

décembre 2013

La lettre n° 237

Peace, an Ellis Island Madonna - Lewis Hine - 1904 - Photographe ayant inspiré James Gray et Darius Khondji - voir page 37

► entretiens

DENIS ROUDEN ^{AFC}
pour *Zulu*
de Jérôme Salle > p. 24

SEAN BOBBITT ^{BSC}
Plus Camerimage > p. 13

FILMS AFC SUR LES ÉCRANS > p. 2 ACTIVITÉS AFC > p. 4
FESTIVALS > p. 9 ÇÀ ET LÀ > p. 18 IN MEMORIAM > p. 21
LE CNC > p. 28 LA CST > p. 29 NOS ASSOCIÉS > p. 30
À VOIR > p. 36 PRESSE > p. 36 LECTURE > p. 38

AFC

Association Française
des directeurs
de la photographie
Cinématographique



Dictionnaire embarqué dans l'application

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

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

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



Revue *Lumières*, *Les Cahiers de l'AFC*

Des directeurs de la photographie parlent de cinéma, leur métier

<http://www.afcinema.com/-Lumieres-magazine-.html>

micro salon (AFC) de l'image 2014

Les 7 et 8 février 2014 à La fémis

SUR LES ÉCRANS :

● **La Jalousie**, de Philippe Garrel, photographié par Willy Kurant ^{AFC, ASC}

Avec Louis Garrel, Anna Mouglalis, Rebecca Convent

Sortie le 4 décembre 2013

[▶ p. 22]

● **Zulu**, de Jérôme Salle, photographié par Denis Rouden ^{AFC}

Avec Orlando Bloom, Forest Whitaker, Conrad Kemp

Sortie le 4 décembre 2013

[▶ p. 24]

● **100 % cachemire**, de Valérie Lemerrier, photographié par Denis Lenoir ^{AFC, ASC}

Avec Valérie Lemerrier, Gilles Lellouche, Marina Foïs

Sortie le 11 décembre 2013

[▶ p. 26]

● **Je fais le mort**, de Jean-Paul Salomé, photographié par Pascal Ridaou ^{AFC}

Avec François Damiens, Géraldine Nakache, Lucien Jean-Baptiste

Sortie le 11 décembre 2013

[▶ p. 26]

● **16 ans... ou presque**, de Tristan Séguéla, photographié par Pierre Aïm ^{AFC}

Avec Laurent Lafitte, Jonathan Cohen, Victor George

Sortie le 18 décembre 2013

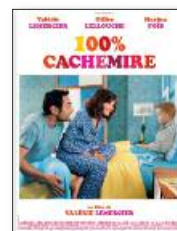
[▶ p. 26]

● **Belle et Sébastien**, de Nicolas Vanier, photographié par Eric Guichard ^{AFC}

Avec Félix Bossuet, Tchéky Karyo, Margaux Chatelier

Sortie le 18 décembre 2013

[▶ p. 27]



Il vaut mieux allumer une seule et minuscule chandelle que de maudire l'obscurité.

Almanach du Marin Breton 2014

L'équité et la décence

Un groupe constitué de réalisateurs, de techniciens et de producteurs s'est réuni du 20 août au 17 octobre sous l'égide du CNC, à raison d'une réunion de quatre heures par semaine. Sa mission était de *réfléchir à des propositions qui permettent de mieux financer et exposer le cinéma d'auteur dans toute sa diversité, tout en portant une attention particulière aux premiers et deuxièmes films, garant de l'émergence de nouveaux talents.*

Parmi les propositions, on trouve un chapitre consacré à l'*Inflation du cachet des acteurs* dans lequel on envisage de créer la catégorie des " films solidaires " (ou " film mesuré " ou " film équilibré " ou " film décent ", la meilleure formulation reste à trouver).

D'après ce texte, un film serait considéré comme " solidaire " dès lors que le cachet (salaires + BNC) d'un acteur (calculé par jour de tournage) ne dépasserait pas 30 fois ou 40 fois le minimum syndical acteur (autour de 360 €). Cela représente aussi 70 ou 95 fois le salaire le plus bas de la grille syndicale des salaires du cinéma qui avoisine les 153 € journalier. Un rapport de 1 à 95 serait donc considéré comme " mesuré ", " équilibré " ou " décent " selon la meilleure formulation qui reste à trouver... Pourquoi pas " éthique " ou " équitable " pendant qu'on y est ?

Pendant ce temps, les Suisses occupent leurs week-ends à des votations. Ils adorent ça. Le 24 novembre, les électeurs devaient se prononcer sur l'initiative « 1:12 – Pour des salaires équitables » lancée par la Jeunesse socialiste suisse (JS). Cette initiative devait conduire à la limitation des salaires des patrons à douze fois le salaire le plus bas de leur entreprise. Presque deux tiers des électeurs suisses ont voté contre.

Petit conseil d'un membre de l'AFC aux doux rêveurs de la Jeunesse socialiste suisse : la prochaine fois, essayez avec 1:100, ça aura plus de chances de passer...

C'est une tâche ardue que celle de mesurer l'équité et la décence !

Matthieu Poirot-Delpech AFC

L'AFC accueille deux nouveaux membres

Réuni en novembre dernier, le CA de l'AFC a décidé d'admettre au sein de l'association le directeur de la photographie Pierric Gantelmi d'Ille en tant que membre actif et la société Acc&LED en tant que membre associé. Eric Guichard AFC, l'un de leurs parrains nous fait les présentations d'usage. Nous souhaitons, dès maintenant, à chacun d'eux une chaleureuse bienvenue.

Pierric Gantelmi d'Ille, nouveau membre actif de l'AFC

Cher Pierric,
C'est avec plaisir que j'ai appris ton admission à l'AFC.



Pierric Gantelmi d'Ille - DR

► Depuis longtemps, j'ai suivi ton parcours à la fois parce que nous avons en commun de travailler avec le même chef électricien, Christian Vicq, que nous apprécions mutuellement, mais aussi parce que j'ai pu découvrir régulièrement ton travail depuis *L'Autre* réalisé par Patrick-Mario Bernard et Pierre Trividic en passant par *38 témoins* de Lucas Belvaux, en attendant de découvrir bientôt votre dernière collaboration.

Nos échanges, au long de ces années, sur la nécessité de pouvoir à la fois discuter de notre travail et, bien sûr, de partager entre nous nos interrogations ont pu, certainement, t'aider à prendre ta décision de postuler à l'AFC.

Pour ma part, il me paraît évident que, dès notre première rencontre, il s'agissait d'attendre patiemment que tu viennes nous rejoindre.

Aujourd'hui, je te souhaite la bienvenue à l'AFC. ■

Présentation d'Acc & Led, nouveau membre associé de l'AFC

Pendant la préparation de *Belle et Sébastien*, je recherchais des éclairages portatifs ayant suffisamment d'autonomie pour tenir une journée en montagne. J'avais lu un " post " de Régis Prosper, de Cartoni France, annonçant la création d'une société dédiée en partie à l'éclairage LED. Ce fut aussi à cette occasion que je recroisais Jacqueline Delaunay, que j'avais connu auparavant quand Tadoo devint membre associé de l'AFC.



Jacqueline Delaunay et son équipe - Photo Acc&Led

► J'ai ainsi trouvé le projecteur qui me convenait pour le tournage de *B & S* avec une bonne écoute de la part des équipes d'Acc&Led sur nos problématiques d'autonomie et de conditions particulières pour ce tournage. Après plusieurs essais, j'ai

finalement opté pour deux projecteurs LED THELIGHT alimentés sur batterie LibertyPak et je dois dire que cela nous a beaucoup servi. J'ai proposé à Jacqueline de la convier au Micro Salon 2013 dans le cadre des " invités AFC ". Et c'est tout naturellement que Jacqueline nous a demandé de devenir membre associé. C'est chose faite aujourd'hui et c'est une heureuse nouvelle car l'AFC a besoin de personnalités aussi engagées et aussi impliquées dans nos problématiques de tournage.

Bienvenue à Acc & Led. ■

Acc&LED

15, rue Couchot

92100 Boulogne Billancourt

Tél. : +33 (0)1 78 94 58 60

Site Internet : www.acclcd.fr

Contact : Jacqueline Delaunay

Tél. mobile : +33 (0)6 28 69 78 06

Caméflex Amiens 2013

3 metteurs en scène,
22 directeurs de la photographie,
20 partenaires et associés des industries techniques,
ont été présents entre le 11 et le 15 novembre 2013 pour les rencontres Caméflex-AFC au Festival International d'Amiens.



De gauche à droite : Philippe Piffeteau, Fabien Gaffez, Pascal Ridaou, Olivier Assayas, Rémy Chevrin, Denis Lenoir, Richard Andry, Ricardo Aronovich, Jean-Marie Dreujou, Jean-Noël Ferragut, Hélène Louvart, David Quesemand, Robert Alazraki, Vincent Muller, Gérard de Battista, Laurent Dailland, Michel Abramowicz, Alain Coiffier, Dominique Gentil et Michael Henri Wilson - Photo Germain Suignard

► Un grand merci à tous pour l'intérêt manifeste à ce rendez-vous deuxième du nom consacré au métier de la cinématographie que nous avons initié l'an passé.

Salles combles et une jeune assistance remarquée pour les événements principaux programmés ce qui était très réjouissant.

Rétrospective des films photographiés par Denis Lenoir dans le cadre de son hommage.

Neuf titres programmés, présentés par lui-même.

- **Désordre** (1986) d'Olivier Assayas
- **Tandem** (1987) de Patrice Leconte
- **Monsieur Hire** (1989) de Patrice Leconte
- **L'Eau froide** (1994) d'Olivier Assayas
- **Carrington** (1995) de Christopher Hampton
- **Demonlover** (2002) d'Olivier Assayas
- **Angel** (2007) de François Ozon
- **La Loi et l'ordre** (*Righteous Kill*) (2008) de Jon Avnet
- **Carlos** (2010) d'Olivier Assayas

Deux films photographiés par Yorrick Le Saux, invité de Denis Lenoir avec qui il a co-photographié *Carlos* d'Olivier Assayas

- **Quand j'étais chanteur** (2006) de Xavier Giannoli
- **Amore** (2009) de Luca Guadagnino

Projection de **Série noire** d'Alain Corneau photographié par Pierre-William Glenn et présenté par ce dernier.

Conférence de Denis Lenoir :

« **Ma vie d'artiste en 15 films que j'ai pas tournés** »

15 extraits de films dont les images ont marqué l'œil de Denis, de *Pierrot le fou* à *Edward Munch* en passant par *Ordet* et bien d'autres, itinéraire d'un maître de la lumière doublé d'un cinéphile devant l'éternité.

Master class de Denis Lenoir :

« **Le responsable de la lumière du film ?** »

Denis, un zeste provocateur, souhaitait nous convaincre, en présence d'Olivier Assayas, que c'était finalement le metteur en scène qui était le responsable de la lumière du film... Point de vue polémique, brillamment modéré par Michael Henri Wilson et Fabien Gaffez, qui a nourri deux heures d'échanges passionnants.

Hommage au cadreur Luc Drion disparu brutalement cette année, suivi de l'avant-première de *Belle et Sébastien* réalisé par Nicolas Vanier, le dernier film auquel il a collaboré et qui lui est dédié, photographié par Eric Guichard.

Précédant sa projection, nous avons pu voir un montage d'extraits d'*Océans*, *Toto le héros*, *Himalaya* et *Le Peuple migrateur*, préparé par Dominique Gentil, et nous avons pu montrer au public du cinéma Gaumont-Amiens combien le travail au cadre de Luc Drion était précis, dynamique et souvent impressionnant. Jacques Perrin, présent avec nous, a su dire avec l'humanité



Entretien entre Denis Lenoir et Channa Desapryia

qui est la sienne sa reconnaissance pour le metteur en images qui l'avait accompagné dans ses projets les plus importants. En sa compagnie, celle de Dominique Gentil et d'Eric Guichard, né le même jour que lui et qui avait tant travaillé avec Luc, nous avons su lui rendre un bel et vibrant hommage et le remercier pour sa contribution talentueuse au noble travail du cadreur. « Les yeux du metteur en scène... », comme le soulignait Eric avant un déroulant d'images à couper le souffle que l'on n'est pas près d'oublier.

Remise de La Licorne d'Or à Denis Lenoir avec ces quelques mots de Vincent Muller :

Cher Denis

« Je suis une nouvelle recrue de l'AFC depuis quelques jours. Je projetais Monsieur Hire en 1989 dans un petit cinéma de banlieue. En voyant ce film (et Sandrine Bonnaire), je me suis dit que je voulais faire ces images, passer dans l'écran et fabriquer ce que je voyais. Je ne savais rien, je ne connaissais rien, juste j'admirais ces images. C'était une chimère.

Aujourd'hui, grâce à l'AFC, j'en ai attrapé une, cette Licorne d'Or, et je vous la remets, avec toute notre admiration pour votre vie de cinéma ».

Sans oublier la participation de Gérard de Battista au jury de la compétition officielle aux côtés de Stéphane Brizé (réalisateur et président du Jury), Hélène Ruault (scénariste), Sonia Rolland (comédienne), Nicolas Sarkissian (monteur).

A travers son soutien à notre manifestation, à travers la qualité et l'importance des tables rondes organisées autour de l'ensemble de sa programmation (à travers la composition même du jury), le Festival d'Amiens confirme sa transversalité avec tous les métiers du cinéma et son intérêt pour la transmission de nos savoirs.

La magnifique Master Class de Lam Lê sur le story-board ou celle de Mike Hodgis sur la mise en scène en sont d'autres exemples...

On disposera bientôt des entretiens filmés à Amiens à notre initiative durant ces journées :

- entre Denis Lenoir et Channa Desapryia le directeur photo de Asoka Andagama venus du Sri Lanka présenter ses films. Des images chargées d'intensité sur la condition des femmes et l'après révolte des tamouls filmées sur un mode impressionniste et avec un clin d'œil marqué pour Nestor Almendros.
- entre Vincent Lignier, photographe qui exposait à la Maison de la Culture ses portraits de stars et Gérard de Battista sur le thème **Le portrait en photo et au cinéma.**
- entre Pierre-William Glenn et les étudiants en image de l'université d'Amiens.



Entretien entre Gérard de Battista et Vincent Lignier

Un grand merci

- Au Festival d'Amiens pour sa collaboration et son appui financier
- A Fabien Gaffez et à toute l'équipe du Festival dirigée par Hélène Rigolle avec qui nous avons préparé cette édition
- A Germain Suignard qui a improvisé un studio sur place pour nous photographier tous derrière l'œilleton mythique d'un Caméflex prêté par Ken Legargeant et accessoirisé par Panavision Alga
- A Vincent Muller, Rémy Chevrin et David Quesemand qui, avec Dominique Gentil, ont initié des conversations fructueuses avec les jeunes metteurs en scènes venus présenter leurs projets au Fond d'aide d'Amiens au développement de scénario, après avoir étudié leurs dossiers individuels.
- A Pierre Frank Neveu, Sony et à leur installateur R2D1 pour leur contribution à la qualité des projections numériques.
- A Eric Vaucher et Angelo Cosimano de la CST pour leur collaboration technique
- A Marc et Kenny Galerne (K5600) pour leur soutien amical et leur matériel d'éclairage
- A Tommaso Vergalo et Digimage pour l'édition du film sur Luc Drion.

... Et à vous tous, sans votre soutien et votre présence ces moments d'une convivialité rare et si importants pour la vie de l'AFC n'auraient pas pu exister. ■

**Alain Coiffier, Dominique Gentil
et Jean-Noël Ferragut, Eric Guichard, Rémy Chevrin...**

A Amiens, j'ai pu redécouvrir Diamants sur canapé en DCP 4K, projeté avec l'aide de Sony qui avait installé un projecteur 4K pour l'occasion durant le festival.

Un grand merci à l'équipe de Sony de nous avoir soutenus et permis, entre autres, de revoir ce film magnifique.

Eric Guichard ^{AFC}

Une belle semaine de cinéma

par **Gérard de Battista** ^{AFC}, membre du jury du Festival d'Amiens

Huit films en compétition cette année, et deux récompensés

► Huit films en compétition cette année, et deux récompensés. Le Grand prix à *Leçons d'harmonie*, d'Emir Baigazin (Kazakhstan), un premier film très fort, portrait d'un adolescent secret et mal dans sa peau venu d'un monde rural pauvre et rude, confronté dans un collège aux brimades et à la violence des petits chefs de clans et à l'autorité semi-militaire de l'institution. Une grande maîtrise de mise en scène, de cadrages, de lumières et un impressionnant jeune acteur, pour la première fois devant une caméra, Timur Aidarbekov, prix d'interprétation masculine. Le Prix de la ville d'Amiens est allé à un film islandais, *Of Horses and Men*, de Benedikt Erlingsson. Un beau voyage dans ces paysages balayés par le vent, des chevauchées, de la nature, des rapports hommes-nature, hommes-chevaux, hommes-femmes parfois crus, durs, drôles, sensuels. Du cinéma de plein air et de santé. Là encore, grande maîtrise visuelle, mise en scène, caméra, quelques effets spéciaux astucieux (les chevaux vous voient et vous regardent !). Une belle troupe d'acteurs, parmi lesquels Charlotte Boving, Prix d'interprétation féminine.

Un film documentaire nous a beaucoup plu également *A gente*, du Brésilien Aly Murtiba, sur l'univers carcéral vu uniquement du point de vue des gardiens (le réalisateur a été gardien de prison pendant sept ans !).

Le personnage central du film est gardien de prison et prêcheur évangéliste. C'est un documentaire remarquablement filmé, de vraies options de réalisation dès le tournage (le réalisateur tient la caméra), on sent qu'il écoute vraiment ce qu'il filme, en prenant le temps, et en le restituant. Mais... on ne pouvait pas donner trois prix !

