photo sur des courts métrages dans les années 1990. Sa rencontre avec Alain Berliner (le court métrage *Rose en 1993*) le mène par la suite à signer les images du long métrage à succès *Ma vie en rose*. Depuis, sa filmographie inclut des longs métrages en France (*Persécution de Patrice Chéreau*, *White Material* de Claire Denis) et à l'étranger (*Le Gardien de buffles au Vietnam*, *L'amore imperfetto* en Italie, ou *In God Hands aux USA*). Fidèle collaborateur du cinéaste Bruno Dumont, il était présent à Cannes à ses côtés pour la 4^e fois avec *Hors Satan*. (F.R.)

Comment décririez-vous ce nouveau film de Bruno Dumont ?

Yves Cape : Un homme, une fille, la nature, les rapports entre eux trois, le film parle de ça. Bruno voulait que cette nature soit magnifique. On a tourné dans le site naturel protégé des Dunes de la Slack et dans ses environs à côté de Boulogne-sur-Mer. L'accès y est interdit, mais après de longues négociations, un nombre limité de personnes a été autorisé à y entrer, pas plus de dix, on ne pouvait pas utiliser de véhicules pour nous

déplacer et on n'a pas reçu l'autorisation de poser des travellings. On a amené tout le matériel avec des clés de portage et donc en configuration la plus légère possible. On a beaucoup joué sur les plans fixes ou les panoramiques, les entrées et sorties de champ. Le film est simple très très brut. Bruno m'a montré des cadrages de Gabriel Figueroa, le chef opérateur mexicain entre autres des premiers Buñuel, on s'en est beaucoup inspiré, notamment ceux où l'horizon se retrouve dans le dernier quart de l'image, plutôt qu'au milieu comme on avait l'habitude de le faire et aussi des plongées, des contre-plongées. Dans les autres films de Bruno je les faisais avec une bulle sur le "tilt" pour toujours vérifier que la caméra était horizontale !

Quels ont été les choix de tournage ?

YC : Bruno voulait que *Hors Satan* soit un film solaire, on a tourné sept semaines de six jours entre août et octobre. Les premières semaines, les conditions météo étaient exécrables, avec des déluges de pluie. On a vite épuisé les deux trois intérieurs que nous avions et on a donc tourné par temps gris certaines scènes. De toute façon, Bruno aime bien ça : les ciels chargés, la lumière froide du temps gris. Certains raccords lumières ont été difficiles à étalonner, ça rajoute au côté très, très brut du film ! Bruno souhaitait aussi tour-



L'équipe dans les Dunes de la Slack

ner au lever ou au coucher de soleil et capturer certaines ambiances magiques pour certaines séquences clés. Par exemple, il voulait un plan du héros face au soleil levant, dans la brume. On a fait plusieurs tentatives matinales avant de l'obtenir. On voulait aussi le même décor dans une ambiance de jour, mais avec de la brume et une lumière très blanche ! On a finalement obtenu, à force de patience, une très belle lumière. Travailler sur un film de Bruno Dumont n'est pas toujours une chose facile, il faut savoir faire certaines concessions. Les gens qui participent au tournage savent de quoi il en retourne et ils le font donc avec beaucoup de plaisir.

Et en lumière ?

YC : Les films de Bruno Dumont se font avec très peu d'argent, je n'ai donc ni les moyens ni le temps d'éclairer les extérieurs. J'ai utilisé un ballon Airstar Gaffair 400 W qui me permet d'arrondir un peu les visages et deux Jokers-Bug 400 avec deux Kino Flo 120 cm 4 tubes pour intérieurs. Il nous faut donc tourner au bon moment de la journée pour obtenir l'image qui nous convient, c'est là où la préparation est très importante. Le scénario, je l'ai lu six mois avant, deux mois avant le tournage, j'ai reçu le découpage complet du projet (depuis *Hadewijch* sous la forme de croquis). C'est document extrêmement précis. A partir de là, on discute ensemble de générale, puis on part sur les lieux pendant deux semaines pour vérifier chaque plan, viseur à la main. C'est passionnant, c'est unique il n'y a que avec Bruno que je travaille comme ça. Cette fois-ci, on a fait ça avec la scripte et l'assistant-réalisateur. Finalement, le seul luxe qu'on se permet, c'est le choix du 35 mm Scope et de l'éta-lonnage numérique. Le Scope nous permet de mettre en scène les personnages et le paysage en même temps. Le décor racontant l'histoire des personnages et interagissant avec eux. Mais même sur ce choix artistique central, il faut parfois faire des concessions. Nous n'avons pas pu obtenir les objectifs Hawk les plus récents, les V-Plus. On a dû se contenter de la première génération, qui est quand même moins performante en terme de

définition, surtout sur les courtes focales, 35 et 40 mm. J'ai aussi dû tourner avec une Arri 535B qui n'est pas le matériel le plus léger pour parcourir les dunes de la Slack à pieds !

Avez-vous envisagé le tournage en numérique avec Bruno Dumont ?

YC : L'option du numérique, on l'avait envisagée pour *Hadewijch* pour des raisons financières. Mais Bruno est intransigeant sur le rendu des visages de ses comédiens et à l'époque, en prise de vues numérique, avec des Sony, il n'arrivait pas à retrouver les carnations naturelles, blanches avec les rougeurs, qu'il affectionne en pellicule. Ou alors, quand les visages étaient bien, la terre, les feuilles des arbres, n'étaient plus justes. De plus, Bruno a remarqué que je n'étais pas à l'aise avec l'ergonomie et la visée vidéo. Je suis très attaché à la visée reflex, j'ai beaucoup de mal à m'en passer, je n'arrive plus à faire corps avec la scène avec les comédiens, j'ai du mal à entrer dedans. Quand je regarde dans une visée optique en quelque sorte je regarde les acteurs dans les yeux, avec une visée vidéo c'est comme si je n'osais pas les regarder dans les yeux !

Et l'Alexa ?

YC : L'Alexa semble pour beaucoup de raison très intéressante. Mais il me manque la visée optique ! Le capteur 4/3 pour tourner en Scope sera aussi le bienvenu, même si c'est vrai qu'on peut tourner actuellement avec la série d'objectifs anamorphiques, Hawk V-Lite, à taux d'anamorphose 1.33, mais c'est très cher.

Et la postproduction ?

YC : Bruno est un incondicional de la postproduction numérique. C'est pour lui un moyen de contrôle absolu sur l'image, et notamment sur cet équilibre des visages auquel il tient tant. *Hors Satan* a été étalonné en deux semaines avec Richard Deusy, chez Duboi d'après un scan 2K du négatif Scope 4P, et la projection cannoise s'est faite à partir du DCP car ça nous a semblé plus fidèle que le report 35 mm. ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

Equipe technique

1^{ère} assistante caméra : Pauline Teran
2^e assistante caméra : Emilie Colin
Stagiaire conventionné :
Romain Baudean
Chef machiniste : Bertrand Salliou
Machiniste : Régis Romé
Chef électricien : Eric Alirol

Loueur caméra : TSF 535B
Optiques : Hawk
Pellicule : Kodak 5219 et 5212
Laboratoires : LTC - Duboi

Polisse

de Maïwenn, photographié par Pierre Aïm AFC

Avec Karin Viard, Joey Starr, Marina Foïs

Sortie le 19 octobre 2011

Pour son troisième long métrage, Maïwenn retrouve Pierre Aïm AFC qui avait éclairé *Le Bal des actrices*, et Claire Mathon qui cadre fidèlement tous les films de la réalisatrice. Outre cette complicité avec Maïwenn, Claire a éclairé, entre autres, Angèle et Tony d'Alix Delaporte et Plein Sud de Sébastien Lifshitz.

L'expérience de Pierre Aïm sur des films très différents – depuis ses débuts en 1995 sur *La Haine* de Mathieu Kassovitz en passant par sa fidèle collaboration avec Samuel Benchetrit ou *Antoine de Caunes* – lui a permis d'aborder ce film de « fiction filmé comme un reportage où il n'est absolument pas question de lumière » avec beaucoup de sérénité.

Maïwenn a passé trois mois à la brigade des mineurs et s'est largement inspirée de toutes les histoires vraies dont elle a été le témoin pendant cette période. Une pléiade de comédiens connus interprétant les rôles de flics – Joey Starr, Karine Viard, Marina Foïs, Karole Rocher, Sandrine Kiberlain, Nicolas Duvauchelle, Frédéric Pierrot, etc. – côtoient des acteurs inconnus et tous exceptionnels.

Claire Mathon et Pierre Aïm nous parlent ici de cette expérience singulière... (B.B.)

► **Pierre Aïm** : Je ne sais pas ce que je vais dire car ce n'est pas du tout un film d'image !

C'est la manière de filmer qui est un peu particulière ?

Claire Mathon : Oui, nous tournons de manière très légère, à trois caméras. Il faut toujours garder un œil sur les autres et imaginer le montage. On doit tourner les plans dans leur globalité en pensant à se positionner le mieux possible et à la fois quand l'action dure plus longtemps que prévu, ne pas hésiter à se déplacer.