En dehors des films de la compétition, beaucoup de projections, d'hommages, de découvertes de réalisateurs lointains, et pas seulement par la géographie ! En vrac : le Sri-lankais Akosa Handagama, l'Anglais Mike Hodges (j'ai pu voir *Le Croupier*, formidable...), une rétrospective Gérard Blain, un hommage à Lam Lê (j'ai pu ainsi revoir *Poussière d'empire* dont j'avais fait l'image il y a 31 ans, émotion...), des films de science-fiction mexicains des années 1960 (de la série Z de chez Z, marrant), plusieurs films de cinéastes sud-africains d'aujourd'hui, un gros hommage cinématographique à Tulsa-Oklahoma (38 films), des documentaires italiens de l'époque du néo-réalisme (Risi, Antonioni, Visconti, De Seta, Olmi...), des courts métrages, des films d'animation, etc., etc. Tout plein de films, impossible de tout voir.

Et la partie " Caméflex " (la nôtre, AFC), l'hommage à Denis Lenoir ^{AFC, ASC} avec neuf films qu'il a photographiés, une présentation de films (qu'il n'a pas faits) qui ont compté pour lui, et une Master Class en compagnie d'Olivier Assayas (merci à lui). Sur la scène, à leurs côtés : un vrai Caméflex, que nous avons, avec Dominique Gentil, sorti religieusement de sa caisse et installé sur un pied boule (nostalgie...).

L'avant-première de *Belle et Sébastien*, photographié par Eric Guichard ^{AFC}. L'hommage à Luc Drion ^{SBC} et à ses images (ah ! les tempêtes d'Océans !). La photo de groupe AFC pour finir en beauté (plus de vingt directeurs de la photo paraît-il).

Voilà donc une très belle semaine de cinéma, des images et de la fraternité plein les yeux et le cœur.

A l'année prochaine, donc, à un peu plus d'une heure de la rue Francœur, à Amiens. ■



Gérard de Battista, Stéphane Brizé, Hélène Ruault, Benedikt Erlingsson, Sonia Rolland et Fabien Gaffez

Festival d'Amiens : rencontre cinéastes/opérateurs pour le Fonds d'aide à l'écriture de scénario du Festival

Par Rémy Chevrin ^{AFC}

C'est avec un grand honneur que nous avons accepté cette année de participer de façon consultative à une rencontre avec les candidats au Fonds d'Aide à l'Écriture de Scénario lors du Festival d'Amiens 2013.

► L'AFC et ses opérateurs ont toujours considéré que l'un de nos engagements majeurs était et reste la défense d'un certain cinéma et la transmission d'un savoir-faire que de nombreux pays et cinématographies nous envient. Sous l'impulsion de Fabien Gaffez et Alain Coiffier, la proposition de rencontrer d'une façon totalement libre, hors des enjeux d'un jury, ces jeunes cinéastes nous a séduits et quatre de nos opérateurs (Dominique Gentil, David Quesemand, Vincent Muller et moi-même), représentant des générations différentes de regard, ont participé à cette première expérience. Je fus l'un d'entre eux et je voulais dire combien ces rencontres ont été passionnantes, riches pour les uns comme pour les autres avec une parole libre et juste autour des sujets proposés qui, il faut l'avouer, ont fortement retenu mon attention.

Histoire et culture des quatre coins du monde se sont mélangées pour moi pendant ces quatre heures de rencontres émouvantes : j'ai pu partager mon expertise et ma sensibilité sur les projets qui m'ont passionné et sur lesquels nous avons, je crois, été tous volubiles comme les jeunes réalisateurs. Ayant moi-même beaucoup sou-

tenu et travaillé sur des projets fragiles mais passionnants, j'ai apprécié cette expérience et voulais vous faire part du plaisir que j'en ai tiré.

Cette "consultation/rencontre", hors des pressions évidentes que peuvent ressentir les cinéastes, au moment de la présentation de leur projet et sans l'enjeu de la sélection, est pour nous, opérateurs, un moyen de parler librement avec passion du projet, d'ouvrir parfois de nouvelles perspectives à ces réalisateurs, des nouveaux questionnements nourrissant le scénario et le projet du film.

J'encourage les membres de l'AFC à continuer à soutenir cette démarche, ici ou ailleurs, et peut être même à "l'institutionnaliser"...

Je tiens à remercier Pierre Grangereau et Thierry Lenouvel de Cinesud Promotion ainsi que Fabien Gaffez, Alain Coiffier et le Festival d'Amiens de leur confiance et encourage à réitérer cette expérience lors des futures éditions en collaboration avec l'AFC, qui comme vous le savez, est étroitement associée au festival depuis maintenant deux ans via le Caméflex Amiens, ses rétrospectives, hommage et avant-première. ■

Amiens : Palmarès

► **Leçons d'harmonie**, le premier film du réalisateur kazakh Emir Baigazin, repart d'Amiens avec deux nouveaux prix. Le drame se voit ainsi honoré de la Licorne d'Or 2013 et le prix d'interprétation masculine revient à son jeune acteur Timour Aidarbekov.

Of Horses and Men (Hross i oss), premier long métrage de l'acteur-réalisateur Benedikt Erlingsson, rapporte lui aussi deux prix. A noter que les courts métrages français se sont aussi fait remarquer par le public cette année, avec de multiples récompenses pour *Vikingar* de Magali Magistry et *Le Maillot de bain* de Mathilde Bayle, et un prix pour *The Ballad of Billy the Kid* de Rodolphe Pauly.

Cette 33^e édition des festivités picardes, qui s'est clôturée ce samedi 16 novembre, aura attiré plus de 57 000 spectateurs durant cette dernière semaine, qui fut l'occasion de plus de 300 projections.

Palmarès complet sur <http://www.amiens.fr/actualite/2410/palmares-33e-festival-international-film-amiens.html> ■

Festival Plus Camerimage

Le palmarès

Lors de sa cérémonie de clôture, le Festival Plus Camerimage, qui s'est déroulé à Bydgoszcz (Pologne) du 16 au 23 novembre 2013, a dévoilé le palmarès de sa 21^e édition. Parmi les directeurs de la photographie récompensés, Bruno Delbonnel ^{AFC, ASC} et Hélène Louvart ^{AFC} l'ont été respectivement pour un film en Compétition principale et en Compétition 3D relief.

► Aperçu du palmarès

Grenouille d'or

Ida, de Paweł Pawlikowski, photographié par Łukasz Żal et Ryszard Lenczewski

Grenouille d'argent

Heli, d'Amat Escalante, photographié par Lorenzo Hagerman

Grenouille de bronze

Inside Llewyn Davis, d'Ethan Coen et Joel Coen, photographié par Bruno Delbonnel ^{AFC, ASC}

Meilleur film documentaire 3D

Pina, de Wim Wenders, photographié par Hélène Louvart ^{AFC}.

Signalons également que le prix du Meilleur réalisateur d'un premier film a été attribué à Alice Winocour pour *Augustine*, photographié par notre confrère Georges Lechaptois. Rappelons enfin que les directeurs de la photo Denis Lenoir ^{AFC, ASC} et Tom Stern ^{ASC, AFC} faisaient partie du jury de la Compétition principale.

Le palmarès complet sur le site Internet de Plus Camerimage

<http://www.camerimage.pl/pc2010.php?dzial=10244&lang=en> ■

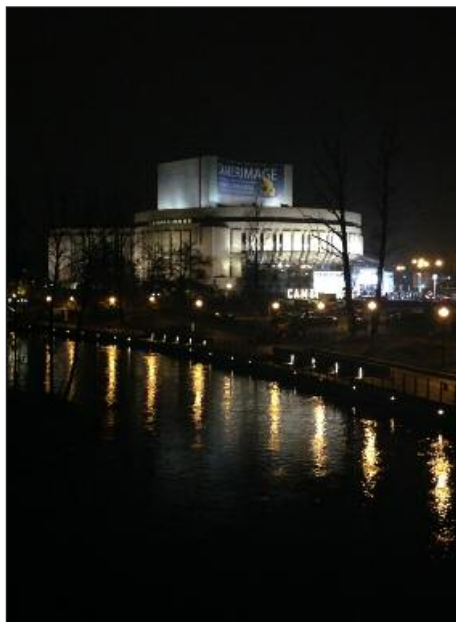


Photo Philippe Brelot

Caméras numériques, chaînes de travail créatives

Dans le cadre du Festival Plus Camerimage, les directeurs de la photographie Roberto Schaefer ^{ASC, AIC}, Philippe Ros ^{AFC} et la "camerawoman" et auteur Madelyn Most ont organisé, le 19 novembre dernier, une table ronde qui avait pour thème "Caméras numériques, chaînes de travail créatives - Problèmes aux causes imperceptibles, solutions aux résultats visibles".

► Ont participé à cette table ronde :

- Henning Rädlein, directeur de Digital Workflow Solutions (Arri)
- Tom Crocker, spécialiste des Produits Sony (Sony Europe)
- Denis Lenoir ^{AFC, ASC}, directeur de la photo
- Szimon Lenkowski ^{PSC}, directeur de la photo (Comité technique d'Imago)
- Tommaso Vergallo, directeur du Cinéma numérique (Digimage)
- Filip Kovcin, réalisateur, monteur, directeur de postproduction (*FilmPro Magazine - EBH Rental*)
- Mike Owen, Professional Image Marketing Manager (Canon Europe)
- Dana Ross, Director of Creative Relations (Technicolor USA)
- Stephen Lighthill, directeur de la photo, membre du Comité technique de l'ASC
- Patrick Leplat, Chief Operating Officer & Marketing manager (Panavision Alga)
- Frederic Goodich, directeur de la photo, président du Comité international et secrétaire de l'ASC
- Jay Patel, technicien de l'image numérique (DIT). ■

Une vie secrète

par Denis Lenoir ^{AFC, ASC} membre du jury du Festival Plus Camerimage

Dans ma chambre d'hôtel hier soir, avant ma dernière nuit à Bygdoszcz, rentrant de la dernière fête de cette 23^e édition de Camerimage, j'ai soudain compris que depuis plus de trente ans je mène une vie secrète, une vie dont je ne peux parler qu'avec d'autres chefs opérateurs, les seuls qui puissent la comprendre puisqu'eux aussi mènent la même double vie.

► Cette réflexion était un peu teintée de tristesse, j'aimerais parfois pouvoir partager cette vie avec ma femme, avec mes grands enfants et d'autres proches, mais j'ai essayé, c'est inutile, cela n'est pas transmissible. C'est d'ailleurs pour ne pas être toujours seul que quelques uns d'entre nous avons créé l'AFC et c'est parce que, pendant une semaine entière, j'ai vécu douze heures par jour avec mes sept co-jurés et qu'en plus de ces distingués gentlemen j'ai échangé des souvenirs d'anciens combattants, parlé boutique, c'est-à-dire réalisateurs, et sincèrement complimenté une bonne vingtaine d'autres chefs op', sans compter les partenaires du côté des industries techniques, que j'ai rencontrés ou retrouvés avec bonheur (salut Didier D. !), qu'hier soir, cette notion de vie secrète a fini par éclore, au moment où je m'apprêtais à retourner dans le monde, celui où j'avance le visage en partie masqué.

Nous étions huit jurés, Adam Holender ^{ASC}, homme de 76 ans élevé dans un camp en Sibérie jusqu'à l'âge de six ans, étudiant à Łódź avec Polanski, ayant signé la photo de *Midnight Cowboy* et de *Panique à Needle Park*, homme d'une grande finesse d'esprit; Jeffrey Kimball ^{ASC}, Texan délicieux, je sais, c'est un oxymore, le chef opérateur de *Top Gun*; Ed Lachman ^{ASC} et Tom Stern ^{ASC, AFC} dont nous connaissons bien le travail; Timo Salminen, Finnois qui vit à Lisbonne, le chef opérateur de *Kaurismäki*, avec qui j'échangeais souvent, lors des déjeuners rituels où nous partagions tous les huit nos impressions à propos des films que nous venions de voir, des regards de connivence, nous retrouvant souvent du même côté dans la défense ou le rejet de tel ou tel film; Frantz Lutzig (*Don't Come Knocking*) et enfin Todd McCarthy, le grand critique. Pas une fois l'un d'entre nous n'a tenté d'impressionner les autres, pas une fois l'un d'entre nous n'a élevé la voix, pas une fois même l'un d'entre nous n'a coupé la parole à un autre, ce fût un rêve de jury.

Il y avait quatorze films dans la sélection et je pense que sans exagérer un tiers d'entre eux n'avait aucune légitimité à y être, c'est je crois un peu la faiblesse du Festival. Dont quatre films en noir et blanc, ce qui personnellement me semble beaucoup puisque je pense que le noir et blanc est trop souvent une façon bon marché de coller l'étiquette "art" à un film. Comme les jours passaient et les films se suivaient, il devint vite évident qu'il était impossible de séparer la photographie, l'image de film, du film lui-même, une découverte pour certains.

Après la projection du dernier film présenté, nous nous sommes réunis pour la dernière fois et sommes facilement tous tombés d'accord sur cinq films qui méritaient considération, le vote suivant en conserva trois, les trois primés. La suite fût un peu plus rude, je fus mis en minorité et m'inclinai. Ironie des choses, la télévision locale m'interviewa après la cérémonie et je me retrouvai défendre avec passion et éloquence le film que seul je n'aurais pas primé, remplissant ainsi, avec peut-être un peu de perversité ce que je crois être mon devoir de juré.

Philippe Ros, Bruno Delbonnel et Tom Stern étaient avec moi les seuls AFC présents, c'est vraiment peu, trop peu. Il faudrait je crois à l'avenir essayer d'être plus nombreux invités aux multiples jurys, d'autant que notre absence totale d'Imago nous enlève le peu de visibilité internationale que nous avons. Il y avait pourtant un hommage à Roger Hubert avec six films de Carné projetés, pourquoi ne le savions-nous pas longtemps à l'avance, pourquoi cet hommage n'était-

il pas présenté par l'un d'entre nous ? Questions rhétoriques bien sûr mais qui devraient nous amener à réfléchir à une présence plus grande à l'avenir. Heureusement certains de nos associés étaient présents, leur stand servant de points de rencontre. Marc Galerme, K5600 Ligthing et Jacques Delacoux, Transvideo avaient invité six étudiants de Louis-Lumière et six de La fémis à venir se plonger dans Camerimage. J'eus l'occasion de rencontrer ces étudiants, trop brièvement, à un dîner organisé pour qu'ils croisent aussi des étudiants de Łódź. ■

(Étaient également présents : Natasza Chroscicki, Arri; Tommaso Vergallo et Didier Dekeyser, Digimage; Olivier Affre et Patrick Leplat, Panavision; Jean-Yves Le Poulain, Thales Angénieux, NDLR)



Bruno Delbonnel, Łukasz Żal et Lorenzo Hagerman
Photo Ewelina Kamińska

Souvenirs de Bydgoszcz – Plus Camerimage 2013

par **Augustin Barbaroux - La fémis** et **Cyrille Hubert - ex-ENSL**

Difficile de commencer ce texte autrement qu'en remerciant Jacques Delacoux (Transvideo), Marc Galerne (K5600) et Thalès Angénieux pour nous avoir invités à Camerimage 2013. Nous étions six étudiants de La fémis, six " sortants " de Louis-Lumière et, à nous, s'ajoutèrent des étudiants de l'école de Łódź.

► Le festival a lieu dans la ville de Bydgoszcz en Pologne, ce qui d'emblée a ses aspects positifs (le restaurant entrée-plat-dessert à huit euros) et d'autres un peu moins réjouissants (la tombée de la nuit à 15h45). Tous les événements proposés ont lieu dans un périmètre restreint autour du centre névralgique du festival : l'Opera Nova, ce qui permet d'aller d'un workshop à une séance de cinéma sans jamais à avoir à marcher plus de dix minutes. Chacun d'entre nous s'est fait son programme, certains privilégieront les projections, d'autres les conférences et les visites de stands.

Ce qu'on retient avant tout du séjour à Bydgoszcz, c'est la présence de chefs opérateurs comme Sławomir Idziak^{PSC}, Sean Bobbitt^{BSC}, Tom Stern^{ASC, AFC}, Vittorio Storaro^{AIG, ASC} ou Bruno Delbonnel^{AFC, ASC}. Une grande majorité du public de Camerimage est composée de jeunes aspirants chefs op', la plupart étudiants dans les écoles de cinéma européennes (La FAMU à Prague, la DFFB à Berlin, le VGIK de Moscou, etc.) si bien qu'à certaines conférences on a l'impression d'être au milieu d'un public de fans venus pour applaudir les " big boss " du métier et entendre les secrets de tournage de leurs " stars " personnelles. La présentation *Away with Words* de Christopher Doyle^{HKSC} notamment, s'est achevée par une standing ovation. Il faut dire que malgré l'attitude nonchalante que Chris Doyle adopte sur scène avec ses quatre bières, sa veste en jean et ses bottes de cow-boy, sa présentation était très bien conçue. Il lisait des poèmes sur fond de musique folk, présentait des extraits de ses films jusqu'à des vidéos qu'il avait tournées par hasard en Chine avec un caméscope de poche. Il nous parlait de sa vision du métier de chef op', de sa remise en question perpétuelle sur ce que c'est que de construire des images,



De gauche à droite et de haut en bas : Jacques Delacoux, Marc Galerne, Philippe Ros, Paul Guillaume, Noé Bach, Augustin Barbaroux, Eva Sehet, Lucile Mercier, Morgane Nataf, Etienne Bacci, Anaïs Ruales, Cyrille Hubert, Coralie Blanchard, Florian Berthelot et Georges Harnack.

de partir à l'aventure sur des tournages quitte à adopter un parcours de vie atypique. Autant dire que face à un public qui fait ses premiers pas dans le métier, les mots, les fameux mots dont il veut se débarrasser, ont su résonner. Le restant de la semaine, il n'était pas rare d'entendre dans un bar de Bydgoszcz « Were you at the Chris Doyle's presentation on tuesday? »

La conférence Kodak avec Sean Bobbitt et Bruno Delbonnel a elle aussi récolté son lot d'applaudissements par le point de vue honnête et lucide des deux chefs op' concernant le (faux) débat rémanent numérique/argentique. Oui, le film a un rendu, une texture qui lui sont propres ; oui, le film est en train de mourir ; oui, on peut aussi raconter des histoires en numérique et des choses nouvelles restent à découvrir. Le ton de la discussion, appuyé par certains climax comme les exclamations de Bruno Delbonnel au représentant de Kodak : « You're telling us the dynamic range of your film is about 14 stops?! That's a BIG lie! » était très agréable par contraste avec certaines présentations qui déguisaient à peine leur rôles de coup de pub vivant illustrés par des té-

moignages d'ingénieurs et de chefs opérateurs aux allures des pages commerciales de l'*American Cinematographer*.

« Les secrets de tournages et les meilleures astuces des chefs opérateurs vont vous être dévoilés ». Voilà comment certaines conférences étaient présentées pour rameuter son lot de jeunes chefs opérateurs en devenir. On entendait parfois des questions du type : « Quel est ton diaph, ta focale, ton projecteur préféré ? ». Comme si d'un seul coup de baguette magique, la réponse allait fuser et nous transcender : voici la clé. Heureusement, plusieurs

directeurs de la photo ne sont pas dupes et enterrent rapidement ce genre de questions pour nous parler avant tout de collaboration. En expliquant sa manière de préparer les films, Bruno Delbonnel préfère parler d'art abstrait, de mélange de couleurs, quitte à dessiner sur Photoshop des palettes de couleurs et à en discuter avec le réalisateur. Son travail, explique-t-il, ne se résume pas à telle ou telle technique mais vient plutôt d'une émotion que l'on puiserait au fond de nous quand nous lisons un scénario et que nous tentons de transmettre par l'image. Elle est bien là cette clé que nous cherchons. Une collaboration n'est pas qu'une affaire de technique mais de sensibilité. Il est aussi un des seuls à affirmer que la place d'un directeur de la photo à notre époque ne se situe plus que sur le plateau mais que 50 % de son travail se fait en post-production. Mots qui résonnent avec l'essai de Sławomir Idziak sur l'évolution de notre métier : « What you see is what you get » paru en première partie de son livre qui analyse les problèmes suscités par la prolifération du combo et l'instantanéité de l'image montrée et livrée aux yeux de tous.¹

¹ A ce sujet, nous vous renvoyons à l'article de Georges Harnack publié sur le site de Film and Digital Times - <http://www.fdtimes.com/>

Souvenirs de Bydgoszcz – Plus Camerimage 2013



Sean Bobbit - Photo Anaïs Ruales



Christopher Doyle - Photo Etienne Bacci



Roberto Schaefer et Philippe Ros à la conférence à propos des Workflows - Photo Etienne Bacci

Au fur et à mesure de la semaine, les conférences sont devenues de plus en plus enrichissantes. Chapeau bas notamment à Arri, qui avait mis à disposition une Alexa, des moniteurs, un peu de lumière et un projecteur 2K pour des ateliers interactifs. Si Tom Stern et Reed Morano^{ASC} ont inauguré l'installation, on retient surtout le passage jouissif de Sean Bobbit à propos de la caméra-épaule. Que dire de ce directeur de la photo venu transmettre avec une très grande générosité son expérience dans ce domaine ? Cours pratique et théorique à propos de ce que signifie que tenir une caméra à l'épaule. Il n'a pas hésité à nous faire partager sa méthode quitte à se pavaner en tenue de protection intégrale pendant plus de deux heures devant nous : « If some people laugh at you because you are doing your jog before shooting, fuck them ! » et de reprendre : « I know I look ridiculous, but I want to handle a camera until 75 years old ». Son atelier est bien préparé, démonstration, exemples et extraits à l'appui, les questions fusent dans la salle et il parle de plus en plus vite pour nous transmettre un maximum d'informations avant de nous quitter faute de temps : la salle applaudit en délire, nous venons d'assister à un moment fort de Camerimage. Ce genre d'évènement qui vous donne l'envie de revenir l'année prochaine.

Entre deux rendez-vous, la visite déambulatoire des stands de l'Opera Nova fait partie du quotidien du festivalier. Là aussi on aurait pu craindre un surplus de publicités, mais les stands étaient en fait très agréables, comme une petite cour de récréation. S'il était possible de jouer avec une Arri Amira, des nouvelles séries d'objectifs anamorphiques ou une Sony F-65, les représentants présents étaient très

accessibles et il n'était pas rare que l'un de nous parte sur une discussion de trois quart d'heures avec un responsable de Sony, de Hawk, Natasza Chroscicki d'Arri, Jean-Yves Le Poulain d'Angénieux, ou avec nos hôtes cités en introduction. Camerimage a, de ce point de vue, été l'occasion d'avoir un nouveau regard sur les entreprises ; de constater une fois de plus que derrière leurs logos s'associent la politique singulière qu'elles adoptent, leurs stratégies commerciales, leurs approches de l'évolution technique, et plus généralement leurs approches des métiers du cinéma. On entend par exemple que certains aspects de la FS-100 ont été pensés en réponse aux attentes des utilisateurs de DSLR, que Free-fly tente un procédé de Steadicam pour les productions plus modestes, ou encore que Hawk mise sur le goût de ses clients pour les imperfections optiques en sortant une série sphérique ouvrant à T:1.

Pouvoir avoir un rapport plus humain, plus direct avec les fabricants. Cette sensation était palpable à la conférence menée par Philippe Ros^{AFC} (qui par ailleurs a été notre guide personnel tout au long du festival) concernant les problématiques liées aux workflows. En parlant des problèmes techniques, on emploie souvent ce « ils » impersonnel. « Avec tous les outils numériques, il est compliqué aujourd'hui de conserver de bout en bout l'image que l'on souhaite, mais les choses vont évoluer, ils trouveront bien une solution ». Ce *ils*, identité abstraite, lointaine, semblait subrepticement s'incarner. Dans la même salle on avait des représentants de Sony, de Canon et d'Arri à l'écoute des expériences des utilisateurs et notamment de chefs opérateurs comme Roberto Schaefer^{ASC, AIC} et Denis Lenoir^{AFC, ASC}. Chacun était libre de parti-

ciper dans le public, et quand un Polonais d'Imago a pris la parole pour demander aux fabricants une plus grande transparence dans la confection de leurs caméras (notamment dans le processus de débayerisation), on sentait que l'on était dans un lieu d'écoute, propice aux changements, et aux possibles normalisations. Cela étant dit, puisque aucun de nous n'a pour ambition de travailler comme ingénieur, et est plus motivé par la façon d'utiliser les outils que de les fabriquer, les projections étaient parfois salvatrices au milieu d'une journée de conférences. Alors quid de la sélection des films de Camerimage ? On peut affirmer sans prendre trop de risque qu'elle était très hétérogène. Certaines similitudes se faisaient sentir, avec d'un côté les films polonais aux thématiques sociales et de l'autre des blockbusters comme *Rush*, *L'Odyssée de Pi* ou *Avatar*. Personnellement, avec le dernier Polanski, c'est sûrement le cycle consacré au travail d'Idziak qui nous a le plus marqué. Se rappeler à quel point dans *La Double vie de Véronique*, et *Trois couleurs : Bleu* la mise en scène et la lumière peuvent travailler ensemble, à quel point on peut faire confiance aux images pour raconter des histoires. Un bon tiers d'entre nous a glissé le livre d'Idziak à 80 zlotys dans son sac de voyage entre les bouteilles de vodka polonaises. Arrivés à l'aéroport, les adieux sont faits. Difficile de revenir dans un monde où, même dans les cercles cinéphiles les noms des directeurs de la photo cités dans cet article n'évoquent pas toujours quelque chose ; on est maintenant loin de Camerimage et de l'émulation, un peu excessive, certes, qui faisait applaudir la salle uniquement quand le nom du chef opérateur apparaissait à l'écran. Arrivés à l'aéroport donc, les adieux sont faits ; Jacques, Marc, Philippe, Jean-Yves merci encore. ■

Un entretien avec Sean Bobbitt ^{BSC}

Par Eva Sehet et Noé Bach - La fémis

Nous avons rencontré Sean à l'hôtel Holiday Inn où il logeait avec les autres chefs opérateurs présents au festival Plus Camérimage. Il a eu la gentillesse de nous recevoir malgré son emploi du temps très chargé. Entre sa participation en tant que membre du jury de la compétition des films polonais et la conférence qu'il a donnée sur la pellicule avec Bruno Delbonnel, il a organisé un incroyable workshop sur la caméra épaulée avec démonstration à l'appui. Il a par ailleurs présenté le dernier film de Steve McQueen en compétition : *12 Years a Slave*.



Sean Bobbitt - Photo Noé Bach

► Comment la rencontre avec Steve McQueen a transformé votre carrière de chef opérateur ?

Je pense que tout chef opérateur est à la recherche d'une véritable collaboration avec un réalisateur. Je travaille avec Steve depuis 13 ans maintenant. Nous nous sommes rencontrés juste après la sortie du film *Wonderland* de Michael Winterbottom en 1999. La femme de Steve avait adoré le film et lui avait conseillé de me rencontrer. *Wonderland* a été tourné dans un style très documentaire et c'est la raison principale pour laquelle j'ai été engagé comme chef opérateur sur ce tournage : à l'époque je travaillais essentiellement comme cameraman de documentaires et de reportages.

Donc j'ai rencontré Steve et nous nous sommes bien entendus. J'ai travaillé avec lui sur quelques installations tout en conservant mon activité de chef opérateur sur des longs métrages et des téléfilms. A l'époque, je ne connaissais absolument rien à l'art vidéo et surtout je ne m'étais jamais imaginé que Steve deviendrait réalisateur de longs métrages un jour. Mais Channel 4 a eu l'idée de donner à quelques artistes contemporains une somme d'un million de livres pour qu'ils réalisent un long métrage. Steve était l'un d'eux.

Bien que c'était ses premiers pas en tant que réalisateur, Steve avait une idée incroyablement précise de ce qu'il voulait obtenir pour *Hunger* et il apprenait très vite car il avait vu quasiment tous les films qui existent ! Notre collaboration a été incroyablement libératrice, il n'avait aucune idée préconçue sur la façon de réaliser un film et innovait en permanence.

12 Years a Slave est votre dernière collaboration avec lui et sûrement la plus ambitieuse. Après deux collaborations (*Hunger, Shame*) comment travaillez-vous ensemble, quel est l'emploi du temps typique d'une journée de tournage ?

Nous arrivons tôt le matin sur le plateau avec les acteurs et Steve répète avec eux. Une fois qu'il est satisfait, il m'invite à regarder l'action. Nous discutons rapidement du découpage et parfois cela induit des changements dans le déplacement des acteurs. Puis toute l'équipe vient sur le plateau et regarde une nouvelle répétition qui inclut ces changements. Steve regarde au viseur de champ les différents plans et je lui montre les positions de caméra que j'envisage. Les acteurs sont ensuite envoyés au HMC, un temps que j'utilise pour finir la lumière – tout le plateau a déjà été prelighté- et préparer avec mon équipe la machinerie nécessaire à la séquence à venir. Dès que les acteurs reviennent nous tournons.

Donc vous n'avez pas de découpage en amont ? Comment faites-vous pour anticiper les besoins techniques ?

Nous n'avons jamais de découpage préconçu mais nous discutons beaucoup pendant la préparation et les repérages techniques. Pour certaines séquences, nous avons une idée plus précise de la manière de filmer, comme par exemple la séquence de la vente d'esclaves dans *12 Years a Slave* : le personnage joué par Paul Giamatti est juste un vendeur, donc nous voulions que la séquence soit conçue comme une publicité. La fluidité du Steadicam était presque une évidence.

A l'inverse, le dernier plan de la séquence où Salomon quitte la plantation a été trouvé à la dernière minute. Nous avons vu pendant la répétition que ce serait très fort d'avoir Salomon à l'avant-plan dans la carriole et Patsey à l'arrière-plan qui s'évanouit. J'ai donc demandé au chef machiniste de construire une accroche caméra pour la carriole pendant que nous tournions les plans précédents.

Il faut toujours avoir une ou deux scènes d'avance dans sa tête pour pouvoir anticiper car nous tournons tellement de plans par jour qu'on ne peut pas se permettre de se faire attendre. Par exemple dans *The Place Beyond the Pines* (Derek Cianfrance), nous avons un très gros rythme de tournage, nous tournions en moyenne trente plans par jour et c'est le rythme que j'essaie de conserver sur tous les tournages que je fais. Sur un film d'époque comme *12 Years a Slave*, c'est un peu plus lent car il y a beaucoup de travail de décoration et de costumes. Nous tournions en moyenne dix-sept plans par jour. Sur *Old Boy* (le der-

Un entretien avec Sean Bobbitt ^{BSC}

nier film de Spike Lee, bientôt à l'affiche), nous avons fait une journée à cent vingt plans ! Mais c'était un décor unique, un acteur unique et une lumière unique. Je garde un mauvais souvenir de cette journée, je ne recommande ça à personne. Vous savez, dans l'industrie hollywoodienne, vous devez être efficace. Les producteurs conservent des statistiques sur les chefs opérateurs, combien de plans ils peuvent tourner par jour, l'heure à laquelle ils commencent à tourner le premier plan, etc. C'est pour ça que je suis vraiment content quand je peux dire « caméra prête » tandis que le premier assistant réalisation attend encore les acteurs ! (Rires)

L'anticipation est telle que parfois tu demandes au chef machiniste de construire une de ces incroyables installations et quand tu commences à tourner le plan, tu te rends compte que cela n'est pas si judicieux. Il doit alors tout défaire. J'essaie d'éviter cela car il s'agit du travail des gens mais dans le cinéma il faut être flexible. C'est la manière dont nous travaillons avec Steve.

Dans ce plan de travail si serré, comment faites-vous pour que la lumière soit toujours prête à temps ?

Sur *12 Years a Slave*, nous avons eu cinq semaines de préparation, ce qui est vraiment le minimum pour un film d'époque. Environ trois semaines avant le tournage, nous avons fait des repérages techniques avec les chefs de poste. Nous avons discuté d'une première idée de lumière pour chaque scène afin que les espaces puissent être prélighter en amont. Je fais de " la lumière générale " : j'éclaire tout le plateau afin que les acteurs et la caméra puissent être libres dans les décors. J'essaie de pouvoir tourner à 360°, ce qui revient simplement à faire venir la lumière des fenêtres, du plafond et des lampes de jeu. J'essaie toujours de simplifier au maximum mes installations.

Le métier de chef opérateur consiste souvent à résoudre des problèmes mais parfois vous n'avez pas le temps d'être subtile et il faut tourner coûte que coûte. C'est en ça que les DI (*Digital Intermediate, pour rendre possible un étalonnage numérique quand on tourne en pellicule*) m'aident beaucoup. La condition pour tourner trente plans par jour c'est qu'il faut faire des compromis et les DI permettent ces compromis. Si vous voulez une ombre sur un mur au dernier moment, vous pouvez le faire en cinq minutes sur un ordinateur ou prendre trente minutes sur le plateau. Le choix est vite fait !

En quoi votre expérience sur les documentaires vous a aidé dans votre métier de chef opérateur ?

Les documentaires sont un excellent entraînement pour qui veut travailler sur des longs métrages. Cette expérience aide à lire très rapidement la lumière, à travailler avec elle dans des situations où on ne peut pas la contrôler.

Mais la plus grande leçon du documentaire c'est le découpage. Comment filmer une séquence, comment lire une action et la retranscrire immédiatement par une série de plans utilisables en montage. Cela aide à cibler ce qui est réellement important dans une séquence et trouver le meilleur moyen pour le filmer. Les longs métrages se situent à une échelle différente, vous devez toujours travailler dans un temps donné mais vous avez plus de personnes pour vous aider dans votre entreprise. Parfois il faut aussi travailler très vite en fiction, surtout quand on commence une séquence à 20 minutes de la fin de journée ! (Rires)

Durant le workshop sur la caméra épaule, vous nous avez montré trois sublimes plans séquences : la séquence de bagarre dans la prison de *Hunger*, une séquence finale de *Shame* où Fassbender découvre que sa sœur a tenté de se suicider et le plan d'ouverture de *The Place Beyond the Pines*. Ces plans ont tous la particularité de contenir " un découpage interne ", comme si le montage était contenu dans le plan séquence. Comment construisez-vous ces plans séquences avec les différents réalisateurs ?

Chacun à une manière différente de travailler. Ce que je vous disais tout à l'heure concernant le découpage est valable aussi pour les plans séquences. Je regarde une répétition, je fais une proposition au réalisateur et j'essaie surtout de ne pas influencer le mouvement des acteurs.

Une autre chose importante quand on pense un plan séquence, c'est de tenir compte des effets spéciaux. Par exemple dans *12 Years a Slave*, quand Patsey se fait fouetter par Salomon et Epps, nous ne pouvions pas maquiller son dos où lui mettre une prothèse pour faire apparaître les blessures car cela aurait été trop dangereux. Donc le fouet frappe seulement à trois ou quatre pieds de son dos et le reste a été fait en FX : les entailles dans son dos, le sang qui gicle et même la longueur du fouet a été rallongée numériquement. Avec ces données, je ne pouvais pas me placer n'importe où, il ne fallait pas que le spectateur puisse se rendre compte que la distance du fouet au dos avait été trichée. Je devais être soit sur le visage de Patsey avec Salomon en arrière-plan qui la fouette, soit de son côté à lui avec le dos de Patsey en arrière-plan. Il m'était impossible de faire un plan large de profil, sinon la triche aurait été révélée.



Comment éclairez-vous les plans séquences ? Faites-vous des changements de lumière ou de diaph au cours de plans si longs ?

Non, je n'aime pas trop ça. Par exemple, pour la séquence de la vente des esclaves dans *12 Years a Slave*, nous avons tourné dans un musée. On ne pouvait pas construire de grill ou repeindre les murs, il fallait que le lieu reste intact. Je pouvais seulement faire venir la lumière des fenêtres donc j'ai mis huit 6 kW à travers un full grid cloth sur les fenêtres et rien de plus. En même temps nous avions choisi ce décor en connaissance des contraintes. La couleur au mur nous convenait et surtout c'était l'espace parfait pour le Steadicam. Une fois que j'ai éclairé ce décor, plus rien n'a bougé.

Mais comment avez-vous fait pour gérer le contraste sur une telle séquence, avec les sources de lumière (les fenêtres) dans le champ ?

C'est pour ça que je tourne toujours en pellicule ! Elle a une dynamique incroyable !

Vous tournez quasiment tous les films en Scope mais vous n'avez jamais utilisé d'optiques anamorphiques. Pourquoi ?