PA : Dans le décor de la brigade des mineurs, on se mettait toujours en limite de cadre l'un de l'autre... Parfois, c'est même une amorce qui nous cachait l'autre caméra !

En fait, il fallait avoir tous les axes et tous les cadres en une seule prise ?

CM : C'est presque du reportage car Maïwenn cherche à capter des moments de vie, des moments qui peuvent ne pas se produire.

PA : Je me souviens que sur *Le Bal des actrices*, Maïwenn regardait une prise au combo et tout à coup, elle nous a fait signe de continuer à tourner. Elle s'est changée à toute vitesse, elle a attrapé la comédienne qui devait jouer une demi-heure plus tard et elle a tourné sa scène ! C'était incroyable, elle ne voulait pas couper parce qu'il se passait des choses extraordinaires !

CM : *Polisse* est un film très écrit et les scènes sont très précises.

Il y avait un peu deux logiques de plans : quand les comédiens étaient assis, à trois caméras, il fallait essayer de ne pas se



Claire Mathon, Pierre Aïm, Maïwenn et Jowan Le Besco en action

gêner, être en longue focale – Maïwenn aime être le plus possible dans les regards. Et pour les séquences avec beaucoup de monde et de l'action, il est vrai qu'on faisait aussi un peu comme on pouvait !

Dans le cinéma un peu classique, tout est cloisonné, on éclaire pour le champ puis pour le contre-champ, on tourne les éléments séparément et on rassemble tout après. Dans le cinéma de Maïwenn,

on a tous les ingrédients d'un bloc.

PA : C'est beaucoup plus juste, pour les comédiens, de jouer une scène dans sa globalité, de ne pas jouer dix secondes, on coupe, on se replace, on se recoiffe... C'est difficile ça, pour la comédie !

Cela représente beaucoup de matière pour le montage ?

PA : Oui, trois fois une cinquantaine d'heures...

Claire, tu as suivi le parcours de Maïwenn, peux-tu expliquer ce qu'elle demande aux cadreurx ?

CM : En fait, chaque cadreur comprend ce qu'il y a à raconter dans la scène et sait que l'on sera complémentaire. On comprend ce que va faire l'autre caméra, que chaque caméra est tout aussi importante, si une caméra fait un plan large, les autres se poussent...

Pendant la prise, vous vous repositionnez ?

CM : Oui, on doit être sur ce qui se passe, avec les comédiens tout le temps ; ce qui est compliqué, c'est lorsqu'il y a six comédiens autour d'une table. Maïwenn voudrait les filmer tous en même temps ! Et de face, dans le regard de chacun. Là où on couperait sur un film classique, on enchaîne, on se déplace sans couper, c'est une sorte de ballet.

Ça doit être compliqué pour le son ?

CM : Oui, évidemment, il y a parfois des perches en réflexion, ou un peu dans le champ...

PA : Elles ont été gommées en postproduction ! On ne peut pas faire autrement !

CM : Et puis il y a l'éternelle réplique : « Oui, on fait le large et le serré en même temps » !...

Mais alors, on peut se demander quel est le point de vue de la réalisatrice si c'est vous, cadreurx, qui proposez les plans ?

CM : C'est vrai, c'est troublant, mais elle réussit à insuffler son point de vue et à garder une ligne directrice très précise. Elle sait très bien ce qu'elle veut : capter les regards, être dans l'émotion. Et ce qui est compliqué, c'est de filmer à plusieurs caméras et de donner l'impression qu'il n'y en a qu'une !

C'est comme un documentaire où le film est construit au montage ?

CM : Voilà, c'est pour ça que je dis « proposer ». Et le combat, c'est d'offrir de très beaux plans qu'elle ne pourra que monter ! Il faut être au bon moment, sur la bonne personne, dans la bonne position et à tout moment. Trouver le bon endroit, la bonne hauteur... Parfois ça frôle le "film de guerre", il se passe plein de choses, il faut choisir si tu vas sur le corps ensanglanté ou si tu filmes le gars qui le sauve... Est-ce que tu t'approches,

est-ce que tu restes un peu loin. Et elle aime ça !

Du coup, on ne sent pas une réelle mise en scène...

PA : Non, comme dans les films de Pialat.

CM : Je crois qu'il y a une sorte de pied de nez au cinéma cloisonné, rigide peut-être... Pour atteindre une liberté, des émotions, être avec des comédiens, des personnes réelles. Et à la fois, au troisième film, tout ça est très construit et dirigé.

PA : Il est clair que ce côté réaliste qui parcourt tout le film, on ne peut l'avoir qu'avec ce système de tournage, pas avec un champ et le contre-champ une demi-heure ou une heure plus tard.

Vous aviez donc trois caméras en permanence à la main ?

PA : Oui, on restait parfois vingt minutes pour une prise... Quelquefois, on tournait les plans larges et moyens dans une première prise, puis les champs contre-champs dans une deuxième prise. Parfois tout en même temps en une seule prise !

CM : On avait trois Sony EX3 et un zoom Canon 17x7.6 ENG HD qu'on a choisi pour sa courte distance minimum de mise au point. Car la grande limite de la majorité des zooms vidéo est là ; on n'a pas pris le zoom natif pour avoir plus de qualité mais surtout pour avoir une optique sur laquelle on puisse vraiment faire le point, faire des choix de focales et des changements de diaph, et que ce soit possible sans assistant caméra. En même temps, il faut garder son œil d'opérateur pour modifier le diaph au cours des prises...

C'est donc réellement une configuration de documentaire ?

PA : Oui, absolument ! Et physiquement, c'est vraiment dur car on est très souvent complètement penché sur la caméra...

CM : Le plus difficile, c'est quand les comédiens commencent debout et qu'après ils s'assoient, toi tu te retrouves dans une position vraiment inconfortable ! Pour une scène, qu'on a tournée pendant quarante-cinq minutes, c'était éprouvant ! Parfois, quelqu'un nous apportait un cube et nous le glissait sous les fesses, et là on soufflait un peu !

Pierre, pour la lumière, il n'était pas question de mettre un projecteur sur pied ?

PA : Non, tout était accroché. Pour la brigade, on a tourné dans un ancien centre des impôts, sur plusieurs étages, c'était un peu bas de plafond, mais malgré cette situation de "reportage", j'ai éclairé les comédiens avec des projecteurs le plus bas possible pour les yeux. Par moments,

Equipe technique

Cadre : Pierre Aïm, Claire Mathon, Jowan Le Besco
Gestion des caméras et des fichiers image : Anne Cottreel
Assistant combo : David Goudier
Electriciens : Pascal Lombardo, Roland Dondin
Étalonneur : Richard Deuzy

Caméra et lumière : TSF
Laboratoire chimique : LTC
Étalonnage : Duboi

ça occasionne du *flare*... Surtout que j'ai filtré un peu, avec des Ultra Contrast. Ces caméras sont vraiment trop *sharp*, et j'ai même été obligé d'enlever du *focus* à l'étalonnage tellement c'est piqué ! Et d'autre part, j'ai récupéré des plans dont le point n'était pas génial...

CM : Dans certaines situations de basse lumière, on voit très mal le point, ou parfois, quand un comédien est devant un rideau avec des lignes, on a toujours la sensation que le point est sur le rideau... Alors on se demande s'il faut mettre le point plus devant, mais ça fait peur... On ne sait pas très bien comment faire ; on sait aussi que la fragilité du point, les erreurs, participent parfois (bien) à la mise en scène.

PA : C'est incroyable ce que l'on peut rattraper à l'étalonnage, ajouter la netteté en cas de point mou, en enlever lorsque c'est trop piqué... L'étalonnage, aujourd'hui, c'est jouer aussi sur la texture, je choisis la quantité de grain que je veux rajouter suivant les plans ; par exemple, si le plan est un peu bleu, il ne faut pas en ajouter car dans le bleu, on voit tout de suite le grain ; on peut aussi en rajouter seulement sur un visage... Et sur un plan en mouvement, ce n'est plus un problème car le calcul des ordinateurs est en temps réel. Dans une scène avec Maïwenn sur un balcon, elle est en amorce, complètement floue, j'ai baissé la densité de l'amorce et, même avec une caméra qui bouge pas mal, ça s'est fait sans problème ! Maintenant les *trackeurs* sont extraordinaires. De même que pour la lumière, je savais que c'est un peu compliqué de faire à la fois une face et un contre-jour, mais je n'avais pas le choix pour ce tournage... Et bien, à l'étalonnage, j'ai pu rattraper les faces ou les contres très bien !

Pour revenir à tes choix de lumière, Pierre, il fallait qu'elle soit en accord avec la manière de filmer comme ça, un peu sur le vif...