Les producteurs ne me laissent jamais tourner en anamorphique ! Si ça ne tenait qu'à moi je n'aurais jamais tourné en sphérique ! Mais tout est une question de compromis. Je veux tourner en pellicule, je veux tourner dans un format large donc le 2 perf est le meilleur compromis quand il n'y a pas beaucoup de budget. Les optiques sphériques sont bien moins chères que les anamorphiques et en 2 perf ont économisé la pellicule. Ce n'est pas que j'adore le Techniscope (2 perf) mais c'est la condition pour que je puisse tourner en pellicule.

Comment travaillez-vous la lumière naturelle ? Par exemple, dans *12 Years a Slave*, il y a de très belles séquences dans un champ de coton. Comment vous y êtes vous pris ?

Tourner en extérieur est toujours un challenge surtout quand vous êtes en Louisiane et que c'est l'été. Le soleil monte très vite dans le ciel, il y reste pour toute la journée et il disparaît aussi vite qu'il est apparu. Donc, pour la majeure partie de la journée la lumière n'est pas bonne et tu dois négocier avec le premier assistant réalisateur pour organiser le plan de travail en fonction afin de tourner les intérieurs aux heures les plus dures de la journée.

Pour les champs de coton, nous voulions sentir la chaleur harassante et la dureté de la lumière donc nous avons tourné en plein milieu de la journée quand le soleil est juste au dessus de nos têtes. Mais j'ai eu de la chance car le visage des acteurs était protégés par de larges chapeaux qui m'évitaient d'avoir c'est horribles ombres de milieu de journée (les yeux dans le noir, le front et le nez brillants). Donc nous avons gardés ces

ombres très dures sur les champs mais il y avait une lumière douce sur leurs visages que j'ai rehaussée avec des toiles de spi.

Un autre exemple est la scène avec Brad Pitt où ils construisent un kiosque et discutent longuement des conditions de libération de Salomon. J'ai demandé au chef décorateur de placer ce kiosque à côté d'un grand arbre afin que l'action soit à l'ombre quasiment toute la journée. Et quand il n'est plus à l'ombre, nous l'avons orienté afin que le soleil passe en contre et n'atteigne pas les visages. Je ne savais pas quels axes caméras nous allions utiliser mais j'ai pu les deviner car il y avait une grosse route juste derrière nous ! (rires)

Lors du workshop caméra épaulement, vous nous avez dit que vous puisiez votre inspiration des décors réels dans lesquels vous tourniez, que les contraintes devenaient sources d'idées ? Comment cela se passe quand vous travaillez en studio ? Y avait-il beaucoup de studio sur *12 Years a Slave* ?

Ce film a été tourné quasiment dans des décors réels. Il y a probablement moins de 10 % du film en studio. En fait, il n'y a que la séquence du bateau au début du film qui a été tournée en studio. Le chef décorateur a retrouvé les plans originaux d'un bateau d'époque et l'a reconstruit à l'identique en studio. Le seul ajustement que je lui ai demandé c'était d'agrandir la grille de ventilation qui séparait le pont de la cale où étaient enfermés les esclaves. C'était leur seule source de lumière, ils vivaient dans une obscurité permanente. Pour les scènes de nuit, j'ai dû tricher en leur donnant des bougies. Mais le bateau était une source d'inspiration au même titre que les autres décors car c'était l'exacte copie d'un original. Pour des raisons de sécurité nous avons dû rendre un mur amovible, car à l'origine il n'y avait qu'une seule sortie mais les bougies et le bois ne font pas bon ménage !

Dans ce décor, comme sur les autres tournages que j'ai fait avec Steve, nous construisons toujours les quatre murs et le plafond. Nous voulions pouvoir tourner à 360°. Pour *Hunger*, nous voulions tourner dans la véritable prison où se sont déroulés les événements qu'on filme mais c'était impossible pour des raisons politiques. Nous avons donc reconstruit une partie de la prison en studio mais c'était vraiment une copie identique. Les cellules étaient vraiment étroites, on ne pouvait pas tricher les positions caméras et je pense que ça aide toute l'équipe et les acteurs à recréer cette sensation d'enfermement si forte dans le film. ■

In the Name of... Simplicity

Par Lucile Mercier - La fémis

► Le film *In the Name of / W imię...* (compétition polonaise) de Małgośka Szumowska mise en lumière par Michał Englert, émaille le festival Camerimage, lieu par excellence où la lumière est. Mais que doit-on se dire en sortant d'un film ici ou ailleurs ?

Si les mots « c'était une belle photographie » nous viennent, nous pouvons penser, suivant ce que dit Sean Bobbitt, que ce n'est rien de moins qu'un échec - pour le réalisateur comme pour le chef opérateur. Si la photo doit servir le film et l'histoire et non pas être un faire-valoir, l'important est d'avoir des images gravées dans la mémoire mais collées, indissociables du cœur du film.

On pourrait avoir peur d'un côté sulfureux en se penchant le " sujet " du film – caricaturons – la découverte de l'homosexualité d'un prêtre – mais le film montre essentiellement les prémices d'une histoire d'amour, sensible, entre deux hommes, délicatement filmée. Il s'agit là d'un film qui prend le temps de montrer, l'œil a le temps de s'installer dans les plans. Le regard se développe sur ces corps en action, cinéma antistatique et de composition. Au fur et à mesure les images diffusent en nous, comme la lumière y est douce et diffuse.

L'objectif du film ne semble pas de se proposer comme vision critique de la religion ou comme revendication pour la liberté sexuelle, il se contente de dresser un tableau puissamment contemporain d'une société reconnaissable par tous, quelle que soit notre nationalité. Le film reste dans le suggestif, ces personnages sont lumineux et en tant que spectateur il n'y a pas d'attente d'une performance de quelque nature que ce soit. *In the Name of* semble en effet plus proche dans la finesse et le propos de son homologue américain *Le Secret de Brokeback Mountain* de Ang Lee que de *La Vie d'Adèle*, d'Abdellatif Kechiche.

Alors voit-on un manque ? Quel engagement y a-t-il à filmer ? Parce que faire une image est toujours politique, parce qu'il s'agit d'un choix 24 fois par seconde, que dit le film, en se soustrayant pourtant de ne toucher aucune pensée traçable ? Que doit-on interpréter de la fin du film, pieds de nez ou conformisme ?

Et si *In the Name of...* reste néanmoins un de ces films qui, à la sortie de la salle et pendant quelques heures, voire quelques jours après, produit cette sensation d'avoir vu quelque chose qui valait la peine, impression éminemment reconnaissable : on se sent différent à la sortie de la projection, c'est bien là un des meilleurs repères d'appréciation, cinéma de ré-action. Mais cinéma d'idées ou cinéma d'image ?



Photogramme de *In the Name of*

A l'entente de Slawomir Idziak, de Sean Bobbitt ou encore de Christopher Doyle, ils semblent s'accorder sur un point : l'image d'un film, pour être juste, doit d'abord partir des mots, du scénario. Ces grands opérateurs se rassemblent sur cette façon de faire, quelle que soit leur méthode de travail ou leur " style " : " main word : simplicity "(1), la beauté vient de la simplicité, la beauté pour servir une histoire, à la recherche d'une certaine pureté. « Une seule source, simple, est ce qu'il y a de plus élégant », dira Tom Stern (2).

Les chefs opérateurs dont on admire la carrière sont des opérateurs qui ont su et pu collaborer avec des réalisateurs qui pensaient avec le médium cinéma : Sean Bobbitt avec Steve McQueen, Slawomir Idziak avec Krzysztof Kieślowski, Christopher Doyle avec Wong Kar-wai – notamment.

Comment se peut se renouveler le cinéma aujourd'hui ? Peut-être avec de véritables nouveaux réalisateurs... Cette question me traverse l'esprit à Bydgoszcz, à voir tous ces films dont l'image devrait vouloir dire quelque chose puisque comme le souligne Slawomir Idziak, « cinema deals with particular dreamlike perception ». (3)

C'est pour cette raison que je retiendrai particulièrement *In the Name of...* à Camerimage 2013 parce qu'il approche cette justesse, cette adéquation entre une esthétique et son histoire, qualité des films réussis. ■

(1) Bruno Delbonnel – rencontre avec Kodak " About the look "

(2) Tom Stern – Arri Workshop

(3) Camerimage Festival – rencontre avec with Slawomir Idziak

Lucile Mercier, en dernière année du département Image à La fémis, tient à remercier particulièrement Jacques Delacoux (Transvideo), Marc Galerne (K5600 Lighting) pour leur invitation au Festival Plus Camerimage 2013, ainsi que l'AFC et Jean-Noël Ferragut.

Festival international "Toute la mémoire du monde"

Cinémathèque française du 3 au 8 décembre 2013

La deuxième édition du Festival international "Toute la mémoire du monde" se tiendra à la Cinémathèque française du 3 au 8 décembre 2013. Elle permettra de découvrir une carte blanche à William Friedkin, invité d'honneur du festival, une programmation Raj Kapoor, l'un des plus grands maîtres de l'Âge d'or du cinéma indien, une section sur les Couleurs du cinéma muet, un hommage à la Cinémathèque de Bologne et de nombreuses restaurations.



▶ A l'occasion de la restauration, par la Warner, du film *Sorcerer* qu'il a réalisé, William Friedkin est l'invité d'honneur de cette 2^e édition du festival. Avec

une Master Class, le 4 décembre, en relation avec le film et une carte

blanche de cinq autres films. Cinq jours de projections, de concerts exceptionnels, de rencontres et d'ateliers sur les thèmes de la restauration et de la conservation.

Le programme en quelques titres

- Carte blanche à William Friedkin
- Restaurations et incunables
- Hommage à la Cineteca di Bologna
- Les couleurs du cinéma muet
- Raj Kapoor, le "showman"

Informations et programme des projections et présentation du cycle par Pauline de Raymond, programmatrice du festival sur le site Internet de la Cinémathèque française <http://www.cine-mathèque.fr/fr/dans-salles/hommages-retrospectives/fiche-cycle/toute-memoire-monde-2013,562.html>

Signalons enfin le partenariat du CNC et, entre autres, de Digimage, Eclair Group et Technicolor, membres associés de l'AFC. ■

Le festival *Toute la mémoire du monde* veut être un écrin pour des restaurations récentes et s'ouvrir aux films d'archives et aux curiosités. *L'Avenir de la mémoire, de l'argentique au numérique*, réalisé par Diane Baratier^{AFC}, est au programme de ce festival. En quelques lignes, Olivier Chambon^{AFC} incite tout un chacun à découvrir le film.



▶ **Le 8 novembre dernier, j'ai eu la chance de découvrir en avant-première le documentaire de Diane Baratier^{AFC}, *L'Avenir de la mémoire, produit par Rouge Productions*.**

Lors du dernier CA, nous avons évoqué la faible fréquentation des membres actifs aux projections organisées par leurs collègues, mea culpa, j'avoue être du nombre des coupables récidivistes.

Remédions donc à ce triste constat en venant nombreux le 2 décembre assister à la projection organisée par l'AFC de ce documentaire. J'incite vivement tout ceux que le passage de l'argentique au numé-

rique dans la production et la postproduction des images cinématographiques (24 fois la vérité par seconde, quand même, suivant le célèbre aphorisme de JLG) intéresse, membres ou non de l'AFC bien sûr, à venir voir ce film.

Diane réussit un tour de force : rendre intéressante et émouvante cette histoire (pas très sexy au départ, il faut le dire !) pour les non chefs op', qui sont quand même la majorité de l'espèce... Pour y parvenir, elle n'hésite pas à faire un film à la première personne, ce qu'elle assume au point de dire elle-même le texte avec une justesse qui m'épate (je pense à son humour distancé ou la simplicité avec laquelle elle évoque l'oubli dans lequel tombe le cinéma de son père). C'est courageux car on ne compte plus les films qui, empruntant ce procédé pour nous montrer qu'ils sont "d'Auteur", vivent à l'égoïsme et au déballage intime sans intérêt. Ici l'histoire des films de Jacques Baratier qui renaissent grâce au numérique résume parfaitement l'ambivalence qui est la mienne (la nôtre ? Venez en débattre !) face à ces changements.

Il exhale de ce film un parfum de nostalgie douce-amère, superbement accompagné par la musique originale strictement instrumentale d'Alain Jomy (*La Meilleure façon de marcher, Anthracite, La Petite voleuse, L'Accompagnatrice*, etc. C'est aussi une réflexion sur les implications économiques, et donc politiques, de ces nouvelles technologies. Implications qui, comme l'obsolescence programmée, n'ont rien de nouveau dans le cinéma comme vous le découvrirez en voyant le film.

J'espère que ces lignes vous donneront envie de venir et d'échanger avec Diane ; si elles ont loupé leur but, sachez qu'on découvre dans ce film des jeunes premières et premiers comme Monique Koudrine, Daniel Borenstein ou encore Christian Lurin, nos futurs "bankables".

Mercredi 4 décembre 2013 à 17h - Salle Georges Franju - Projection numérique Cinémathèque française

51, rue de Bercy - Paris 12^e

Séance présentée par Diane Baratier.

Et aussi

Mercredi 4 décembre 2013 à 20h10 - Diffusion sur Ciné+ Classic ■

ça et là

Prix Louis-Delluc 2013 : huit films en compétition

Le Prix Louis-Delluc 2013 sera dévoilé le 17 décembre prochain



Fondé en hommage au cinéaste et critique Louis Delluc, ce prix récompense le film français sorti pendant l'année le plus emblématique d'un cinéma alliant exigence artistique, cinéma d'auteur et reconnaissance publique. Présidé par Gilles Jacob, composé de critiques et personnalités du cinéma, le jury aura à départager huit longs métrages. Quatre d'entre eux ont été photographiés par des membres de l'AFC.

► Sont en lice

- *9 mois ferme*, d'Albert Dupontel, photographié par Vincent Mathias ^{AFC}
- *Elles'en va*, d'Emmanuelle Bercot, photographié par Guillaume Schiffman ^{AFC}
- *L'Inconnu du lac*, d'Alain Guiraudie, photographié par Claire Mathon ^{AFC}
- *Jimmy P. (Psychothérapie d'un Indien des Plaines)*, d'Arnaud Desplechin, photographié par Stéphane Fontaine ^{AFC}

Et aussi

- *Camille Claudel 1915*, de Bruno Dumont, photographié par Guillaume Deffontaines
- *Mon âme par toi guérie*, de François Dupeyron, photographié par Yves Angelo
- *Le Passé*, d'Asghar Farhadi, photographié par Mahmoud Kalari
- *La Vie d'Adèle*, d'Abdellatif Kechiche, photographié par Sofian El Fani. ■

Quatre courts métrages projetés au Ciné-club de l'Ecole Louis-Lumière Mercredi 4 décembre 2013 à 20 heures



► Comme bouquet final de l'année 2013, le Ciné-club et les étudiants de l'Ecole Louis-Lumière organisent deux séances en décembre.

Lors d'une première séance, ils recevront deux jeunes chefs opérateurs, Tom Harari et Simon Roca, et projeteront deux courts métrages photographiés par chacun d'eux.

Pour Tom Harari, seront projetés *Pour la France*, de Shanti Masud, et *Vilaine fille, mauvais garçon*, de Justine Triet.

Pour Simon Roca, seront projetés *Changement*

de trottoir et *L'Opération de la dernière chance*, d'Antonin Peretjatko. Une rencontre suivra la projection et sera l'occasion pour le public d'échanger avec Tom et Simon à propos de leur travail sur ces films et sur d'autres auxquels ils ont participé.

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

A noter que lors de la deuxième séance – mardi 17 décembre –, le Ciné-club recevra le directeur de la photographie Jean-Marie Dreujou ^{AFC}, et projetera *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, de Dai Sijie.

Consultez le site Internet du Ciné-club de l'Ecole Louis-Lumière
<http://www.cineclub-louislumiere.com/> ■

Nouveau bureau à l'AFCF

Association Française des Cadres de Fictions

► Veuillez prendre note du nouveau Bureau de l'AFCF.

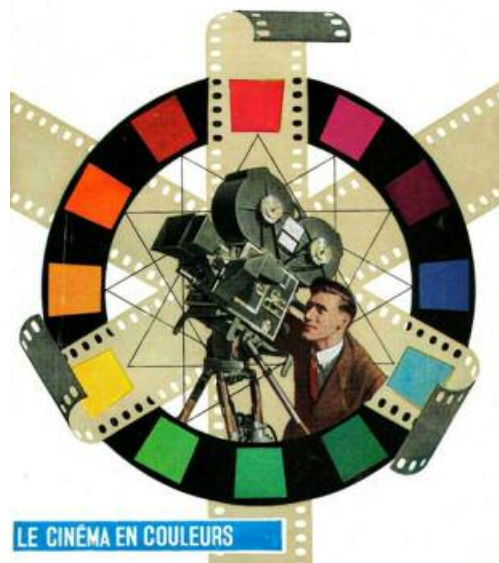
- Fabrizio Fontemaggi, président
- Eric Bialas, vice-président
- Eric Brun, vice-président
- Hervé Lodé, secrétaire
- Patrick de Ranter, trésorier. ■

ça et là

Les débuts du cinéma en couleurs, histoire, restaurations

Vendredi 6 décembre à 14h30 - Cinémathèque française - Paris

Dans le cadre de ses conférences mensuelles et de la deuxième édition du Festival Toute la mémoire du monde – du 3 au 8 décembre 2013 –, le Conservatoire des techniques de la Cinémathèque française consacre une Après-midi d'études aux débuts du cinéma en couleurs. Six intervenants parleront, entre autres, de son histoire, des divers procédés mis au point, de restauration. Des projections de films rares agrémenteront cette conférence.



► L'ouvrage d'Isaac Newton, *Optique*, publié en 1704, démontre clairement que l'œil distingue sept couleurs principales : le rouge, l'orangé, le jaune, le vert, le bleu, l'indigo et le violet. En réalité, les teintes se modifient graduellement et c'est sans transition que l'on passe d'une couleur à la suivante. Suprême merveille, la lumière blanche résulte du mélange des sept couleurs du prisme.

Les études furent reprises par le physicien anglais Thomas Young qui développa au début du XIX^e siècle une théorie simple et claire du trichromatisme, en proposant que tout point de la rétine comporte au moins trois « particules », ou minuscules structures photosensibles, qui répondent aux trois couleurs rouge, vert et violet. Toutes les couleurs sont perçues, selon Young, grâce au mélange des signaux provenant des trois systèmes. Cette théorie sera confirmée au XX^e siècle et exploitée par les photographes et cinéastes désirant obtenir des photos et des films en couleurs.

L'expérience décisive, réalisée par l'Anglais James Clerk Maxwell, date de 1861. La superposition en projection du rouge et du vert produit du jaune, celle du bleu et du vert donne du turquoise, celle du rouge et du bleu crée du rose et celle des trois couleurs produit du blanc. Ce principe sera repris en photographie, puis en cinématographie, par Lee et Turner, Jumeaux et Davidson, et surtout par Léon Gaumont et ses merveilleux films chronochrome (1912), dont la Cinémathèque possède les appareils originaux.

Mais d'autres pistes extraordinaires seront explorées par les pionniers : films autochromes, films à réseaux lenticulaires, films gaufrés, films teintés, peints, au pochoir ou projetés avec des filtres colorés. Il était temps que le Technicolor arrive ! Comment ces différents systèmes fonctionnaient-ils ? Comment montrer ces films aujourd'hui avec leurs spécificités techniques ? Comment les restaurer ?

Intervenants

- Jacques Malthête : Les films peints à la main : ce que restaurer veut dire
- Joshua Yumibe : De la main à la machine, les couleurs au pochoir dans le cinéma des premiers temps
- Céline Ruivo : Pour une histoire du film trichrome
- Ulrich Ruedel : Les couleurs des films muets : teintes, grains et rendu en numérique
- François Ede : À la recherche des couleurs perdues : nouvelle approche de la reproduction et de la restauration des films en couleurs anciens
- Laurent Mannoni : Films chromolithographiques en boucle : premiers dessins animés. ■

Vendredi 6 décembre 2013 à 14h30
Salle Georges Franju
Cinémathèque française
51, rue de Bercy - Paris 12^e

Photo : Couverture de *Science et vie*, juillet 1946 - Collection Cinémathèque française



Le jour le plus court 2013 : 3^e édition !

► Proposée par le CNC, cette fête du court métrage, qui aura lieu le 21 décembre prochain, a pour objectif de « diffuser des courts métrages partout et sur tous les écrans, pour que ces films, dont la richesse et la créativité sont redoublées par la révolution numérique, puissent rencontrer le plus large public et dialoguer avec lui ». <http://lejourlepluscourt.com/> ■

ça et là

Rétrospective et exposition Raymond Depardon

Duo d'évènements consacrés cet automne au photographe et cinéaste Raymond Depardon : une rétrospective de ses films entre 1973 et nos jours vient de s'achever à la Cinémathèque française et une exposition ayant pour thème la couleur dans l'ensemble de son œuvre photographique se tient au Grand Palais.

Rétrospective Raymond Depardon

► Grand photographe venu du journalisme, Raymond Depardon est l'auteur d'une œuvre cinématographique, essentiellement documentaire, à quelques exceptions près, et très originale. Mêlant les vertus du cinéma direct avec l'énergie de la recherche journalistique, il a su approcher diverses réalités, celles de la politique et des institutions, celles du journalisme, celles de la France rurale.

A propos d'*Un homme sans l'Occident*, Raymond Depardon expliquait en 2003 :

« Eclairer, attendre la belle lumière, est un luxe qui ne m'intéressait pas pour ce tournage, il me semblait même déplacé par rapport à l'histoire. [...] Je dirais un luxe d'Occidental. Faire une belle image. Pour les gens qui vivent dans le désert, la lumière est toujours la même qu'il s'agisse du lever ou du coucher de soleil, avec ou sans vent... J'ai bien senti que je n'avais pas envie de tomber dans quelque chose " d'apprêté. " J'ai pensé qu'il était plus utile de tourner dans un désert avec des lumières a priori " sans qualité ".

Filmer le " désert de tous les jours " : une vision non-descriptive du désert où la couleur n'est pas forcément belle toute la journée. Il y a des moments très forts dans le désert où la couleur est magnifique mais ça nous aurait apporté un maniérisme qui aurait été déplacé au sens que ces gens ont une vie très dure. Il fallait faire foi de simplicité. Et c'est comme si j'étais chargé de faire leur film à eux. »

Extrait d'un entretien publié dans la revue en ligne www.cadrage.net

Reprise de la rétrospective Raymond Depardon

MK2 Grand Palais

Du 2 décembre au 10 février 2014 ■

Exposition " Raymond Depardon : Un moment si doux "



Raymond Depardon

► Depuis le milieu des années 2000, Raymond Depardon est secrètement engagé dans une intense expérience de la photographie liée à la couleur. C'est à ces images inédites que le Grand Palais consacre une importante exposition.

Informations complémentaires sur l'exposition au Grand Palais <http://www.grandpalais.fr/fr/evenement/raymond-depardon-un-moment-si-doux>

Exposition

Du 14 novembre 2013 au 10 février 2014

Grand Palais, Galerie Sud-Est

3, avenue du Général Eisenhower - Paris 8^e ■

Septième édition de Paris Fx

La septième édition de Paris Fx ouvre ses portes les 4 et 5 décembre 2013 au Centre des arts d'Enghien-les-Bains. Parmi les différents rendez vous, quelques cas d'études de films photographiés par des membres de l'AFC sont présentés.

Le mercredi 4 décembre

● 11h00 – 11h45 : 9 mois ferme, d'Albert Dupontel, photographié par Vincent Mathias ^{AFC}

Etude de cas présenté par Mikros image et Cédric Fayolle (superviseur VFX)

Le jeudi 5 décembre

● 11h30 – 12h15 : Au bonheur des ogres, de Nicolas Barry, photographié par Patrick Duroux ^{AFC}

Etude de cas présenté par BUF, Nicolas Bary (réalisateur) et Fabrice Lagayette (superviseur VFX)

● 16h00 – 16h45 : L'Extravagant voyage du jeune et prodigieux T.S. Spivet, de Jean-Pierre Jeunet, photographié par Thomas Hardmeier ^{AFC}

Etude de cas de la Cie Générale
16h45 – 17h30 : Conversation avec Jean-Pierre Jeunet et Alain Carsoux. ■

Informations et programme complet sur le site de Paris Fx <http://www.parisfx.fr/>

in memoriam

Décès de René Fauvel le 6 novembre 2013

René Fauvel : 50 ans de cinéma

► René Fauvel, né en 1930 à Sainte-Mère-Eglise, a dédié plus de 50 ans de sa vie au cinéma.

Il devient directeur commercial des établissements André Debrie pour qui il voyagera pendant 20 ans dans le monde entier pour équiper labos et studios cinéma. Dès 1957 il obtient un visa pour la Chine populaire.

En 1973, il rejoint l'UGC dont il fut pendant plus de trente ans un cadre dirigeant. Il commence par créer et développer la filiale technique du groupe, la TAAC qu'il préside et dirige jusqu'à sa cession au début des années 1980. A cette époque, il assure le développement du groupe en Belgique, via UGC Belgique dont il sera le président pendant de nombreuses années.

A ce titre et en raison de son influence personnelle dans le pays, il participe à la création du Festival du film francophone de Namur qu'il présidera pendant 10 ans. Parallèlement il joue un rôle majeur au sein de la CST (Commission supérieure technique de l'image et du son) dont il fut le Vice-président, puis le président, il est simultanément directeur technique du Festival de Cannes pendant 5 ans aux côtés de Pierre Viot et de Gilles Jacob.

Son amitié indéfectible pour Alain Cavalier pendant plus de 60 ans le conduira à produire pour UGC *Libera me* en 1992. ■

Source : UGC

Rappelons que René Fauvel, membre d'honneur de l'AFC, fut l'un des artisans du resserrement des liens distendus entre la CST et l'AFC.

Georges Lautner, les copains d'abord

► Georges Lautner est mort le 22 novembre dernier. En hommage à ce réalisateur avec lequel j'ai eu le plaisir de travailler, je vous offre la partition des *Tontons flingueurs*.

Après avoir joué ce véritable blues, je vous conseille l'écoute d'une série d'entretiens accordés en début d'année à Alain Kruger, pour *A voix nue*, une émission de France Culture.

<http://www.franceculture.fr/emission-a-voix-nue-georges-lautner-14-2013-04-01>

Vous pouvez également lire ou relire l'entretien que Maurice Fellous, membre d'honneur de l'AFC, directeur de la photographie de 23 films de Georges Lautner, avait accordé à l'AFC en 2009, à l'occasion de la restauration et de la sortie en salles en copie numérique des *Tontons flingueurs*.

<http://www.afcinema.com/Les-Tontons-flingueurs,5825.html>

Do, la, la, la, la, la, sol, fa... ■
Isabelle Scala

The image displays a musical score for the piano accompaniment of the song 'Tontons flingueurs'. It is divided into two systems. The first system is labeled 'Piano' and the second 'Pno.'. Both systems are in 4/4 time and feature a treble and bass clef. The melody is primarily in the treble clef, consisting of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bass clef provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes. The score includes repeat signs and a fermata at the end of the second system.

Musique : Michel Magne - Transcription : MPS

La Jalousie

de Philippe Garrel, photographié par Willy Kurant AFC, ASC

Avec Louis Garrel, Anna Mouglalis, Rebecca Convent

Sortie le 4 décembre 2013

Du pastel au fusain

Après *Un été brûlant*, Willy Kurant retrouve Philippe Garrel pour son dernier film tourné en mars 2013, *La Jalousie*. Si le premier traitait l'image comme une aquarelle aux couleurs primaires, le deuxième, également tourné en Scope, est réalisé dans un noir et blanc très contrasté, au fusain. (I.S)



Louis Garrel et Anna Mouglalis - © Capricci



Philippe Garrel et Willy Kurant sur le tournage de La Jalousie - Photo Guy Ferrandis

► La demande de Garrel était une photo au fusain, contrairement à ce que j'avais fait pour le précédent film, qui avait une photo au pastel.

C'est donc un film en noir et blanc, en vrai Scope, en 35 mm, avec des objectifs Hawk, un 40, un 50 et un 65 mm. Le 65 mm à double tirage a terriblement séduit Philippe Garrel. Cette optique donnait une image et une brillance qui le séduisaient. Mais nous ne l'avons utilisé que pour les gros plans fixes pour éviter tout problème de pompage.

Le matériel électrique venait de chez Transpalux. J'ai travaillé avec des Kino Flo, mes éternels parapluies blancs (leur forme donne une lumière diffuse et dégradée, moins plate que celle rendue par les polystyrènes) et, de temps en temps des projecteurs "classiques" dont j'ai enlevé la lentille pour obtenir des ombres dures.

Ma bataille a été une bataille contre les murs blancs. Nous avons travaillé en décor naturel dans des immeubles en démolition en banlieue parisienne.

Je suis parti sur une image contrastée, comme une gravure au fusain.

J'ai fait des essais en laboratoire, avec quelques petits problèmes vite résolus. C'est un choc culturel aujourd'hui pour les laboratoires de travailler en noir et blanc. Du noir et blanc, j'ai une certaine expérience, j'ose rappeler que j'ai débuté ma carrière dans un laboratoire de recherche sur les pellicules cinématographiques. Mais après certains ajustements et avec le

soutien de l'étalonneur et des directeurs techniques du laboratoire Digimage, nous avons obtenu le noir et blanc recherché, charbon, épais, une sorte d'estampe noire et foncée mais avec des brillances et des dégradés.

Pour quelques plans, j'ai poussé le développement de la pellicule Double X (Kodak) pour obtenir un gamma plus élevé et une noirceur plus dense.

La méthode Garrel... Je n'ai jamais mis l'œil à la caméra. Le cadreur cadre, Philippe indique le cadre à travers son viseur, pas de retour moniteur, un cinéma sans artifices.

L'équipe est un peu différente du film précédent.

J'ai pu prendre mes assistants habituels, Marie-Laure Prost, Charles Cornier.

Un cadreur exceptionnel, Jean-Paul Meurisse. Chez Garrel, la caméra est à l'épaule, même pour les plans fixes. Dans le film précédent, nous avions une caméra et des objectifs assez lourds puisque l'ensemble faisait une quarantaine de kilos ! Jean-Paul a les épaules solides. Pour ce film, une caméra "plus légère", une Arricam Lite.

J'ai retrouvé Jean-Claude Lebras, le chef électricien avec qui j'avais fait *Sous le soleil de Satan* de Pialat et *Un été brûlant*, le dernier film de Garrel.

J'ai fait l'étalonnage avec Jean-Louis Alba chez Digimage et avec Didier Dekeyser à la supervision du projet.

Nous avons tenu à tourner en 35 mm avec de la pellicule noir et blanc pour obtenir ces dégradés, cette force des noirs, cette information dans les blancs que l'on ne peut pas avoir en numérique de façon équivalente.

Au DCP, j'ai eu des problèmes avec les murs blancs qui claquaient un peu. Mais en fonçant les blancs on obtient du bruit sale ! J'ai donc fait marche arrière si bien que sur la copie DCP les blancs sont un peu trop forts, la copie film est, quant à elle, superbe !

Pour terminer, je voudrais parler des conditions de travail de ce film. Elles sont remarquables comparées à celles pratiquées actuellement dans la production française. C'est un film à très petit budget. Tout le monde a été payé normalement, c'est-à-dire personne en dessous du minimum syndical. Les heures de travail ont été réduites : Garrel répète énormément avec ses acteurs et ne fait, en général, qu'une prise. Il faut donc des techniciens d'expérience pour être choisis par Garrel. Comme on fait beaucoup de plans séquence, la journée peut se terminer vers 16h, si l'on tourne de nuit, on a une journée ou deux de récupération, c'est une méthode civilisée. Je veux citer le directeur de production, Serge Catoire, qui a fait plusieurs films de Garrel et qui contrôle magnifiquement ce genre de situations. ■

Propos recueillis par Isabelle Scala pour l'AFC

● En tapant Philippe Garrel + La Jalousie + Willy Kurant dans votre moteur de recherche préféré vous pourrez prendre connaissance des nombreux articles écrits sur le film.

● Consultez également <http://img.fdb.cz/materialy/8436-La-Jalousie-Dossier-de-presse.pdf>

● France Culture
Projection privée : Willy Kurant
Michel Ciment reçoit Willy Kurant pour le film de Philippe Garrel La Jalousie, le 7 décembre 2013 à 15h.
<http://www.franceculture.fr/emission-projection-privée-projection-privée-willie-kurant-2013-12-07>

La Jalousie

Cadreur :

Jean-Paul Meurisse

1^{ère} assistante opérateur : Marie-Laure Prost

2^e assistant opérateur : Charles Cornier

Chef électricien : Jean-Claude Lebras

Chef machiniste : André Haidant

Chef décorateur : Manu de Chauvigny

Monteur : Yann Dedet

Directeur de production : Serge Catoire

Matériel caméra : TSF Caméra, Arricam Lite, objectifs Hawk

Pellicule : Kodak Double X

Matériel lumière : Transpalux

Matériel machinerie : Transpagrip

Laboratoire : Digimage

Étalonnage : Jean-Louis Alba

Supervision : Didier Dekeyser

festivals

Philippe Le Sourd, Cheval d'or de la Meilleure photographie pour *The Grandmaster*

Lors de la 50^e cérémonie des " Golden Horse Awards " – l'équivalent taiwanais de nos César –, qui s'est déroulée à Taipei samedi 23 novembre 2013, le cinéma sinophone a célébré avec faste la remise desdits trophées.

Notre confrère Philippe Le Sourd s'est vu récompensé par le Cheval d'or de la Meilleure photographie pour son travail sur *The Grandmaster*, le dernier film de Wong Kar-wai.



► Les membres du jury des 50^{es} Golden Horse Awards, présidé cette année par le réalisateur Ang Lee, avaient à récompenser, comme le veut la tradition, les films en langue chinoise sortis au cours de l'année. Ils ont attribué le prix du Meilleur film à *Ilo Ilo* – Caméra d'or au dernier Festival de Cannes –, réalisé par le cinéaste singapourien Anthony Chen et photographié par notre confrère Benoît Soler. Le prix du Meilleur réalisateur a été décerné à Tsai Ming-liang pour son film *Jiao you* (*Les Chiens errants*), photographié par Pen-jung Liao et Wen Zhong Sung. Signalons que le prix des Meilleures effets visuels a été attribué à BUF (Pierre Buffin) pour *The Grandmaster*. A noter enfin que deux des trois jurys qui se sont succédé pour départager les heureux élus comprenaient un directeur de la photographie parmi leurs membres, à savoir John Han pour l'un et Chang Tsang pour l'autre. ■

La liste complète des Golden Horse Awards

http://www.goldenhorse.org.tw/ui/index.php?class=ghac&func=nw&lang=en&switch_lang=1

Zulu

de Jérôme Salle, photographié par Denis Rouden AFC

Avec Orlando Bloom, Forest Whitaker, Conrad Kemp

Sortie le 4 décembre 2013



Forest Whitaker - Photogramme

Denis Rouden AFC s'est illustré notamment auprès de Olivier Marchal, en signant l'image de plusieurs polars assez sombres (*36 quai des Orfèvres*, *MR73*, *Les Lyonnais...*). Il est aussi le fidèle collaborateur de Laurent Tirard avec qui il a fait deux films, dont le dernier *Astérix*, l'un des plus gros budgets de l'année 2012. *Zulu* est également son quatrième film avec Jérôme Salle, après *Anthony Zimmer* et les *Largo Winch*. (FR)

► Quelles ont été vos influences pour ce nouveau film ?

Denis Rouden : Je pense qu'il faut citer le premier *Inspecteur Harry* de Don Siegel, photographié par Bruce Surtees. On s'est beaucoup inspiré, avec Jérôme, de la manière dont ces films étaient tournés à l'époque... Dans une sorte d'urgence et un côté très basique. En tout, on a passé seulement onze semaines de tournage et très peu d'heures sup'. Avec un côté énergique et une image très solaire. Des plans faits en posant rapidement la caméra entre les genoux, alternant avec des plans au Stead quand la scène l'imposait. Cette volonté est vraiment venue de Jérôme qui voulait rompre un peu avec le côté spectaculaire et chorégraphié de ses deux précédents films (les deux *Largo Winch*). D'une certaine manière, c'était aussi pour lui l'occasion de revenir au style de son premier film (*Anthony Zimmer*) qui était aussi un film de personnages et de suspens avant d'être un film d'action. C'est aussi pour cette raison que je lui ai proposé de revenir à la prise de vues anamorphique qu'on avait utilisée à l'époque (mais en 35 mm).