PA : Oui, et pour cela, il fallait qu'elle soit réaliste, sans effet. Pour illustrer cette démarche, le camp des Roms est très significatif : les hommes sont sous un réverbère (que j'ai créé, des quartz sur rhéostat !) et c'est tout ! Et c'est très beau. En fait, on ne voit rien et c'est sale comme il faut (*Rires*). L'attaque par les flics qui viennent récupérer des enfants dans les caravanes est tournée avec des lampes de poche. C'est très réaliste et c'est exactement ce que je voulais. Il y a des scènes qui ne sont pas éclairées du tout. Il n'est pas question de se balader avec un poly pour rattraper un visage ! Et c'est pareil pour le cadre, si ja-

mais tu es un peu en retard sur un comédien qui se lève, ça participe à cette idée de reportage : essayons de voir ce qui se passe, acceptons les accidents.

CM : Il y a une intensité physique, personnelle et émotionnelle à vivre les scènes de l'intérieur. Pour des prises très longues, on est tétanisé, prêt à s'effondrer comme après un marathon !

Que se passe-t-il, avant de tourner ?

PA : Il y a bien trois-quarts d'heure de discussion à bâtons rompus, Maïwenn parle aux comédiens, un peu avec nous, elle monte la sauce avec beaucoup de calme, c'est écrit quand même, les comédiens n'improvisent pas... Il n'y a pas une séquence qui fait moins de dix minutes.

Comment Maïwenn suivait-elle ces prises à trois caméras ?

CM : Elle regardait les trois images en même temps sur trois écrans accolés. Et nous avons des rushes avec les trois images en *splitscreen*. C'était un peu particulier mais utile car on a besoin de savoir ce que font les deux autres caméras.

Pour conclure, une phrase qui résume ce tournage ?

Pierre et Claire : Nous ne pouvons que saluer l'incroyable énergie de Maïwenn et nous avons eu beaucoup de plaisir à collaborer une nouvelle fois avec elle. ■

Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC



Claire Mathon et Maïwenn
Photos : David Verlant

L'Exercice de l'Etat

de Pierre Schoeller, photographié par Julien Hirsch ^{AFC}

Avec Olivier Gourmet, Michel Blanc, Zabou Breitman

Sortie le 26 octobre 2011



► Julien Hirsch ^{AFC} a été longtemps l'assistant de Caroline Champetier ^{AFC}. Cette expérience lui a permis de participer au travail d'images très variées pour des réalisateurs aussi différents qu'Arnaud Desplechin, Benoît Jacquot, Jean-Luc Godard ou André Téchiné... Parallèlement à sa carrière d'assistant, il a aussi signé l'image de nombreux courts et moyens métrages. Depuis Drancy avenir, son premier long en tant qu'opérateur, il a depuis tourné Notre musique de Jean-Luc Godard, La Fille du RER d'André Téchiné ou Lady Chatterley de Pascale Ferran, pour lequel il obtint le César 2007 de la meilleure photographie.

Après Versailles et Zéro défaut, il retrouve le réalisateur Pierre Schoeller (qui fut le scénariste des La Vie rêvée des anges) sur son troisième long métrage. (B.B.)

Pourquoi tourner avec l'Alexa ?

Julien Hirsch : Le film devait se tourner en 35 mm, et puis on n'a pas eu assez d'argent. Les précédents films avec Pierre Schoeller avaient été tournés en Super 16 (pour Zéro défaut) et en HD (avec un Pro 35 pour Versailles). Comme l'Arri Alexa venait d'arriver sur le marché, on nous l'a proposée chez TSF et j'ai pu faire quelques essais. Le résultat a tout de suite plu à Pierre, et nous nous sommes lancés, initiant du coup l'un des premiers longs métrages avec cette caméra en France.

Et les autres caméras, comme la RED ?

JH : Moi, je n'aime pas trop la RED pour des raisons de texture d'image. Avec l'Alexa, on a le sentiment d'utiliser une caméra d'une nouvelle génération, qui n'essaye pas de courir derrière le 35 mm,

mais qui va ailleurs... Avec une texture certes différente de celle du film mais qui me semble bien plus agréable que celle proposée par les caméras de la génération précédente. Après, il reste la question de la finalisation du film, et celle de tirer des copies argentiques... Aussi et surtout la pertinence de faire le master DCP (destiné aux salles équipées en numérique) à partir d'une filière 100 % numérique, ou bien à partir d'un scan issu d'un report shooté sur 35 mm (celui fait pour l'archivage par exemple). Pour un autre film que j'ai fait récemment en caméra Sony EX3, je peux dire que le fait de repasser par une étape argentique avant le DCP est vraiment bénéfique, puisqu'elle rajoute une sensation plus organique de pellicule à l'image numérique.

Avez-vous tourné à plusieurs caméras ?

JH : Non. Le film est tourné à une seule caméra, mais une séquence de cascade devait tourner à plusieurs caméras. Pour ça, il était impossible d'obtenir plusieurs Alexa. On a donc été obligés d'utiliser du 35 mm, en choisissant de la 200 ISO pour éviter le grain. Le raccord sur les rushes semble être assez réussi. On a aussi utilisé le 35 mm "full frame" pour générer des pelures pour certains plans à effets de "compositing".

Quelle série d'optiques avez-vous choisie ?

JH : J'ai pris les Zeiss GO, une série d'optiques un peu ancienne mais que j'adore en 35 mm. Après avoir fait quelques essais en prépa, j'ai tout de suite vu que c'était le bon choix. En même temps, j'utilise un zoom Angénieux qui ouvre à 2.6, et du coup je me cale souvent sur cette ouverture maximale.

Y a-t-il quand même des choses à améliorer sur ce premier modèle de caméra ?

JH : Parmi les choses qui me viennent immédiatement à l'esprit, il y a le cas de la visée électronique. Actuellement, cette dernière souffre d'un effet de stroboscopie très gênant. Les panoramiques sont un vrai problème dans la visée, et même sur des plans fixes, le déplacement d'un acteur crée un effet d'instabilité verticale sur son image... Alors, j'ai fini par m'y faire au bout de la première

semaine de tournage, mais c'est sincèrement un truc à améliorer très vite... L'idéal serait d'avoir une visée optique (comme sur la D21), chose qui a été annoncée sur une future version plus luxueuse de la caméra... Espérons qu'Arri tiendra ses promesses !

Quelles sont les difficultés sur ce tournage ?

JH : Le film se tourne beaucoup dans des voitures, et donc j'ai pas mal de forts contrastes quand on tourne de jour. De ce point de vue, la latitude de pose de cette nouvelle caméra dépasse tout ce que j'ai pu voir jusque là dans la famille des caméras HD ou de cinéma numérique. On dépasse les 10 diaphs à 800 ISO, et l'image brute en sortie de caméra est vraiment très douce. J'utilise donc des filtres neutres très souvent en extérieur jour, en conservant le réglage 800 ISO pour bénéficier de la latitude maximale.

Et concernant la visualisation des images sur le plateau, comment faites-vous sur les moniteurs ?

JH : Il est en ce moment encore impossible de rentrer des profils sur mesure dans la caméra (des LUTs), ce qui est dommage. En construisant à l'avance quelques profils-type (int. nuit, ext. jour, ext. nuit), ça permettrait pourtant de les appliquer en direct pour visualiser un résultat fidèle sur le plateau. Pour regarder l'image en direct, j'utilise un moniteur réglé sur le profil colorimétrique du Rec 709 (soit l'espace colorimétrique du signal vidéo). J'ai du coup abandonné l'idée de voir le résultat, me replaçant peu à peu dans une logique de tournage pellicule, où on ne cherche pas à savoir exactement le rendu. J'ai quand même pu mettre au point avec Thierry Beaulme chez Eclair une LUT qui est appliquée sur toutes les images lors du transcoding des rushes dans l'AVID (du Pros RES 444 vers le H264). Les DVD pour le réalisateur et la prod sont donc quand même étalonnés, un peu comme si toutes les images sortant de la caméra étaient tirées à lumière unique. ■

Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC

le CNC

Nominations

► Au CNC, Guillaume Blanchot et Igor Primault appelés à de nouvelles fonctions

Dans un communiqué daté du mercredi 14 septembre 2011, le CNC annonce qu'Eric Garandeau, président du Centre, a choisi de nommer Guillaume Blanchot à la tête de la direction de l'audiovisuel et Igor Primault directeur du multimédia et des industries techniques.

Afin de rendre cohérentes l'organisation administrative du Centre et la réforme récente ayant conduit à l'extension du soutien automatique audiovisuel aux productions pour Internet, le service de la création numérique et du jeu vidéo, qui relève aujourd'hui de la direction du multimédia et des industries techniques, sera intégré à la direction de l'audiovisuel.

Eric Garandeau, président du CNC, a également nommé

Frédéric Krivine (scénariste, réalisateur et producteur pour la télévision), président de la commission fiction du fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle du CNC. Frédéric Krivine succèdera à Macha Makeieff, qui a été nommée, par Frédéric Mitterrand, ministre de la culture et de la communication, à la direction du théâtre de la Criée à Marseille à compter du 1^{er} juillet 2011.