Est-ce que le fait de tourner avec deux stars américaines change la donne sur le plateau ?

DR : Ça a été une chance incroyable pour nous d'obtenir l'accord de ces deux comédiens. J'ai parfois eu l'occasion de brièvement tourner avec d'autres stars américaines, comme Sharon Stone par exemple, mais faire un film entier avec les deux rôles principaux interprétés par de tels talents, c'est pour moi une expérience unique et très forte. La rigueur, la préparation et le niveau de concentration développée par l'un comme l'autre forcent le respect. La rapidité par exemple avec laquelle Orlando s'est approprié ce personnage afrikanner était très impressionnante. Ça propulse littéralement le film et l'équipe en poussant chacun à se dépasser dans son travail.

Est-ce que chacun a sa méthode ?

DR : Chacun a son caractère, mais l'attitude de travail est intimement liée aux caractères qu'ils interprètent. Par exemple, on sentait Forrest totalement investi dans ce personnage de

flic torturé par son passé, meurtri dans ses chairs et dans sa tête. À l'exception d'une séquence un peu plus légère de repas entre flics où l'atmosphère était assez détendue, et où clairement il s'ouvrait plus au reste de l'équipe, on voyait vraiment que son immersion était telle qu'on ne pouvait en aucun cas l'excuser de limiter au minimum les moments de détente entre les prises... Un comportement qui aurait été simplement pour lui hors sujet.

La comparaison avec les méthodes de travail qu'on connaît dans le cinéma français est pour moi riche d'enseignement ! Non pas qu'on n'ait pas de bons comédiens en France mais, objectivement, le niveau de préparation, de concentration et d'engagement de tous les instants a été sur ce film au-delà de ce que j'ai pu connaître jusqu'alors. On a vraiment la sensation de travailler avec des gens qui sont très stricts sur leurs conditions de travail mais qui donnent absolument tout en retour.

Et l'équipe sud-africaine ?

DR : J'ai eu la chance de travailler avec des équipes extrêmement bien formées à l'école des grosses productions US et autres séries TV. On trouve tout ce qu'on veut comme matériel chez les loueurs et, en plus, les chefs de poste sont tous suréquipés. D'un point de vue emploi du temps, on a choisi de faire des journées continues, essentiellement parce que les équipes techniques locales sont habituées à ce type de travail. Je dois dire que ça collait parfaitement au rythme que Jérôme voulait insuffler à la mise en scène, rester sur quelque chose de dynamique et coller au jeu et à la concentration des comédiens. Chacun était à 100 % dans le film tout au long de la journée, donnant dix heures durant (avec une courte pause d'une demi-heure pour se reposer) des performances à chaque fois parfaites devant la caméra.

Comment avez-vous éclairé les extérieurs nuit ?

DR : Pour les extérieurs nuit, notamment dans les townships, j'ai choisi de coller le plus près possible aux ambiances naturelles en utilisant des bacs sodium et en poussant un peu la caméra à 1280 ISO. Pour quelques séquences plus classiques, j'ai sorti des Dinolight ou des ballons à helium pour faire des contre-jours sur des grandes surfaces... J'ai aussi utilisé quelques HMI que mon " gaffer " corrigeait avec une gélatine bleu vert pour donner un côté plus urbain à ces contre-jours. Mais la plupart de la lumière vient surtout de petites sources d'appoint " naturelles ", comme des bacs, des réglottes fluo...



Photogrammes



Denis Rouden, caméra à la main, avec Forest Whitaker - Photo Michael Agel

Avez-vous utilisé du matériel inhabituel pour vous ?

DR : Les machinos et les électros utilisent beaucoup, là-bas, les Ladderpod. Un accessoire qu'on n'a pas en France parce qu'il est interdit sur les plateaux pour des raisons de sécurité. Ce sont des espèces de praticables formés par trois échelles rejointes au sommet par une platine destinée à recevoir la caméra. La mise en place est très rapide et ça permet de faire très vite des installations à hauteur conséquente sans rentrer dans toute la lourdeur des tours ou des praticables empilés les uns sur les autres.

Et les intérieurs jour ?

DR : Sur les intérieurs jour, j'ai souvent mélangé les sources de lumière de différentes températures de couleur, ré-éclairer par exemple en tungstène avec un quart de CTO pour équilibrer un décor éclairé par des découvertes en 5500 K. C'est en réglant après sur le menu de l'Alexa qu'on trouve un réglage qui convient, souvent aux alentours de 4000. De ce point de vue, le numérique me permet de risquer ce genre de mélanges beaucoup plus souvent que je ne le faisais en film. Une méthode que j'utilise depuis régulièrement comme sur le film que je tourne en ce moment (*Le Dernier diamant* d'Eric Barbier). ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

Lire également un entretien avec Denis Rouden publié dans le supplément au n° 584 de Sonovision de mai 2013.



Cet entretien n'aurait pu être publié sur le site de l'AFC, lors du dernier Festival de Cannes, sans l'aimable soutien du CNC et des membres associés de l'AFC que sont Arri, Binocle, Digimage, Eclair, K 5600, Mikros image, Nec, Panavision, Transvideo, TSF, ni sans la complicité d'Oniris Production.

100 % cachemire

de Valérie Lemerrier, photographié par Denis Lenoir ^{AFC, ASC}

Avec Valérie Lemerrier, Gilles Lellouche, Marina Foïs

Sortie le 11 décembre 2013

100 % cachemire

1^{er} assistant opérateur : Malik Brahimi, 2^e assistante opérateur : Anne Cottreel

Cadreuse 2^e caméra : Francine Filatriau. Opérateur Steadicam : Mathieu Caudroy

DIT : Léonard Rollin. Stagiaire image : Martin Roux

Photographe de plateau : Jean-Marie Leroy

Chef électricien : Christophe Dural. Chef machiniste : Eric Aupetit

Le matériel venait de TSF.



Valérie Lemerrier - © Wild Bunch Distribution

Je fais le mort

de Jean-Paul Salomé, photographié par Pascal Ridao ^{AFC}

Avec François Damiens, Géraldine Nakache, Lucien Jean-Baptiste

Sortie le 11 décembre 2013

Je fais le mort, ma quatrième collaboration avec Jean-Paul Salomé. Tourné à Megève l'hiver, en Arri Alexa ProRes. Nous avons pu vérifier que la caméra supportait des températures très négatives et découvert l'infini des faux raccords possibles entre soleil, pas soleil, neige, plus de neige, brouillard, etc. Du matériel léger, des Master Prime, un zoom Angénieux Optimo 24-290 mm, une équipe soudée et des nerfs d'acier pour cette comédie policière.

1^{er} assistant opérateur : Eric Blankaet. 2^e assistante opérateur : Sarah Dubien

Chef électricien : Rachid Madaoui. Chef machiniste : Jean Yves Frees

Matériel électrique, machinerie et caméra TSF Lumière – Grip - Caméra

Etalonnage chez Eclair par Marjolaine Mispelaere.



François Damiens, Lucien Jean-Baptiste - © Diaphana Distribution

16 ans... ou presque

de Tristan Séguéla, photographié par Pierre Aim ^{AFC}

Avec Laurent Lafitte, Jonathan Cohen, Victor George

Sortie le 18 décembre 2013

16 ans... ou presque

Production : Les Films du 24, Mikaël Abecassis

1^{er} assistant opérateur Malik Brahimi. 2^e assistante opérateur : Anne Cottreel

Opérateur Steadicam : Pierre Witzand

Chef machiniste : Thierry Canu. Chef électricien : Pascal Lombardo

Matériel lumière : Transpalux

Matériel caméra : TSF Caméra, Arri Alexa, série Cooke S4

Laboratoire Digimage

Etalonneur Charly Fréville.



Photo Roger Do Minh

Belle et Sébastien

de Nicolas Vanier, photographié par Eric Guichard AFC
Avec Félix Bossuet, Tchéky Karyo, Margaux Chatelier
Sortie le 18 décembre 2013

Evidemment comme beaucoup de ma génération, j'ai pour le moins " vécu " la série télé éponyme des aventures de cet enfant et de ce chien.

Photos de "plateau" Eric Travers



► Du coup, lorsque j'ai été approché pour le projet réalisé par Nicolas Vanier, je ne pouvais qu'être enthousiaste de cette adaptation pour le cinéma.

Rien n'aurait été plus passionnant si le drame qui nous a touchés n'était venu ternir nos souvenirs de tournage.

La disparition subite de Luc Drion, mon ami, mon frère ainsi que je l'écrivais dans la Lettre de l'AFC.

Nicolas, qui a découvert Luc sur ce film, appréciait sa sensibilité malgré son côté bougon, (<http://www.afcinema.com/Luc-Drion-un-bonhomme-sensible-et-profondement-humain.html>) et lui a dédié ce film.

Je suis sûr qu'aujourd'hui Luc regarderait le film et ne manquerait pas de faire la critique de notre travail comme à chaque projet. Il avait cette force d'avoir le recul nécessaire sur le film une fois fini, force que je n'ai pas malheureusement. En cela il me manque aussi.

Alors de ce tournage, remercier bien sûr mon équipe qui a su me soutenir, m'entourer et trouver l'énergie pour continuer notre travail ainsi que Luc l'aurait souhaité.

Nous avons tourné en trois périodes (printemps/été, automne, hiver). Nicolas sou-

haitait montrer au public un univers de montagne qu'il connaît bien, la vallée de La Maurienne, sous les trois aspects très différents de cette nature à couper le souffle et je crois que, malgré toutes les difficultés inhérentes à cette idée, il avait raison. Mais, d'un point de vue logistique et technique, ce ne fut pas une mince affaire.

Dans un budget bien trop serré, et une production un peu novice en la matière, c'était, malgré tout, comme tourner trois films. Chaque époque avait ses contraintes (par exemple en été, l'impossibilité de traverser un champ sans l'autorisation du propriétaire) à l'acheminement parfois complexe du matériel (en 4x4, à pied, en motoneige et j'en passe) en automne et surtout en hiver. Et je remercie, en passant, nos amis de la région et les personnes de la région qui ont fait un travail de forçats.

Je crois que Nicolas, au regard de ses deux précédents films, a certainement été beaucoup plus plongé dans la fiction et la direction d'acteurs.

Après une période non pas de méfiance mais d'apprentissage, nous nous sommes bien entendus, certainement dans une forme de complicité entre sa volonté de

Belle et Sébastien

Cadreur 1^{ère} et 2^e partie : Luc Drion ^{SBC}

Directeur de la photo des prises de vues animalière :

Laurent Charbonnier

Directeur de la photo 2^e équipe :

Loïc Savouré

Cadreur 3^e partie :

Matthieu le Bothlan

1^{ers} assistants caméra : Matthieu le

Bothlan, Aurélien Dubois Edna

Roellofse

2^e assistants caméra : Aurélie Blin,

Rémy Bezonnat

Chef machiniste : Sylvain Bardoux

Chefs électriciens : Christian Vicq,

Stéphane Assié

Étalonnage : Aude Humblet, Eclair

Trucages – tempête dans la crevasse et voiture dans la neige :

Thierry Delobel, Eclair

Matériel caméra : Transpacam, Arri

Lite, Aaton Penelope 35 mm, zooms

Angénieux Optimo, 15-40, 28-76, 45-

120, 24-290 mm,

série Cooke S4

Matériel lumière : Transpalux

Matériel machinerie : TSF,

Transgrip

Prises de vues hélicoptère :

Luc Poulain, ACS

Laboratoire : Eclair

Pellicule : Kodak, Fuji

Belle et Sébastien

forcer le destin et les contraintes liées à la fabrication de ce film, où les paysages devaient s'intégrer à la fiction et n'être pas seulement un support visuel de l'histoire. Cette complicité, je lui dois aussi par son regard sur cette nature. Il est capable en conduisant de voir un chamois dans la montagne, d'apercevoir un décor qui lui conviendrait. Il partait seul, le week-end, dans une recherche instinctive et, chaque dimanche soir, nous ramenait toujours des décors somptueux ou des solutions à un décor trop complexe pour les moyens du film.

Dès le départ, Nicolas souhaitait tourner en pellicule 35 mm. Je défendais très fort ce point de vue d'autant que le film se situant en 1940, je tenais à avoir une esthétique avec du grain. Bien m'en a pris aussi car la facilité et la légèreté du 35 mm nous ont permis de faire face à des conditions de tournage complexes avec Nicolas Vanier qui, avec conviction, n'est pas toujours le plus calme des réalisateurs...

La production nous a suivis sur ce choix et heureusement car nous avons eu jusqu'à trois caméras parfois mais en 2 ou 3 équipes différentes, éparpillées avec seulement deux personnes qui partageaient faire un paysage, un passage...

Un grand regret pourtant qu'à l'avènement du 4K, ce film n'existera jamais qu'en 2K. Le scan n'ayant été commandé qu'en 2K... Al'aube de l'année 2014 et de la projection 4K, on peut douter du bien fondé de cette économie...

Eclair et Thierry Delobel ont fait un beau travail même si pour des raisons budgétaires ils n'ont pu finalement n'effectuer qu'une partie des effets visuels alors que nous avons passé beaucoup de temps et d'énergie à préparer tous les effets au long du tournage.

Je ne pourrai conclure cet article sans parler des prises de vues animalières réalisées par Laurent Charbonnier dont l'œil et la précision sont maintenant légendaires, de ma collaboration toujours plus chaleureuse et complice avec Aude Humblet, et remercier tous celles et ceux, techniciens ou prestataires, qui par leurs efforts et leurs énergies professionnelles et personnelles ont permis à ce film de ce faire ainsi qu'à André Labbouz chez Gaumont pour m'avoir soutenu pour ce projet et pour les finitions. ■

le CNC

Editorial de la Lettre du CNC # 108



► Après une négociation intense, un avenant à la convention collective du cinéma a été signé avec un très large accord. C'est un moment historique : enfin, le secteur cinématographique dispose d'une convention qui couvre l'ensemble des salariés, tout en préservant la diversité de la production, et notamment les films les plus fragiles.

C'est une grande avancée et une victoire pour toute la profession. En signant ce texte, le secteur a su démontrer sa capacité à réagir et à avancer avec de nouvelles règles qu'il s'est

collectivement données. Cet accord ouvre enfin la voie au rassemblement de toutes les branches du cinéma. Je m'en réjouis profondément.

Nous aurons besoin de l'union de toutes nos forces pour faire face aux défis qui se présentent à nous : les termes de la future « Communication cinéma » portée par la Commission européenne, l'évolution de la chronologie des médias et des modes de financement des aides publiques, le développement d'une offre légale riche et diversifiée sur Internet. Face à ces enjeux, ma détermination à préserver le terrain fertile qu'est la France pour le cinéma et l'audiovisuel est totale. Comme les secteurs qu'il soutient, le CNC est au croisement de l'art et l'industrie.

En ces temps de difficultés économiques, il est bon de rappeler que ces deux dimensions sont indissociables : la vitalité et le dynamisme du cinéma et de l'audiovisuel français en font aussi des filières créatrices de valeurs. L'étude que vient de réaliser le cabinet BIPE à la demande du CNC sur l'impact social et économique des secteurs que nous aidons révèle que ces secteurs sont fortement producteurs de richesse et d'emplois. Cette étude répond aussi à une exigence de transparence à laquelle je tiens, et s'inscrit dans une démarche d'évaluation de nos actions, demandée par la Cour des comptes.

En mesurant les effets de levier, l'étude démontre ainsi qu'en 2012, la valeur ajoutée des secteurs du cinéma, de la production audiovisuelle, de la vidéo et du jeu vidéo représentent 16,2 milliards d'euros en valeur ajoutée directe, indirecte et induite – soit 0,8 % du PIB français – et plus de 340 000 emplois – soit 1,3 % de l'emploi en France !

Pour 1 euro payé par le CNC, ce sont 21 euros qui sont générés en valeur ajoutée directe et indirecte dans l'économie française. En tout, les secteurs soutenus par le CNC ont une valeur ajoutée équivalente à celle de l'industrie automobile, avec 8,5 milliards d'euros de valeur ajoutée directe (contre 8,6 milliards d'euros pour l'industrie automobile selon l'INSEE).

Ces résultats font que nous avons tout lieu de nous réjouir : les politiques du CNC ont fait leurs preuves, d'un point de vue créatif, mais elles sont également essentielles d'un point de vue économique et social. Et ce, avec un modèle pleinement autofinancé, grâce au fonds de soutien. Cela montre à quel point soutenir la création est pertinent, et qu'une politique publique volontaire est une source indispensable de dynamisme pour les territoires. ■

Frédérique Bredin, présidente du CNC

la CST

Rencontres de la CST - " Perception sensorielle - Des limites infinies ? "

Les prochaines Rencontres de la CST auront lieu à l'Espace Pierre Cardin, le 5 décembre 2013. Lors de cette nouvelle rencontre thématique, nous nous intéresserons à la perception sensorielle.

" Perception sensorielle - Des limites infinies ? "



COMMISSION
SUPÉRIEURE
TECHNIQUE
DE L'IMAGE
ET DU SON

► État des lieux des nombreuses possibilités artistiques et techniques actuelles offertes aux cinéastes en regard d'une éventuelle saturation de la perception sensorielle et des coûts économiques qu'elles induisent

En 125 ans, le cinéma est passé du noir et blanc à la couleur, du 1,33:1 au 2,76:1 et à l'Imax, de l'argentique et du magnétique au numérique, du muet au sonore et du mono au son immersif. [...]

Certaines avancées techniques furent soit des "révolutions" immédiatement perceptibles par le spectateur (le passage du N&B à la couleur, du muet au sonore) soit des "évolutions" plus subtiles permettant aux réalisateurs d'enrichir leur créativité tout en améliorant le confort du spectateur (l'amélioration de la sensibilité des pellicules, l'augmentation de la bande passante sonore).

Or si la dernière grande "révolution" technique (passage d'un monde argentique et analogique à un monde numérique) a considérablement modifié les us et coutumes de toute une profession, bouleversé les modèles économiques, voir supprimé des pans entiers de l'industrie cinématographique, la modification de la perception du spectacle cinématographique par le spectateur n'a pas été à la hauteur de cette "révolution".

Il nous est apparu intéressant de s'interroger sur cette dichotomie entre perception et avancées techniques et sur une éventuelle saturation de la perception.

Dans un premier temps, après un bref rappel de ce qu'est la perception sensorielle et les sens qui sont suscités lors du spectacle cinématographique nous nous attarderons sur les deux principales perceptions, la perception visuelle et la perception auditive en essayant de définir les limites des récepteurs mis en jeu que sont l'œil et l'oreille.

Nous essayerons de comprendre les mécanismes et les limites des carences de nos perceptions (la persistance rétinienne en est un bon exemple), et leurs utilisations (compressions non destructives du signal).

« Toute technologie suffisamment avancée est indiscernable de la magie »,

Arthur C. Clarke - Troisième loi de Clarke - (1962-1973)

Afin de mesurer le chemin parcouru, nous évoquerons les grandes avancées techniques qui ont modifié la technique cinématographique (prise de vues, de sons, montage, mixage, étalonnage...) et leurs rapports avec les progrès de la diffusion.

A la lumière de ces données de bases nous analyserons les évolutions techniques récentes, de la captation à la diffusion, en les illustrant par des exemples visuels et sonores afin de mesurer l'importance de ces évolutions.

Un échange avec des fabricants permettra de savoir si les outils actuels correspondent aux attentes des utilisateurs et du public, ou les dépassent.

Puis nous tenterons de faire un peu de prospective en imaginant ce que seront les outils et standards du futur et si la nécessité de les développer tient du consumérisme ou d'un réel besoin technique apportant une sensible amélioration visible et audible au spectateur. Les questions d'une éventuelle saturation sensorielle et du coût de ces avancées techniques en regard des améliorations qu'elles produisent seront sous-jacentes lors de toutes les tables rondes.

La projection de Grigris, de Mahamat-Saleh Haroun, photographié par Antoine Héberlé AFC – qui recevra le prix Vulcaïn de l'artiste technicien décerné cette année à Cannes – clôturera ces Rencontres. ■

Programme de la journée

http://www.cst.fr/IMG/pdf/Les_Rencontres_de_la_CST_o_05-12-2013_o_Communique_de_presse-2.pdf

Entrée libre sur présentation du code barre attribué obtenu en s'inscrivant en ligne

<http://www.services-cst.com/inscriptions/>

ACS France associé AFC

► Nous venons d'emménager dans des locaux neufs à quelques centaines de mètres de notre ancienne adresse.

Buc, une ville qui fut un haut lieu de l'aviation et des acrobaties aériennes : Louis Blériot y avait son propre aéroparc. Elle accueille aujourd'hui GE Healthcare (1 770 salariés), VLS... ACS France est situé à 21 km de la porte de Saint-Cloud et notre surface de 600 m² permet d'accueillir les assistants pour les essais et tests de matériel, notamment caméra, sur nos systèmes. Profitant d'une hauteur sous plafond de sept mètres, ce local nous offre également la possibilité de mettre un système Cablecam à disposition pour des démonstrations et essais techniques en réel.

Depuis de nombreuses années, ACS France est capable de proposer un service haut de gamme. Accueillir nos clients, les conseiller dans la réalisation de prises de vue aériennes et spécifiques. Nous travaillons sans cesse pour repenser notre métier et assurer une meilleure approche de service auprès des réalisateurs et chefs opérateurs.

Nous avons étrenné nos locaux pour la préparation d'un plan séquence très particulier pour le compte d'un projet de film US. Il s'agissait d'un travelling à hauteur d'homme sur une cinquantaine de

mètres pour finir dans les nuages à 500 mètres du sol permettant de démarrer le plan au milieu des comédiens et finir sur une vue d'ensemble de l'environnement en "fleuretant" avec les nuages. Cette installation a été mise en œuvre en fixant la tête gyro-stabilisée SuperG équipée d'une Arri 235 et optique 17-80 mm installée sur un "skate" élingué à 45 mètres sous l'hélicoptère.

Nous avons également pu faire des tests de montage et d'équilibrage de la Sony F55 avec le nouvel Angénieux 28-340 mm sur la Shotover K1. La K1 continue à démontrer toute l'ingéniosité de sa technologie et son sixième axe qui laisse libre l'opérateur sur tout mouvement en "top shot" et à la verticale de l'hélicoptère. Nous sommes impatients de retrouver à l'écran les images de ce documentaire français qui sera certainement une référence en matière d'images aériennes en 4K pour la télévision.

N'hésitez pas à surfer sur le site Internet d'ACS France www.aerial-France.fr, sans oublier la possibilité de suivre les performances de nos équipes sur Twitter et Facebook.

Merci à tous pour cette confiance renouvelée depuis 16 ans. Du neuf et du grand pour un nouveau départ pour ACS France... A bientôt pour de belles et grandes aventures techniques. ■

ACS France

Nouvelle adresse :

240 rue Hélène Boucher - BP 343

78533 Buc Cedex

Tél. : +33 1 39 56 79 88

Fax : +33 1 39 56 79 89

www.aerial-france.fr

<http://www.youtube.com/acsfrance>



Arri associé AFC

► Films au palmarès de l'édition 2013 du festival Plus Camerimage ayant été tournés en Arri (liste non exhaustive)

Compétition officielle

● Grenouille d'or

Ida, de Paweł Pawlikowski, photographié par Łukasz Żal et Ryszard Lenczewski

Tourné en Alexa Studio Arriraw Codex et optiques anamorphiques

● Grenouille d'argent

Heli, d'Amat Escalante, photographié par Lorenzo Hagerman

Tourné en Alexa Arriraw Codex et optiques Zeiss Master Prime

● Grenouille de bronze

Inside Llewyn Davis, d'Ethan et Joel Coen, photographié par

Bruno Delbonnel AFC, ASC

Tourné en Arricam 35 mm et optiques Cooke S4

Meilleur réalisateur d'un premier film

Alice Winocour pour *Augustine*, photographié par Georges Lechartois

Tourné en Alexa ProRes et optiques Cooke Panchro

Clips

● Meilleur clip : *Pursuit* de *Gesaffelstein*, réalisé par Fleur & Manu, photographié par Nicolas Loir

Tourné en Alexa ProRes et optiques Zeiss Master Prime

● Meilleure photo pour un clip : Nicolas Loir pour *Cold Win* de *Ghostpoet*, réalisé par Cyrille de Vignemont

Tourné en Alexa ProRes et optiques Cooke 5i.

Films 3D

Gravity, d'Alfonso Cuarón, photographié par Emmanuel Lubezki ASC, AMC

Tourné en Alexa Arriraw Codex et optiques Zeiss Master Prime.

Débat 4K

Pour étayer la philosophie du DG de Arri, Franz Kraus, concernant le "débat 4K" (cf La Lettre de l'AFC de juillet-août 2013), voici un article intéressant suite au symposium de la SMPTE (Society of Motion Picture and Television Engineers) où les experts se sont exprimés majoritairement en faveur de la qualité des pixels plutôt que leur quantité.

Le magazine américain *The Hollywood Reporter* a interrogé le directeur des stratégies technologiques de la société Dolby, Pat Griffis, qui a partagé les résultats des recherches conduites par Dolby Laboratories à ce sujet :

<http://www.hollywoodreporter.com/beyond-screen/why-4k-might-not-be-636485>

Arri associé AFC

Tout savoir sur le format Arriraw

Arri met en ligne sur son site une page dédiée au format Arriraw http://www.arri.de/camera/digital_cameras/learn/arriraw_faq

Films sortant au mois de décembre tournés en Alexa (liste non exhaustive)

- *Carrie, la vengeance*, de Kimberly Peirce, image Steve Yedlin Alexa, PV Primo
- *Le Cinquième pouvoir*, de Bill Condon, image Tobias Schliessler ^{ASC} Alexa Arriraw Codex, Zeiss Master Prime
- *Henri*, de Yolande Moreau, image Philippe Guilbert ^{SBC} Alexa ProRes, Cooke S4 (Panavision France)
- *Zulu*, de Jérôme Salle, image Denis Rouden ^{AFC} Alexa Studio et M, Arriraw Codex, Hawk anamorphiques

- *A Touch of Sin*, de Jia Zhang Ke, image Yu Likwai Alexa Studio et M, Arriraw Codex, Arri Scope et Elite anamorphiques
- *All is Lost*, de J.C. Chandor, image Franck DeMarco Alexa Arriraw Codex, Zeiss T 2.1 Voir l'entretien : <http://www.imageworks.fr/?p=5963>
- *100% cachemire*, de Valérie Lemerrier, image Denis Lenoir ^{AFC,ASC} Alexa Arriraw Codex, Cooke S4 (TSF)
- *Je fais le mort*, de Jean-Paul Salomé, image Pascal Ridao ^{AFC} Alexa ProRes, Zeiss Master Prime (TSF)
- *The Lunchbox*, de Ritesh Batra, image Michael Simmonds Alexa
- *Le Géant égoïste*, de Cléo Barnard, image Mike Eley ^{BSC} Alexa Plus et M, Cooke S4

- *Nesma*, de Homeida Behi, image Ne-wine Behi Alexa
- *16 ans... ou presque*, de Tristan Séguéla, image Pierre Aïm ^{AFC} Alexa ProRes
- *Suzanne*, de Katell Quillévéré, image Tom Harari Alexa ProRes, Zeiss T 2.1 (TSF)
- *Homefront*, de Gary Fleder, image Theo van de Sande Alexa Arriraw, Cooke S4
- *I Used to Be Darker*, de Matt Porterfield, image Jeremy Saulnier Alexa ProRes
- *Wolf of Wall Street*, de Martin Scorsese, image Rodrigo Prieto ^{ASC,AMC} Arricam 35 mm, Alexa Studio Arriraw Codex (nuits), Hawk anamorphiques. ■

Codex associé AFC

► En salles en décembre, films tournés en Codex :

- *All is Lost*, de J.C. Chandor, image Franck DeMarco Alexa Arriraw Codex, Zeiss T 2.1, Codex Vault Frank DeMarco a accordé un entretien à Codex : <http://www.imageworks.fr/?p=5963>
- *Le Cinquième pouvoir*, de Bill Condon, image Tobias Schliessler ^{ASC} Alexa Arriraw Codex, Zeiss Master Prime
- *Zulu*, de Jérôme Salle, image Denis Rouden ^{AFC} Alexa Studio et M, Arriraw Codex, Hawk anamorphiques
- *A Touch of Sin*, de Jia Zhang Ke, image Yu Likwai Alexa Studio et M, Arriraw Codex, Arri Scope et Elite anamorphiques
- *100% cachemire*, de Valérie Lemerrier, image Denis Lenoir ^{AFC,ASC} Alexa Arriraw Codex, Cooke S4 (TSF)
- *Wolf of Wall Street*, de Martin Scorsese, image Rodrigo Prieto ^{ASC,AMC} Arricam 35 mm, Alexa Studio Arriraw Codex (nuits), Hawk anamorphiques.

Codex félicite tous les gagnants du festival Plus Camerimage. Ci-dessous les films ayant tourné en Codex

Compétition officielle

- *Grenouille d'or* *Ida*, de Paweł Pawlikowski, photographié par Łukasz Żal et Ryszard Lenczewski Tourné en Alexa Studio Arriraw Codex et optiques anamorphiques
- *Grenouille d'argent* *Heli*, d'Amat Escalante, photographié par Lorenzo Hagerman Tourné en Alexa Arriraw Codex et optiques Zeiss Master Prime Lorenzo Hagerman a accordé un entretien à Codex :

<http://www.codexdigital.com/casestudies/cinematographer-lorenzo-hagerman-chooses-codex-for-amat-escalantes-thriller-heli>

Films 3D

- *Gravity*, d'Alfonso Cuarón, photographié par Emmanuel Lubezki ^{ASC,AMC} Tourné en Alexa Arriraw Codex et optiques Zeiss Master Prime Emmanuel Lubezki ^{ASC,AMC} a accordé un entretien à Codex

<http://www.codexdigital.com/casestudies/lubezki-and-cuaron-test-the-limits-of-filmmaking-technology-on-gravity> ■

Fujifilm associé AFC

► Gamme Cabrio Fujinon : des optiques d'exception chez Fujifilm

Trois modèles à ce jour :

- ZK 4,7 x 19
- ZK 3,5 x 85
- ZK 2,5 x 14 (dernière nouveauté)

Optiques cinéma en monture PL les plus légères du marché, très compactes.

Ce sont les seules optiques à posséder un "drive unit" permettant un portage à l'épaule, amovible.

Fujifilm est le seul fabricant à associer les trois composantes essentielles :

- Le zoom
- La monture PL (qui permet le montage sur une caméra de cinéma)
- La motorisation de la poignée

Leurs atouts sont également :

- La disponibilité en mètre ou en pied
- Un iris composé de 9 lames
- Une bague de back focus ajustable
- Le pilotage avec différentes poignées vidéo ou cinéma, boîtier de contrôle etc.
- Des accessoires cinéma utilisables (diamètre 114, crantage en 0,8). ■



Fujinon Cabrio

Panavision associé AFC

► Optiques Série Primo V

La naissance d'une série chez Panavision est un événement surtout lorsqu'il s'agit des optiques qui ont été adoptées par les réalisateurs depuis leur introduction il y a 25 ans. Aujourd'hui le look classique Primo a été redéfini et optimisé pour être utilisé avec la dernière génération de caméras cinéma numériques. Les optiques Primo V allient la texture organique du film à la haute résolution du numérique.



Retour sur la journée Portes Ouvertes

Panavision tient à remercier tous les visiteurs, plus de 250 personnes, qui sont venus pour la journée Portes Ouvertes du 14 novembre dernier.

Toutes nos équipes étaient là pour répondre aux nombreuses questions des visiteurs et leur montrer les différentes solutions que proposent Panavision. Nous sommes heureux de constater, au vu de son succès, que cette journée d'information et de rencontres organisée par Panavision en fin d'année fait partie maintenant des RDV annuels établis.

34^e Festival du film court de Villeurbanne

Panavision Alga et Rhône-Alpes ont fourni le matériel de sept films sélectionnés à la Compétition Européenne :

- *A cheval dans une maison vide* de Frédéric Carpentier, tourné en Epic avec des Primo, image Brice Pancot (PV Rhône-Alpes)
 - *Poussières* de Daniel Metge, tournée en Arri Alexa avec des Angénieux Optimo 16-42, image Thomas Walser (PV Rhône-Alpes)
 - *Les Lézards* de Vincent Mariette, tournée en Epic avec des Primo, image Julien Poupard (PV Alga)
 - *Petit matin* de Christophe Loizillon, tourné en Arri Alexa avec des Zeiss G.O., image Aurélien Deveaux (PV Alga)
 - *La Lumière du phare* de Hélène Milano, tourné en Red MX avec des Zeiss G.O. et zoom AZ 10HR, image Jérôme Olivier (PV Alga)
 - *Solitudes* de Liova Jedlicki tourné en Panaflex Millennium 3 perfs avec des Primo, image Julien Poupard (PV Alga)
 - *Faims* de Géraldine Boudot, tourné en Aaton Penelope 2 perfs avec des Cooke S, image Yann Maritaud (PV Rhône-Alpes)
- Félicitations à tous et bonne chance !

Sorties décembre

Nesma de Hormeida Behi, image Newwine Behi, tourné en Arri Alexa et Primo standard. ■

Sony France associé AFC

► **Les visiteurs du dernier Satis (19, 20, 21 novembre 2013) ont pu découvrir pour la première fois en Europe les nouveaux modèles PVM-A170 17" et PVM-A250 25". D'une réduction d'environ 40% en termes d'épaisseur et de poids par rapport aux modèles précédents, ils offrent davantage de flexibilité et une plus grande simplicité d'utilisation pour la production d'émissions en direct et les applications en car régée.**

« Les contenus ultra-Haute Définition (4K et au-delà) nécessitent des moniteurs de plus grandes tailles pour garantir un étalonnage précis des couleurs sur site », explique Daniel Dubreuil, chef de produit marketing pour les moniteurs professionnels chez Sony Europe. « Mais les moniteurs plus grands sont plus difficiles à transporter et prennent plus de place. Ces nouveaux modèles ont une taille d'écran adaptée à l'évaluation critique, et offrent un design plus fin et plus léger, idéal pour les applications de tournage de direct ou sur le terrain. Ils ont même une poignée pour faciliter leur transport. »

Pour concevoir ces nouveaux moniteurs plus fins et plus légers, Sony a entièrement repensé leur design, du châssis accueillant la structure du panneau OLED à la carte de traitement du signal, en passant par les matériaux et les composants. Parmi les autres améliorations opérationnelles, on mentionnera un système de conversion E/P qui permet d'optimiser automatiquement le traitement du signal en fonction des signaux d'entrée, à une faible latence (moins de 0,5 trame). Les utilisateurs peuvent également mettre à jour les moniteurs via un câble Ethernet.

Le panneau OLED de Sony utilise la technologie Super Top Emission pour fournir une luminosité élevée, une grande pureté des couleurs, un fort contraste et une fiabilité à toute épreuve. Les nouveaux modèles proposent également des angles de vue très larges, ce qui permet à plusieurs coloristes ou ingénieurs vidéo de visionner simultanément les images, et donc d'augmenter la productivité globale et l'efficacité du workflow.

La technologie Trimaster EL™ de Sony et son panneau OLED exclusif garantissent une reproduction précise des noirs et des couleurs, une plage dynamique exceptionnelle et un temps de réponse rapide, pour des résultats impeccables et une évaluation en toute confiance.

Ces nouveaux moniteurs seront disponibles dès janvier 2014.