Françoise Nyssen (présidente du directoire des éditions Actes Sud), présidente de la commission de soutien au scénario de projets de films de long métrage, pour une durée d'un an. ■

Etude comparative

► Le CNC publie une étude comparative sur le fonctionnement de différents systèmes étrangers d'incitation fiscale à la production cinématographique et audiovisuelle

Le bilan de la production cinématographique pour l'année 2010 montre que certains types de productions de longs métrages choisissent de se délocaliser au Luxembourg et en Belgique. Pour mesurer et analyser les ressorts de cette tendance de manière objective, le CNC a lancé une étude comparative sur le fonctionnement de certains systèmes étrangers d'incitation fiscale à la production cinématographique et audiovisuelle.

L'étude porte sur sept pays - Belgique, Luxembourg, Allemagne, Irlande, Hongrie, Royaume-Uni et Canada. Réalisée conjointement par les cabinets Hamac Conseils (Belgique, Luxembourg, Canada) et Mazars (Irlande, Royaume-Uni, Allemagne, Hongrie), elle s'appuie sur une recherche documentaire, des contacts dans les pays concernés et des entretiens avec des professionnels du secteur.

Cette étude est publiée aujourd'hui sur le site internet du CNC (www.cnc.fr)

Les principaux enseignements de cette étude

Si le crédit d'impôt français continue à offrir un avantage économique réel aux producteurs qui souhaitent mobiliser des ressources humaines ou matérielles établies sur le territoire français, certaines productions renoncent au bénéfice de ce dispositif pour se délocaliser à l'étranger.

En effet, si les objectifs des différents dispositifs nationaux d'incitation fiscale sont relativement proches, leurs modalités de fonctionnement sont très hétérogènes. Les œuvres visées et le périmètre des dépenses éligibles varient d'un pays à l'autre. Les plafonds appliqués aux réductions ou crédits d'impôt pratiqués dans ces différents pays sont souvent beaucoup plus élevés qu'en France.

Il ressort de cette étude que le crédit d'impôt français est, d'un point de vue financier, moins attractif que les dispositifs fiscaux analysés, avec un mécanisme globalement plus contraignant, des plafonds plus bas, une assiette de dépenses éligibles plus restreinte.

Cette étude est destinée à nourrir les réflexions des autorités françaises, tout comme celles de la Commission européenne, chargée de fixer le cadre des aides d'Etat en faveur des œuvres cinématographiques et audiovisuelles. ■

Fréquentation en salles

► Fréquentation en salles – août 2011

Selon les dernières estimations de la direction des études, des statistiques et de la prospective, la fréquentation cinématographique atteint 17,47 millions d'entrées au mois d'août 2011, soit 2,6 % de plus qu'en août 2010.

135 millions d'entrées ont été réalisées au cours des huit premiers mois de l'année, soit 3 % de moins que sur la période janvier-août 2010. Sur les 12 derniers mois écoulés, les entrées dans les salles sont estimées à 202,6 millions, ce qui constitue une diminution de 3 % par rapport aux 12 mois précédents.

La part de marché des films français est estimée à 32,3 % sur les huit premiers mois de 2011 (32,8 % sur janvier-août 2010) et celle des films américains à 52 % (50,7 % sur janvier-août 2010). Sur les 12 derniers mois, la part de marché des films français est estimée à 35,5 %, celle des films américains à 48,4 % et celle des autres films à 16,2 %. ■

(Sources CNC)

Fujifilm associé AFC

► Nous avons eu le plaisir d'inaugurer la nouvelle saison des Fuji Tous Courts le mardi 27 septembre dernier au Cinéma des Cinéastes

Pour cette édition de rentrée, c'est le film *Les Pseudonymes* réalisé par Nicolas Engel, photographié par Lionel Perrin et produit par Chaz Productions, qui a été plébiscité par un large public. Ce film fait d'ores et déjà partie de la programmation des Fuji Award, un rendez-vous à ne pas manquer en juin prochain. En attendant, nous convions dès à présent le 22 novembre pour la seconde séance, tous ceux qui nous aident à soutenir le format court et que nous remercions très vivement. Retrouvez la programmation et le lauréat sur www.fujifilm.fr département cinéma. Pour plus d'informations, vous pouvez contacter Bernadette Trussardi au 01 30 14 35 58.

Festival Paris courts devant – du 13 au 16 octobre 2011

Fujifilm soutient la 7^e édition du festival Paris courts devant qui se tiendra au Cinéma des Cinéastes durant le mois d'oc-



tobre. A cette occasion, Fujifilm vous donne rendez-vous chaque jour en fin d'après-midi pour prendre le « Thé », un moment d'échange entre professionnels à ne pas manquer. Pour

toute information supplémentaire, vous pouvez contacter Isabelle Piedoue au 06 80 35 00 57 ou vous connecter sur www.pariscourtsdevant.com

Festival International du Court Métrage de Lille – du 18 au 23 octobre 2011

Fujifilm s'associe au festival du court métrage de Lille pour sa 11^e édition.

Le festival international du court métrage de Lille, temps fort des actions menées sur le territoire régional, présentera une sélection coups de cœurs d'une centaine de films retenus sur plus de 1700 courts métrages reçus provenant du monde entier ! Pour cette onzième édition, la "mort" sera au rendez-vous, déclinée ici en 4 programmes selon une approche sérieuse ou humoristique, où le film de genre trouve également sa place ! Pour toute information supplémentaire, vous pouvez contacter Isabelle Piedoue au 06 80 35 00 57 ou vous connecter sur www.festivalducourt-lille.com

Les Rencontres Cinématographiques de Dijon – du 20 au 22 octobre 2011

Partenaire historique des Rencontres Cinématographiques de Dijon, Fujifilm est heureux cette année encore de s'associer à l'ARP pour cette 21^e édition. Les Rencontres Cinématographiques de Dijon restent le rendez-vous annuel des réalisateurs et des professionnels du cinéma européen et américain. Organisé par L'ARP, la Ville de Dijon, la Région Bourgogne et le Département Côte d'Or, cet événement a pour finalité l'échange d'informations et la définition d'objectifs communs pour les Auteurs-Réalisateurs-Producteurs de l'ensemble des pays européens. Dans le cadre de son partenariat, Fujifilm invitera à ses côtés six directeurs de la Photographie à Dijon pour assister et participer de manière active à ces Rencontres entre professionnels. Ils pourront échanger en toute liberté leurs points de vue afin d'établir un bilan et de définir les grandes perspectives de notre profession.

Sur place vous pourrez contacter : Isabelle Piedoue au 06 80 35 00 57.

Nouveauté, pour toute information, vous pouvez consulter le site officiel : www.rencontres-cinematographiques-de-dijon.fr ■

Kodak associé AFC

► Kodak, tout à la fois "acteur" et "mémoire" du cinéma !

Deux journées incontournables vous attendent les 13 et 14 octobre prochains à la Cinémathèque française ! Organisé par le CNC et la Cinémathèque - en partenariat avec Kodak et les laboratoires Eclair - un colloque au titre explicite réunira en effet les professionnels du monde du cinéma pour réfléchir, débattre et s'informer autour d'une question devenue majeure :

Révolution numérique : et si le cinéma perdait la mémoire ?

Au programme des tables rondes, des interventions et des projections : le problème de la pérennité des archives filmiques, de leur restauration et de leur numérisation mais également celui de l'avenir du cinéma face au bouleversement majeur causé par la révolution numérique. Pour vous faire partager leur expérience ou établir les premiers bilans, des historiens du monde entier, des conservateurs, des producteurs, des cinéastes et nombre de techniciens se retrouveront deux jours durant, salle Henri Langlois à Bercy.

A noter tout particulièrement qu'à la suite de l'intervention de Milt Shefter, co-auteur du rapport *Digital dilemma* (Academy of Motion Pictures Art and Science en 2007), c'est Clive Ogden, directeur technique Kodak Europe qui traitera de la question majeure (et toujours d'actualité) de l'archivage des films ! En guise de récompenses pour tous les participants, deux classiques du cinéma seront projetés les 13 et 14 octobre : *Taxi driver* de Martin Scorsese dans une version restaurée 4K et *L'Homme qui en savait trop* d'Alfred Hitchcock dans une copie 35mm originale avec son dimensionnel.

Kodak, toujours fidèle au rendez-vous des professionnels du cinéma

Les 21^e Rencontres Cinématographiques de l'ARP se dérouleront cette année du 20 au 22 octobre prochain à Dijon en présence du ministre de la culture et de la communication. A cette occasion, ce n'est pas moins de six cents professionnels du monde entier qui se retrouveront, là encore, pour réfléchir aux enjeux essentiels du secteur cinématographique. Seront présents cette année les



responsables des grandes chaînes historiques (Véronique Cayla pour Arte, Nonce Paolini pour TF1, Rémy Pflimlin pour France Télévisions, Rodolphe Belmer pour Canal + et

Nicolas de Tavernost pour M6) auxquels viendront se joindre les responsables des médias de l'économie de la culture numérique.

Plusieurs thèmes et sujets feront l'objet de discussions et de débats tout au long de ces Rencontres. Entre autres, l'exposition du cinéma européen, les obligations des différents acteurs du paysage audiovisuel français, les relations entre la production et la distribution, la gestion de la vidéo à la demande ou encore les politiques nationales et européennes à l'horizon des présidentielles. Seront présents à Dijon pour vous accueillir durant ces Rencontres au nom de Kodak : Nicolas Bérard, Gwénoél Bruneau, Valérie Lacoste, Gaëlle Tréhony et Fabien Fournillon. ■

ACS France associé AFC

► Le Relief d'une côte selon ACS France, Binocle et Propulsion



Après plusieurs essais transformés pour la télévision et surtout pour l'industrie du film, ACS France propose, avec les têtes gyro stabilisées Gyron Stabc, Stabc Compact et Superg2, des solutions techniques fiables pour le montage de caméras en relief pour des prises de vues

en mouvement, au sol et en aérien. Et dans le cadre d'une journée spécial relief, Arte diffusera en début d'année 2012 un documentaire de 90 minutes intitulé *Le Relief d'une côte*. Avec plus de 3 000 km de littoral, l'Hexagone offre en effet un panorama très varié et d'une grande beauté. Afin de réaliser ce film en 3D, Gédéon Programmes a mis en œuvre des moyens techniques exceptionnels en faisant appel à l'expérience et au savoir faire de trois prestataires : ACS France, Binocle et Propulsion.

ACS France a travaillé en amont sur ce projet avec Propulsion pour fixer quatre caméras Sony P1 (capteur 2/3 pouces) avec des zooms 7.3x19 (Angénieux) et fabriquer un "rig" pour cette installation en adéquation avec le fonctionnement de la Superg2, dernière génération des têtes gyro-stabilisées fabriquée par la marque Nettmann et représentée par ACS France sur le marché européen.

Le rig fabriqué par Propulsion est construit à base d'alliages d'aluminium et de carbone pour permettre un réglage de l'alignement et de la convergence entre les 4

caméras avec beaucoup de facilité. La société Binocle n'avait plus qu'à se soucier de la synchronisation des images, spécialiste en la matière. L'enregistrement des quatre flux HDSI synchrones se faisait sur deux magnétoscopes SRW-1 de Sony (format 4:2:2), et le contrôle de la qualité du relief sur un écran 46 pouces et avec le logiciel de correction Disparity Tagger. Il existe toujours certaines contraintes et limitations mais le montage est opérationnel, et les réglages nombreux. Il convient d'utiliser des objectifs en dessous de 100 mm (en 2/3 de pouces), la vitesse de déplacement est de 55/60knts (environ 110 km/h), le roll de +/-15° et le choix du couple de caméra est fonction de la distance des sujets filmés qui ne cessent de varier lors d'un vol en hélicoptère. Fort d'une centaine d'heures de vol avec ce matériel ACS France et Propulsion vont proposer d'autres versions de cette installation et multiplier les possibilités d'entre-axes avec des caméras Sony HDC-P1 mais aussi pour la nouvelle camera Red Epic-M, et l'Alexa de chez Arri. ■

Arri associé AFC

► Les prochains rendez-vous Arri

● Arri soutient le Ciné-Club Louis-Lumière

Prochaine séance le 4 octobre à 20h *Sous le soleil de Satan* de Maurice Pialat photographié par Willy Kurant AFC, ASC

La séance est ouverte à tous.

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

● Rencontres Cinématographiques de Dijon

Les Rencontres Cinématographiques de l'ARP se dérouleront cette année du 20 au 22 octobre pour réunir ses membres ainsi que de nombreuses personnalités du monde politique, institutionnel et cinématographique européen pour débattre autour des grands enjeux du secteur. Arri dans sa volonté de soutenir la création cinématographique française et européenne sera cette année partenaire de ce rendez-vous et invitera de directeurs de la photographie à y participer.

<http://www.rencontres-cinematographiques-de-dijon.fr/>

Vous pouvez nous contacter

Natasza Chroscicki

Tel: 06 87 68 10 05 - nchroscicki@imageworks.fr

Natacha Vlatkovic

Tel: 06 33 00 26 08 - nvlatkovic@imageworks.fr

Les Nouveautés Arri présentées à IBC 2011

● Arri/Fujinon Alura LWZ 15.5-45 mm T2.8 & LWZ 30-80 mm T2.8: deux nouveaux zooms légers

● Arri 135 mm Master Prime

● Alexa Studio : Visée optique, capteur 4/3

● Alexa M : Tête déportée

● Alexa tourne à 120 i/s avec les cartes Sony 64 Go SxS PRO



Arri/Fujinon Alura LWZ 15.5-45 mm T2.8 & Arri/Fujinon Alura LAlura data SheetWZ 30-80 mm T2.8

Suite au succès rencontré par les deux premiers zooms Arri/Fujinon Alura, qui ont été commercialisés en même temps que la caméra Arri Alexa en 2009, Arri annonce deux nouveaux zooms légers et compacts qui viennent étoffer sa gamme. Avec des caméras de plus en plus petites, la de-

mande pour ce type de zooms est de plus en plus importante. Ces nouveaux zooms sont idéaux pour les tournages à l'épaule ou sur Steadicam, tandis que les premiers zooms Alura (18-80 mm et 45-250 mm), avec leur plage de focales plus importante, restent le choix idéal pour les tournages sur pied ou sur dolly. Grâce à leur équilibre chromatique, ces quatre optiques constituent ensemble une solution complète pour les productions de films de tout genre, aussi bien sur support argentique qu'en numérique. Tous les zooms Alura possèdent un contraste élevé ainsi qu'une grande résolution et ils produisent des images nettes et piquées avec des hautes lumières claires et de vrais noirs. Grâce à leur conception optique, ils assurent une image uniforme sur le capteur ou sur le film et leur traitement multicouches Fujinon EBC (Electron Beam Coating) garantit une importante réduction des "flares" et des images fantômes. Le pompage (le changement indésirable de la taille de l'image lors de la mise au point) a été minimisé, ainsi que les aberrations chromatiques grâce à l'utilisation d'excellentes lentilles achromatiques. Les zooms légers et compacts sont également demandés sur les tournages en 3D. L'utilisation d'un zoom sur un rig 3D au lieu d'une optique fixe facilite les changements de focale en évitant les délais du changement

d'optique, de calibrage et d'ajustements du rig. Les rigs 3D sont lourds par nature, ce qui rend les zooms habituels de studio trop grands et trop lourds. Les zooms légers Alura LWZ sont une réponse idéale pour ce type de configuration. D'autre part, leur compatibilité avec le système de gestion des données Arri (Lens Data System) permet l'enregistrement des informations et des métadonnées de l'image.



Arri 135 mm Master Prime : L'objectif parfait pour les portraits

Le dialogue permanent entre Arri et les directeurs de la photographie, les cadresurs et les réalisateurs a révélé le besoin d'un nouveau Master Prime avec une distance focale de 135 mm. C'est l'objectif idéal pour " le portrait " dans de nombreuses situations, qui trouve bien sa place entre le 100 et le 150 mm et qui fait de la série Master Prime une série qui offre une gamme de 16 optiques. A l'instar d'autres Master Primes, le 135 mm possède une grande résolution, un contraste élevé et des " flares " très réduits : un excellent point de départ pour la créativité du directeur de la photographie, que ce soit à travers la lumière, les filtres ou les manipulations numériques lors de l'étalonnage. La grande ouverture à T1.3 et la capacité des Master Primes à maintenir une image de qualité même aux ouvertures extrêmes permet de travailler avec une faible profondeur de champ. Dernier aspect, et non des moindres, le Master Prime 135 mm a été conçu avec une mise au point minimum de 0,95 m (37"). Même à cette petite distance de mise au point, le 135 mm maintient toute sa qualité d'image. Conçu comme le reste de la gamme, le Master Prime 135 mm a ses bagues de mise au point et de diaphragme aux mêmes endroits que les autres objectifs de la série, ce qui rend le changement d'optique très rapide et facile. Le diamètre de la lentille frontale mesure également 114 mm, ce qui permet l'utilisation du même pare-soleil que sur presque tous les autres objectifs de la série Master Prime.

Le dialogue permanent entre Arri et les directeurs de la photographie, les cadresurs et les réalisateurs a révélé le besoin d'un nouveau Master Prime avec une distance focale de 135 mm. C'est l'objectif idéal pour " le portrait " dans de nombreuses situations, qui trouve bien sa place entre le 100 et le 150 mm et qui fait de la série Master Prime une série qui offre une gamme de 16 optiques. A l'instar d'autres Master Primes, le 135 mm possède une grande résolution, un contraste élevé et des " flares " très réduits : un excellent point de départ pour la créativité du directeur de la photographie, que ce soit à travers la lumière, les filtres ou les manipulations numériques lors de l'étalonnage. La grande ouverture à T1.3 et la capacité des Master Primes à maintenir une image de qualité même aux ouvertures extrêmes permet de travailler avec une faible profondeur de champ. Dernier aspect, et non des moindres, le Master Prime 135 mm a été conçu avec une mise au point minimum de 0,95 m (37"). Même à cette petite distance de mise au point, le 135 mm maintient toute sa qualité d'image. Conçu comme le reste de la gamme, le Master Prime 135 mm a ses bagues de mise au point et de diaphragme aux mêmes endroits que les autres objectifs de la série, ce qui rend le changement d'optique très rapide et facile. Le diamètre de la lentille frontale mesure également 114 mm, ce qui permet l'utilisation du même pare-soleil que sur presque tous les autres objectifs de la série Master Prime.



L'Alexa Studio est la caméra phare de la gamme, elle réunit toutes les fonctionnalités de l'Alexa et de l'Alexa Plus en ajoutant trois nouvelles fonctions uniques : un obturateur à miroir tournant, une visée optique et un capteur 4:3. Comme l'Arriacam Studio, elle

est équipée d'un obturateur à miroir tournant, silencieux et ajustable et d'une visée reflexe, qui donne aux opérateurs une image en temps réel, de haute résolution, à grand contraste et avec les vraies couleurs. L'Alexa Studio avec son capteur 4:3 est la seule caméra numérique (en dehors de l'Arriflex-D-21) à proposer le vrai anamorphique. Les objectifs anamorphiques donnent une image unique qui est appréciée par les réalisateurs et les directeurs de la photographie depuis plus d'un demi-siècle et qui ne peut pas être recréée en postproduction. Les premières livraisons sont prévues pour décembre 2011. Pour plus d'informations :

http://www.arri.com/camera/digital_cameras/cameras/camera_details.html?product=6&subsection=downloads&cHash=4c16db6e5a

L'Alexa M est une solution flexible composée d'une tête et d'un corps caméra séparés. C'est une caméra qui est adaptée à la prise de vues aérienne, aux productions en 3D et aux tournages de scènes d'action. Basé sur les technologies de pointe Arri, le modèle M offre la même qualité d'image qui a fait le

succès de l'Alexa. La tête et le corps de la M sont reliés par un câble en fibre optique, qui peut, dans sa forme hybride, être également utilisé pour alimenter la tête. Le corps fournit différentes options d'enregistrement, comme le fait l'Alexa standard : les images, les sons et les métadonnées peuvent être enregistrés sur des cartes SxS ou sur des appareils externes d'enregistrement, avec les flux de travail respectifs.



L'Alexa M possède une monture PL qui lui permet de fonctionner parfaitement avec tous les objectifs 35 mm existants.

Elle est également compatible avec toute la gamme d'accessoires Arri. Les premiers prototypes de l'Alexa M ont été livrés à James Cameron et Vince Pace, dont la compagnie Cameron-Pace Group a annoncé, lors du NAB 2011, un partenariat avec Arri. CPG intègre actuellement l'Alexa M à son nouveau et compact rig 3D, qui diminue le câblage et offre une solution simplifiée et optimisée pour la prise de vues en 3D. Les retours de cet important partenariat seront intégrés à la version finale de production de l'Alexa M qui devrait être commercialisée début 2012. Pour plus d'informations :

http://www.arri.com/camera/digital_cameras/cameras/camera_details.html?no_cache=1&product=7&cHash=bb2adbba9d

Alexa tourne à 120 i/s



En réponse aux différents retours des utilisateurs et à la rapide adoption du système de caméras Arri Alexa sur des productions professionnelles en tous genres, Arri propose à présent la possibilité de tourner à grande vitesse sur les caméras Alexa et Alexa Plus. Le fait d'avoir la même qualité d'image avec la fonctionnalité grande vitesse sur les caméras Alexa sera très bénéfique pour un grand nombre de productions. Elle donne la possibilité aux réalisateurs et aux chefs opérateurs de filmer au ralenti sans forcément utiliser une autre caméra dédiée à la grande vitesse. En d'autres termes, cela offre plus de liberté de création, ce qui est l'un des principes maîtres du système Alexa.

Grâce à ce nouveau mode, vous pourrez filmer entre 60 et 120 i/s, en utilisant les nouvelles cartes Sony 64 Go SxS PRO avec le codec Apple ProRes 422 HQ et qui offrent une vitesse d'écriture environ deux fois supérieure à celle des 32 Go SxS PRO.

Les cartes de 64 Go permettent également le tournage en Apple ProRes 444 jusqu'à 60 i/s en mode normal. L'option grande vitesse utilise la même superficie du capteur 16:9, Super 35 du mode normal, la profondeur de champ et le champ de vision de l'optique sont identiques aux deux modes. La fonction grande vitesse de l'Alexa préserve toutes les qualités d'image de la caméra, y compris le look pellicule, l'aspect organique, la grande latitude de pose et les tons chair naturels. La fonction de 120 i/s sera disponible lors de la prochaine sortie de la mise à jour logicielle Alexa (SUP) 5.0 (mi-octobre 2011) et de la mise en vente sur le marché des nouvelles cartes Sony 64 Go SxS PRO (SBP-65A). Comme la fonction de désanamorphose de l'Alexa, la fonction grande vitesse pourra être activée par l'achat d'une licence. Chaque licence est encodée pour une caméra en particulier et elle est activée en copiant la licence sur une carte SD qui permettra de la charger sur la caméra. Les licences peuvent également être désactivées, ce qui permet au loueur de contrôler pleinement quelle caméra est louée avec la fonctionnalité grande vitesse.

Pour plus d'informations :

http://www.arri.com/?eID=registration&file_uid=7923 ■

Eclair Laboratoires associé AFC

► Communiqué de presse Eclair Laboratoires et Teletota projetent de fusionner

Pour mieux répondre aux attentes d'un marché en pleine mutation et compte tenu de la convergence de ses métiers, le Groupe Eclair a initié un projet de fusion des entreprises Eclair Laboratoires et Teletota.

Cette réorganisation va permettre au Groupe Eclair de se rassembler sous une seule et même enseigne Eclair Group. Dans un environnement majoritairement numérique, Eclair Group organisera ses activités autour de quatre Pôles – Post-production – Distribution – Adaptation – Patrimoine – sur ses deux sites principaux, Epinay-sur-Seine et Vanves.

Pour mettre en œuvre ce projet ambitieux, Thierry Forsans, Président d'Eclair Group est accompagné par son équipe de direction, notamment :

Sébastien Arlaud : Directeur commercial et marketing

Christian Lurin : Directeur d'exploitation d'Epinay-sur-Seine

Eric Merlier : Directeur d'exploitation de Vanves

Frantz Delbecque : Directeur R&D et nouvelles technologies.

Avec cette nouvelle organisation prévue au 1^{er} janvier 2012, Eclair Group achève sa transformation et se donne les moyens de rester l'acteur de référence du marché. ■

Panavision Alga-Techno associé AFC

► Optiques sur *The Artist*

Panavision est heureux d'avoir contribué à la réalisation du long métrage *The Artist* de Michel Hazanavicius, photographié par Guillaume Schiffman ^{AFC}, en apportant son savoir-faire en matière d'optiques par l'intermédiaire de Panavision Woodland Hills qui a modifié et adapté ceux-ci suite aux recommandations de Guillaume.

Tournages Epic chez Panavision Alga

La nouvelle caméra numérique Epic de Red est actuellement en tournage sur *L'Oncle Charles* d'Etienne Chatiliez photographié par Yves Angelo et *Holly Motors* de Leos Carax photographié par Caroline Champetier ^{AFC}, deux longs métrages servis par Panavision Alga.

Le tournage de *Un goût de rouille et d'os* de Jacques Audiard photographié par Stéphane Fontaine ^{AFC} va lui aussi partir en Epic la semaine prochaine. Panavision est très heureux d'avoir travaillé sur ces films.

Cette caméra a un capteur 5K et un format de fichier RAW à compression variable (de 2 à 5K). Elle offre aussi une flexibilité d'utilisation et de vitesse variable de 1 à 300 images.

De l'avis d'Olivier (Chiavassa), c'est la première caméra numérique qui restitue aussi bien l'espace colorimétrique. De plus le système HDR (High Dynamic Range), avec une double exposition en temps réel dans des conditions particulières, permet d'augmenter la dynamique de l'image de plus de 6 diaphs.

Le 5K amène aussi une finesse d'image jamais vue jusqu'alors. Panavision en a profité pour lancer son nouveau système de visualisation des rushes sur le plateau.

Journée Portes Ouvertes " Nouveautés Caméras et Workflow "

Panavision Alga organise une journée Portes Ouvertes intitulée " Nouveautés Caméras et Workflow ". Nous vous accueillons dans nos locaux le jeudi 6 octobre de 10 h à 19 h autour d'un petit déjeuner et d'un buffet. Lors de cet événement des présentations techniques des nouvelles caméras 4K, des visualisations des rushes sur le tournage, un atelier Grande Vitesse 3D, un atelier Lumière avec le concours de Panalux seront organisés, ainsi que des projections d'essais comparatifs (horaires : 10h30 - 13h30 - 16h30).

Panavision Alga - EMGP - Bâtiment 217 - 45 avenue Victor Hugo - 93300 Aubervilliers - Coordonnées GPS 48°54'16" N - 2°22'5" E. Vous êtes invités à confirmer votre venue à annabella.bernard@panavision.fr

Petit déjeuner / débats de Panavision Alga

Olivier Affre, directeur général, Olivier Chiavassa, conseil stratégie & développement, Philippe Dieuzaide, directeur commercial & marketing, Patrick Leplat, directeur exploitation & marketing technique ont été heureux d'accueillir des réalisateurs et producteurs de l'ARP lors d'un Petit déjeuner / débats « Choix du matériel de prises de vues : Les enjeux esthétiques et économiques » le 15 septembre dernier. Nous tenons particulièrement à remercier de sa participation Florence Gastaud, déléguée générale de l'ARP qui a contribué, avec le concours des invités présents, à faire de cet événement un instant de rencontres et d'échange d'idées. Nous aurons grand plaisir à renouveler ce genre d'expérience profitable à tout le monde.

Département publicité chez Panavision Alga

Alexis Petkovsek prend à partir du 16 septembre la direction commerciale du pôle publicité. Il sera assisté dans sa tâche de Philippe Guillemain, référent planning pour la publicité. Alexis est joignable au 06 87 68 10 08. ■

Thales Angénieux associé AFC

► **IBC 2011 Amsterdam – L'Optimo 45-120 d'Angénieux remporte le STAR Award** décerné par l'équipe de rédaction de *TV Technology Europe*.



Le STAR Award a été mis en place pour célébrer et mettre en avant les innovations technologiques destinées à l'industrie du broadcast. *TV Technology Europe* a passé en revue un certain nombre de produits, a étudié leurs applications techniques et a évalué leur contribution générale à l'industrie. 25 lauréats ont ensuite été désignés. « Les produits sélectionnés contribuent à l'avancement de l'industrie. Certains ont été choisis pour la nouveauté ou l'innovation qu'ils représentent, d'autres parce qu'ils comblent un manque dans la chaîne de production ou de transmission, d'autres encore simplement sur coup de cœur du jury » souligne Mark Hallinger, rédacteur en chef de *TV Technology Europe*.

Le stand Thales Angénieux remarqué à IBC 2011 – Amsterdam

Le stand Thales Angénieux - 72m² - s'est vu sélectionné comme l'un des trois plus beaux stands du salon dans sa catégorie " Small Free Design Stand " parmi les 1300 sociétés venues de près de 150 pays du monde entier qui exposaient cette année. Le jury chargé de cette sélection a passé en revue l'ensemble des stands du salon sur la base de trois critères : accessibilité, clarté et image. Lors de la remise du prix sur le stand, le président du jury a insisté sur les points qui avaient particulièrement retenu l'attention : l'élégance de l'ensemble (souci du détail, harmonie des couleurs, atmosphère générale) et la mise en valeur particulièrement efficace des produits exposés.

Comme annoncé dans la Lettre précédente, pour la première fois en Europe, Thales Angénieux a présenté à IBC de façon opérationnelle son module ADS/i

Angénieux a intégré le protocole de Cooke dans son module ADS – Angenieux Data system- pour tous ses zooms " légers " Optimo 15-40, Optimo 28-76, Optimo DP 16-42, Optimo DP 30-80 et y compris le nouvel Optimo 45-120. Le module ADS, qui se fixe directement sur l'objectif, permet l'envoi instantané de données relatives à l'optique : distance de mise au point, profondeur de champ, focale, ouverture... Ces données-clés peuvent être transférées directement au moniteur, sur carte-mémoire via un module /i data link qui synchronise ces données avec le timecode de la caméra ou directement à la caméra si celle-ci est compatible avec le protocole /i. Ce système, extrêmement pratique et facile à calibrer, est particulièrement utile en postproduction, pour les effets spéciaux, en studio virtuel ou lors de prise de vue 3D. ■



TSF associé AFC

► **Le système Easy Focus est disponible en location chez TSF Caméra**

Nous sommes heureux de vous présenter le tout nouvel outil d'assistance à la mise au point, issu de la collaboration entre Fritz Gabriel Bauer (Fondateur de Moviecam) et nos amis de C-Motion : le Easy Focus. Ce nouvel outil, aux applications multiples, permet d'assurer la mise au point d'une manière extrêmement précise dans les situations de tournages les plus complexes.



Pas uniquement dédié aux prises de vues sur voiture travelling, c'est pourtant là

où l'on apprécie le mieux ses performances. L'Easy Focus se monte facilement sur tout type de caméra cinéma à grand capteur, film ou numérique, avec un poids raisonnable d'environ 3,4 kg, monté sur les tiges de 19 mm. Compatible avec tous les objectifs, l'Easy Focus trouve vraiment son utilité en complément d'un zoom, de longues focales, ou avec des optiques anamorphiques. D'une extrême précision, l'Easy Focus permet au premier assistant caméra de suivre sur écran tactile l'endroit précis où doit se faire la mise au point (il n'est pas nécessaire de mobiliser un assistant supplémentaire). Beaucoup plus qu'un simple outil de mesure, comme le Ciné-tape par exemple, l'assistant pilote la mise au point de manière dynamique, en suivant avec un stylet, une souris, ou toute autre forme de manivelle USB, les objets affichés sur l'écran tactile provenant du retour image de la caméra. Nous comprenons très rapidement l'intérêt de cet outil lors de situations de mise au point très complexe, lors de séquences de figuration importante, de cascades, ou de tournage en bordure

d'évènements sportifs, nautiques ou équestres, bref partout où il est nécessaire de maîtriser avec une grande précision la mise au point dans des situations parfois difficiles à anticiper.

De plus, l'Easy Focus permet de mesurer et transmettre les informations dimensionnelles d'un plateau, d'un décor, ou d'éléments dont la position doit être connue par la postproduction.

En utilisation sur le terrain, la précision est inférieure à 0,05% de la distance mesurée, et le temps de calcul et de transfert des informations est inférieur à 1/1000^e de seconde.

La programmation est très simple à mettre en place, réglage de butées, zones protégées, etc. Pour les montages sur voiture travelling, l'écran peut être dissocié de son coffre de transport, pour les installations sur le dossier du fauteuil assistant par exemple.

Des sessions de formation aux assistants opérateurs seront coordonnées durant l'automne. Envoyez un mail à Dany Bryere pour prendre rendez vous en vue de cette formation : dany@tsf.fr A très vite donc ! ■

revue de presse

Toulouse, future capitale mondiale du cinéma

Par Lionel Laparade

La Dépêche du Midi, 17 septembre 2011



Vue aérienne du site Toulouse Francazal (ancienne base aérienne 101)
Photo Michel Labonne – La Dépêche du Midi

► **Le projet de studios de cinéma sur le site de Francazal se dessine. Une délégation américaine des studios Raleigh vient de passer six jours à Toulouse. Cette visite faisait suite à la signature, cet été, d'un protocole d'accord entre Raleigh et la future société d'exploitation des studios de Francazal.**

Après deux mois d'un silence perçu quelquefois comme un signal de mauvais augure, Bruno Granja, porteur du projet d'implantation de studios de cinéma sur la base de Francazal, sort de la réserve dans laquelle il s'était lui-même retranché.

« La semaine dernière », révèle-t-il à *La Dépêche du Midi*, « une délégation conduite par Michael Moore, le patron des studios Raleigh, a passé six jours à Toulouse. Les Américains sont repartis ravis de leur séjour qui leur a permis de découvrir la base aérienne bien entendu, mais également la ville et l'agglomération de Toulouse et quelques-uns des plus beaux sites naturels et patrimoniaux de la région. Cette visite faisait suite à la signature, cet été, d'un protocole d'accord entre Raleigh et la future société d'exploitation des studios de Francazal dont je suis le patron », a indiqué Bruno Granja. Le projet de grande ampleur révélé par *La Dépêche du Midi* début juin 2011 est donc lancé. « L'été a été ponctué par de nombreuses rencontres avec Raleigh à Los Angeles et de séances de travail avec les élus et les services de l'Etat », souligne M. Granja. « Après une

posture de prudence qui se conçoit lorsque se présente pareil projet, le préfet Comet, Martin Malvy, président du conseil régional, Pierre Cohen, maire de Toulouse et président du Grand Toulouse et Philippe Guérin, maire de Cugnaux, sont aujourd'hui des interlocuteurs attentifs à l'évolution du dossier ».

Un dossier dont on connaît désormais les grandes orientations. Raleigh qui souhaite pouvoir disposer en Europe de structures de nature à accompagner son développement, apporte son savoir-faire aux studios de Francazal dont la major sera cliente. « Il faut bien comprendre que la société d'exploitation du site de Francazal qui s'étendra sur 45 hectares sera française », explique Bruno Granja, qui s'emploie désormais à la constitution du tour de table des actionnaires et à la finalisation du cahier des charges qu'il présentera au propriétaire de la base – l'Etat – cet automne. Si le projet est validé sous une forme qu'il reste à déterminer (vente, bail emphytéotique, convention...), le patron de la société d'exploitation et ses partenaires américains souhaitent pouvoir démarrer l'opération dès que possible. « Courant 2012 », espère Bruno Granja. De source extérieure au dossier, le projet pourrait mobiliser 100 millions d'euros d'investissement environ, dédiés notamment à la construction de structures et la réhabilitation de bâti existant. A l'horizon 2013, Toulouse pourrait alors devenir l'une des capitales mondiales du cinéma. ■

lecture



Cahier Louis-Lumière n° 8 " Un cinéma du subjectif "

Actes du colloque organisé par l'Ecole supérieure d'audiovisuel (ESAV) de l'université de Toulouse II le Mirail et l'Ecole nationale supérieure Louis-Lumière à l'Abbaye Ecole de Sorèze (février 2011)

► « Il s'agissait d'envisager quelques-unes des formes de l'expression directe de la subjectivité au cinéma ou, plus exactement, quelques-unes des manifestations du travail de la subjectivité au cinéma. Cette problématique conduisait nécessairement à questionner des démarches cinématographiques qui croisent des enjeux de vie et des enjeux de représentation, en opposition à la tradition auteuriste à la française comme à la ligne de démarcation établie entre pratiques professionnelles et pratiques amateuristes. »

Gérard Leblanc, Professeur des Universités à l'ENS Louis-Lumière, rédacteur en chef du Cahier n°8.

<http://www.ens-louis-lumiere.fr/formation/recherche/cahier-louis-lumiere/cahier-8/> ■

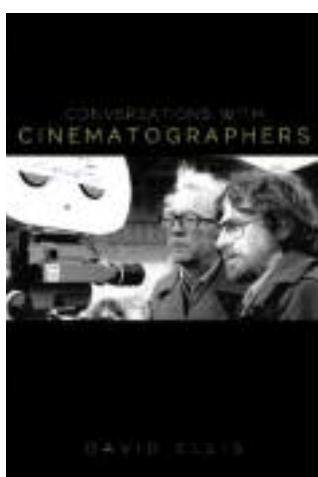
Eric Guichard ^{AFC} et Denis Rouden ^{AFC} à l'honneur dans *Exposure* n° 20

► **A lire, dans *Exposure* n° 20** (Eté 2011), la revue internationale en anglais de Fujifilm, un entretien dans lequel Eric Guichard ^{AFC} parle, entre autres, de son travail avec l'Eterna Vivid 500T sur le film *Dans la tourmente* de Christophe Ruggia. <http://www.fujifilm.fr/www/professionnels/cinema/interviews/eric-guichard.jsp> ■

► **A lire, dans le même numéro d'*Exposure***, un entretien dans lequel Denis Rouden ^{AFC} évoque la manière dont il a abordé son travail sur les films qu'il a récemment tournés, tout en faisant part, entre autres préférences, de son penchant pour une certaine forme de cinéma populaire, des réalisateurs de qui partager la vision, la qualité d'image de l'anamorphique et du Cinemascope et l'extraordinaire souplesse qu'offre la pellicule, a fortiori lorsque celle-ci est mâtinée de postproduction numérique.

<http://www.fujifilm.fr/www/professionnels/cinema/interviews/denis-rouden.jsp> ■

Conversations with Cinematographers



► Lu, dans le numéro 47 de la revue *British Cinematographer* (septembre 2011), l'annonce de la prochaine publication d'un livre intitulé *Conversations with Cinematographers* et écrit par le journaliste britannique David A. Ellis. Parmi les directeurs de la photographie avec qui il s'est entretenu, on note la présence de quelques " pointures " de la cinématographie d'Outre-manche comme Douglas Slocombe, Oswald Morris, Christopher Challis, Billy Williams, Freddie Francis, Chris Menges, John de Borman, Jack Cardiff, Nicolas Roeg, Alex Thomson, Walter Lassally ou Anthony Dod

Mantle. En compagnie de quelques cadres ayant également accordé un entretien, ces opérateurs font revivre leurs expériences sur les plateaux et évoquent leur manière de travailler avec quelques-uns des plus grands réalisateurs de tous les temps tels Alfred Hitchcock, Fred Zinnemann, Carol Reed, John Huston, David Lynch et Steven Spielberg. A paraître en novembre 2011. ■

ICG Magazine Product Guide 2011



► En supplément de son numéro d'août 2011, la revue publiée par l'International Cinematographers Guild a édité un guide répertoriant toutes les nouveautés technologiques sorties depuis un an ou à venir en ce qui concerne le cinéma et la télévision. Elles sont regroupées en sept chapitres : Captation, Support (au sens machinerie), Lumière, Photo + DSLR, Workflow, Visualisation, Postproduction. ■

Immersive Danse : Hélène Louvart ^{AFC}

► **A lire dans l'*American Cinematographer*** de septembre, un article intitulé *Immersive Danse* concernant le travail d'Hélène Louvart ^{AFC} et Alain Derobe sur le film de Wim Wenders, *Pina* qui, de plus, représentera l'Allemagne aux Oscars 2012. ■



Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne IMAGO

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

Présidente
Caroline CHAMPETIER

Président d'honneur
• Pierre LHOMME

Membres actifs

Michel ABRAMOWICZ
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
Rémy CHEVRIN
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 GENNESSEAU
Dominique GENTIL
Jimmy GLASBERG
• Pierre-William GLENN
Agnès GODARD
Éric GUICHARD
Thomas HARDMEIER
Antoine HÉBERLÉ

Gilles HENRY
Jean-François HENSGENS
Julien HIRSCH
Jean-Michel HUMEAU
Thierry JAULT
Vincent JEANNOT
Darius KHONDJI
Marc KONINCKX
Willy KURANT
Yves LAFAYE
Pascal LAGRIFFOUL
Alex LAMARQUE
Jeanne LAPOIRIE
Jean-Claude LARRIEU
François LARTIGUE
Dominique LE RIGOLEUR
Pascal LEBEGUE
• Denis LENOIR
• Pierre LHOMME
• Jacques LOISELEUX
Hélène LOUVART
Laurent MACHUEL
Armand MARCO
Pascal MARTI
Vincent MATHIAS
Pierre MILON
Antoine MONOD
Jean MONSIGNY
Tetsuo NAGATA
Pierre NOVION

Luc PAGÈS
Philippe PIFFETEAU
Mathieu POIROT-DELPECH
Gilles PORTE
Pascal POUCKET
• Edmond RICHARD
Pascal RIDAO
Jean-François ROBIN
Antoine ROCH
Philippe ROS
Denis ROUDEN
Philippe ROUSSELOT
Jean-Pierre SAUVAIRE
Guillaume SCHIFFMAN
Wilfrid SEMPÉ
Eduardo SERRA
Gérard SIMON
Andreas SINANOS
Gérard STERIN
Tom STERN
Manuel TERAN
Charlie VAN DAMME
Philippe VAN LEEUW
Carlo VARINI
Jean-Louis VIALARD
Myriam VINOCOUR
Romain WINDING

• Membres fondateurs

Associés et partenaires : AATON • ACS France • AGFA • AILE IMAGE • AIRSTAR DISTRIBUTION • ANGÉNIEUX THALÈS • ARANE GULLIVER • ARRI CAMERA • ARRI LIGHTING • BINOCLE • B-MAC • BRONCOLOR-KOBOLD • CAMERA DYNAMICS • CINÉ LUMIÈRES de PARIS • CININTER • DIGIMAGE CINÉMA • DIMATEC • DURAN DUBOI QUINTA • ÉCLAIR • ÉCLALUX • EMIT • FUJIFILM France • FUJINON • G.E. Consumers & Industrial • HD SYSTEMS • K 5600 LIGHTING • KEY GRIP SYSTEM • KEY LITE • KGS DEVELOPMENT • KODAK • L'E.S.T • LA MAISON • LOUMASYSTEMS • LTC QUINTA • LUMEX • MALUNA LIGHTING • MIKROS IMAGE • NEXTSHOT • PANALUX • PANASONIC France • PANAVISION ALGA TECHNO • PANAVISION CINÉCAM • PAPAYE • PROPULSION • ROSCOLAB • RVZ LUMIÈRES • SFP FICTIONS • SOFT LIGHTS • SONY France • SUBLAB • TRANSPACAM • TRANSPAGRIP • TRANSPALUX • TRANSVIDEO • TSF CAMÉRA • TSF GRIP • TSF LUMIÈRE •

avec le soutien du

et de La fémis, et la participation de la CST