Informations complémentaires sur le site de Sony www.pro.sony.eu ■



Sublab associé AFC

► **La Phantom Flex 4K en primeur chez Sublab**

Initié par une présentation prometteuse de notre système SpectR à l'IBC, le dernier trimestre 2013 se termine en beauté avec l'arrivée anticipée du Père Noël et de la nouvelle caméra Phantom Flex 4K. La Phantom Flex 4K possède des caractéristiques au-delà de toutes caméras existantes puisqu'elle permet d'atteindre 1 000 images par secondes avec une résolution de 4096 x 2160 pixels.

La perspective d'explorer les possibilités de cette caméra en primeur en Europe dès décembre nous tient en haleine.



Tout comme les autres caméras Phantom, l'association de la Phantom Flex 4K avec notre système de télécommande SpectR for Phantom offrira une liberté et une simplicité d'utilisation.

N'hésitez pas à nous consulter pour plus d'informations <http://www.sublab.tv/> ■

Thales Angénieux associé AFC

► **Parmi les films photographiés avec des zooms Angénieux, en voici treize dont la sortie en salles est programmée au mois de décembre.**

- *Casse-tête chinois*, de Cédric Klapisch – Photographie Natasha Braier ^{ADF}
- *Goliyon Ki Rasleela Ram-Leela*, de Sanjay Leela Bhansali – Photographie Ravi Varman ^{ISC}
- *Le Cinquième pouvoir*, de Bill Condon – Photographie Tobias A. Schliessler ^{ASC}
- *Zulu*, de Jérôme Salle – Photographie Denis Rouden ^{AFC}
- *100% cachemire*, de Valérie Lemerrier – Photographie Denis Lenoir ^{AFC, ASC}
- *A Touch of Sin*, de Jia Zhang Ke – Photographie Nelson Yu Lik-wai
- *All is Lost*, de J.C. Chandor – Photographie Frank DeMarco
- *Le Hobbit : la désolation de Smaug*, de Peter Jackson – Photographie Andrew Lesnie ^{ACS, ASC}
- *Belle et Sébastien*, de Nicolas Vanier – Photographie Eric Guichard ^{AFC}
- *Mandela, un long chemin vers la liberté*, de Justin Chadwick – Photographie Lol Crawley ^{BSC}
- *Don Jon*, de Joseph Gordon-Levitt – Photographie Thomas Kloss
- *Le Loup de Wall Street*, de Martin Scorsese – Photographie Rodrigo Prieto ^{AMC, ASC}
- *Tel père, tel fils*, de Hirokazu Koreeda – Photographie Mikiya Takimoto. ■

► **Captation 4K en "live" du Tournoi de tennis de Paris-Bercy**

Après la captation 4K en direct des concerts de Coldplay et d'Andrea Boticelli en 2012, du groupe Muse en juillet 2013 par United filiale néerlandaise d'Euro Media Group, Euro Media Group était aux Masters de tennis BNP Paribas de Paris-Bercy. Deux zooms Angénieux monture PL, l'Optimo 28-340 et l'Optimo 15-40 mm montés sur caméra Sony F55, ont servi à cette captation. Ronald Meyvish, en charge des nouvelles technologies chez Euro Media Group, livre ses impressions.



Zoom Angénieux Optimo 15-40 mm monté sur une Sony F55

Nous avons utilisé les optiques sur la caméra 5, qui était dans les tribunes en position "beauté". Nous avons d'abord mis le 15-40 afin d'avoir un plan "beauté" de Bercy. Puis nous l'avons remplacé pour le 28-340 afin d'avoir plus de rendu de la caméra à cet endroit. Au 28 mm, on avait toujours un joli plan beauté, par contre, la focale 340 mm nous a permis de prendre des plans serrés des joueurs. Le fait d'avoir un zoom d'assez grand angle jusqu'au 340 mm augmente les possibilités d'une position caméra en nous donnant beaucoup plus de diversité de plans.

Quelles sont les principales difficultés à gérer dans le cadre d'une captation de tennis ?

Le tennis est un jeu très rapide et dès qu'on essaie de récupérer des plans très serrés du jeu, garder le point sur les sujets devient très difficile. En filmant du sport avec une caméra à grand capteur, la profondeur de champ est un paramètre auquel il faut faire très attention. Grâce à un bon éclairage et à la sensibilité de la caméra Sony F55, nous avons pu travailler avec une ouverture de 8 ce qui nous a aidés à sortir des images nettes et piquées.

Que ce soit pour le 28-340 ou le 15-40, des optiques destinées traditionnellement au cinéma, pouvez-vous nous dire quels bénéfices vous avez eus à la captation ?

Comme on travaillait en 4K, les optiques cinéma sont d'une qualité supérieure. Etant donné que le résultat final est montré sur des écrans plus grands que les écrans 65" des particuliers ou ceux des salles de cinéma, avoir par exemple beaucoup moins d'aberrations chromatiques se voit clairement sur les images. La précision d'une monture PL permet de changer plus facilement les optiques pendant les tournages puisque la problématique du "back-focus", bien connue des optiques TV avec monture B4, est réduite.

Quelles différences essentielles voyez-vous comparativement aux optiques 2/3 pouce utilisées jusque-là dans le monde du Broadcast ?

Au niveau de l'opération et de la fiabilité, le grand avantage des optiques construites pour les caméras 2/3 pouce reste les moteurs servo-intégrés sur l'optique. Avec la plupart des optiques ciné, on est quand même obligé d'attacher des moteurs externes afin de contrôler le zoom et le point avec des poignées

standard utilisées dans le monde de la télévision. Il faut aussi installer un moteur pour piloter l'iris à distance, ce qui reste un point faible. Par ailleurs, pour les optiques zoom à longue focale, il faut tenir compte du fait que la taille de l'optique elle-même devient significativement plus grande que ce qu'on a avec les caméras TV classiques. Même chose pour le poids, puisqu'on utilise beaucoup plus des caméras en mode "portable" dans les productions TV.

Avez-vous été convaincu par l'apport des optiques cinéma ?

Il est clair qu'avec le nombre croissant de demandes pour des productions TV en 4K, il n'est pas seulement question d'avoir une caméra avec une résolution plus élevée. Il est indispensable que tous les éléments soient à la même hauteur. On peut même dire que l'optique devient un élément plus important que la caméra. C'est là qu'on voit clairement l'avantage des optiques cinéma.

Avez-vous d'autres projets ?

On n'est qu'au début d'un nouveau monde qu'on vient de découvrir. Avec nos collègues en Hollande de la société Euro Media Group United, on a réussi en juillet à capter en 4K le concert du groupe Muse à Rome. Les résultats sont déjà passés dans des salles de cinéma partout dans le monde. Le tennis à Bercy nous a permis de montrer qu'on a aussi le savoir-faire pour des captations en 4K dans le domaine du sport. Dans les mois qui viennent, on a plusieurs projets en phase de préparation aussi bien dans le sport que le divertissement (concerts, opéras). ■

► **Où Jean-Marie Dreujou ^{AFC}, parle de son travail sur *Wolf Totem (Le Totem du loup)*, de Jean-Jacques Annaud**

Adapté du best-seller en Chine de Jiang Rong, le tournage du Totem du loup vient de se terminer. Le directeur de la photographie Jean-Marie Dreujou ^{AFC} livre son expérience avec les zooms Angénieux sur ce film. (Production China Film Co. LTD - Repérage)

Jean-Marie Dreujou : *Le Totem du loup* est ma deuxième expérience cinématographique chinoise : j'ai tourné en 2001 *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, de Dai Sijie. Pour ce film, j'avais utilisé un 25-250 HR que j'avais mixé avec une série Zeiss Distagon. Nous étions à l'époque quatre Français pour faire ce film, entièrement en chinois. *Le Totem du loup* est

mon quatrième film avec Jean-Jacques Annaud, il se passe en 1969. Un jeune étudiant originaire de Pékin est envoyé en Mongolie intérieure, dans une tribu de bergers nomades. Il va beaucoup apprendre sur la vie dans cette contrée infinie, hostile et vertigineuse, sur la notion de communauté, de liberté et de responsabilité, et sur la créature la plus crainte et vénérée des steppes... le loup!

Comment se passe la mixité des équipes ?

JMD : J'ai tourné un peu partout dans le monde, il m'est déjà arrivé de me retrouver seul dans une équipe étrangère pour faire un film. Nous sommes actuellement une équipe de 450 personnes, dont neuf Français. L'équipe image est constituée de 27 techniciens à la caméra, 17 à la machinerie, 19 à l'électricité, et une interprète... Car seul mon " gaffer " chinois parle anglais. Le langage du cinéma étant universel, grâce à la compétence des techniciens, nous arrivons toujours à nous comprendre. Denis Scozzesi, mon chef machiniste, m'accompagne. Sa compétence et notre complicité sont indispensables pour coordonner tous les mouvements de caméra.

Quels sont les équipements que vous utilisez sur le tournage ?

JMD : Je tourne avec 5 caméras ! ; 3 caméras 2D et 2 caméras 3D. J'utilise un rig allemand Screenplane pour les caméras 3D, sur lequel j'installe soit des packs 3D 16-42, soit des packs 3D 30-80. Sur les caméras 2D, j'utilise essentiellement des objectifs Angénieux : 15-40 & 28-76, 24-290 & 28-340 mm. Nous tournons environ 1/4 en 3D natif et 3/4 en 2D. Le film sera ensuite entièrement spatialisé pour sortir dans les salles en 3D.

Quelles sont vos impressions sur les zooms Angénieux ?

JMD : J'ai aimé utiliser, sur Wolf Totem, le nouveau 28-340 mm avec le doubleur Angénieux. J'apprécie sa qualité optique très homogène. Lorsque j'ai commencé comme opérateur, j'utilisais beaucoup les objectifs Panavision, notamment le 24-275 mm qui avait déjà une ouverture à 2.8, ce qui est un avantage énorme particulièrement lorsque l'on tournait encore en 35 mm argentique. J'alternais cet objectif avec le 25-250 HR Angénieux qui avait une ouverture moindre. J'ai utilisé l'Optimo 24-290 mm dès sa sortie, car il correspondait exactement à ce que je recherchais dans la qualité des peaux, dans la colorimétrie. C'était pour moi l'objectif idéal. J'ai retrouvé cela, bien sûr avec le 28-340 mm, mais aussi avec les Optimos " lightweight " 15-40 et 28-76 mm où je pouvais passer d'une caméra fixe en longue focale à une caméra à l'épaule avec harmonie. Ma cohérence de tournage est vraiment centrée autour



Jean-Marie Dreuou, assis, Jean-Jacques Annaud, à sa gauche, et une partie de l'équipe sino-française sur le tournage du Totem du loup - Photo Bai Long - China Films Co. LTD Repérage

de cela. Je mélange en général cela avec des Cooke S4 et cela fonctionne très bien car je retrouve la même qualité.

Concernant les caméras, qu'utilisez-vous ?

JMD : Pour la 2D je tourne avec des Alexas, et pour la 3D avec des RED. J'enregistre en RAW, et ainsi, nous raccordons rapidement les deux systèmes. Je suis accompagné d'Olivier Garcia, qui a installé le laboratoire sur place et qui règle tous les problèmes. Nous arrivons aussi à raccorder rapidement grâce aux objectifs Angénieux.

A quoi cela est-il dû d'après vous ?

JMD : A une très grande qualité de fabrication. Avec l'Alexa combinée aux Optimos, je retrouve exactement ce que je pouvais obtenir en argentique. La mixité est bluffante.

Comment se traduisent vos choix techniques par rapport aux contraintes ?

JMD : J'ai souvent une caméra sur une grue et deux autres sur travelling ou slider, avec les zooms. Nous pouvons choisir les focales adaptées rapidement, notamment lorsqu'il faut capter les regards de nos loups. La difficulté de ce film est qu'il se passe sur plusieurs saisons. En Mongolie, le passage de l'une à l'autre est visible quotidiennement. Le jaune change très vite du marron au vert (entre l'hiver et le printemps), et du vert au marron (entre l'été et l'automne). L'autre difficulté était de suivre l'évolution d'un petit loup (un des personnages du film) depuis sa naissance en avril jusqu'au début de l'automne. Nous avons conçu un plan de travail complexe pour concilier ces deux contraintes. Andrew Simpson a éduqué seize loups, dont quatre petits pour le rôle principal.

Nous avons commencé à tourner des plans d'été très larges au mois d'août 2012, en très petite équipe, dans des endroits isolés de Mongolie qui ne per-

mettaient pas d'accueillir toute l'équipe. Puis nous avons tourné une scène compliquée d'hiver : des loups attaquent des chevaux dans la nuit et le blizzard. C'était assez terrible, mais les hommes ainsi que le matériel, ont résisté ! A la naissance des petits loups en avril, le tournage a repris. Deux autres coupures ont ensuite été nécessaires : pour leur permettre de grandir, et aussi pour respecter l'évolution des saisons. Nous abordons actuellement le tournage des séquences d'hiver, dans le grand froid et la neige !

Comment fonctionnez-vous entre focales fixes et zooms ?

JMD : J'utilise très peu les objectifs fixes. D'une manière générale, depuis que les 15-40 et 28-76 mm sont sortis, je ne les utilise quasiment plus.

Pourtant les Optimo lightweight ne sont pas les plus répandus en Chine à l'inverse de l'Europe ou des Etats-Unis...

JMD : Cela évolue vite mon équipe chinoise a très vite vu que ces objectifs sont d'une très grande qualité, et je dois lutter avec le photographe de plateau qui me " vole " systématiquement le 28-76 mm dès qu'il n'est plus sur une caméra !

Quand se termine le tournage ?

JMD : Mi-novembre. J'aurais encore probablement quelques raccords à tourner au mois d'avril 2014.

En tant qu'opérateur quels sont vos souhaits techniques ?

JMD : Un de mes souhaits serait que les Optimo soient équipés de moteur de zoom car lorsque l'on a besoin de rapidité, c'est quelque chose qui manque. (J'aimais beaucoup Panavision car il suffisait d'un branchement directement sur la Panaflex pour contrôler le zoom). J'aimerais aussi essayer votre nouveau zoom anamorphique.

Vos prochains projets ?

JMD : D'autres aventures aussi belles que *Le Totem du loup* ! ■

à voir

L'Eau sèche, un voyage en compagnie de Jean Olivier Hucleux Documentaire de Brigitte Barbier

Brigitte Barbier nous informe de la sortie en DVD de son documentaire *L'Eau sèche, un voyage en compagnie de Jean Olivier Hucleux*.

► « Le film *L'Eau sèche, un voyage avec Jean Hucleux*, a tout d'abord été une question de voisinage, comme la juxtaposition des traits dans les dessins de l'artiste.

Ce film s'est construit dans le temps, cinq ans pour rassembler la parole de Jean Olivier Hucleux et voir son travail, voir au-delà de la technique, voir au-delà du visible.

« Le dessin est l'expression de ce qu'il y a de plus immatériel en nous », disait l'artiste. Avec *L'Eau sèche*, j'espère faire résonner ce que Jean a su taire dans son œuvre. Ne pas raconter, ne pas être dans l'anecdote, éliminer le superficiel pour faire jaillir cet immatériel en nous. J'espère que mes images "résonnantes" et ma vision personnelle permettront d'approcher plus intimement l'homme et l'artiste exceptionnel qu'était Jean Olivier Hucleux, parti explorer un autre invisible depuis mai 2012. » ■

<http://www.harmattantv.com/videos/film-%28vod-dvd%29-2693--L-Eau-seche-DOCUMENTAIRES.html>



revue de presse

Faute d'argent, le cinéma portugais est au point mort

Par Clarisse Fabre

Le Monde, 2-3-4 novembre 2013

► *Face au refus des opérateurs de télécoms de remplir leurs obligations légales de financement, le secteur, en berne, résiste vaille que vaille. Y a-t-il quelqu'un au Palacio Ajuda, siège du secrétariat d'Etat à la culture, à Lisbonne ? C'est la question que posent très sérieusement les professionnels du cinéma portugais, réunis jusqu'au 3 novembre au festival du film documentaire Doclisboa.*

Entre deux projections, les conversations reviennent toujours sur le même sujet : le financement du cinéma portugais est en berne, parce

que les opérateurs des télécommunications refusent de payer une taxe prévue par la loi. Et les déclarations de Jorge Barreto Xavier, secrétaire d'Etat à la culture, rattaché au cabinet du premier ministre, n'y font rien. Le manque à gagner pour la production de films est estimé à 10,5 millions d'euros – soit le montant que devrait acquitter le secteur des télécoms. ■

Suite de l'article

<http://www.afcinema.com/Faute-d-argent-le-cinema-portugais-est-au-point-mort.html>

Cinéma : Bruxelles maintient presque en l'état les aides territorialisées

Par Alain Beuve-Méry

Le Monde, 15 novembre 2013

► *Tout est bien qui finit bien ! Après trois consultations publiques, plus deux ans de discussions et de nombreux allers-retours entre la Commission européenne et les différents Etats membres, Joaquín Almunia, commissaire européen chargé de la concurrence, a rendu publique, jeudi 14 novembre, sa réforme des aides publiques au cinéma. Les professionnels du cinéma français, qui redoutaient une atteinte au principe de l'exception culturelle, devraient être soulagés.*

Deux points continuaient de bloquer les négociations, l'un concernait la discrimination des aides, l'autre leur territorialisation. Les responsables français, mais aussi allemands, des industries cinématographiques craignaient qu'une libéralisation du système d'aides publiques au cinéma n'entraîne une délocalisation massive des tournages en Europe centrale et orientale. ■

Suite de l'article

<http://www.afcinema.com/Cinema-Bruxelles-maintient-presque-en-l-etat-les-aides-territorialisees.html>

La culture vaut bien 435 kilomètres d'autoroute

Par Clarisse Fabre

Le Monde, 16 novembre 2013

► *En 1966, alors qu'il défendait le budget des maisons de la culture, André Malraux avait lancé cette phrase aux députés : « Mesdames et messieurs, ce que je vous demande, c'est exactement vingt-cinq kilomètres d'autoroute. » La décentralisation culturelle vivait ses premières années, et le ministre des affaires culturelles souhaitait minimiser les sommes en jeu.*

Cette citation de Malraux a été exhumée, il y a quelques jours, par le rap-

porteur spécial de la commission des finances, le socialiste Pierre-Alain Muet, à l'occasion du vote en première lecture du budget de la culture pour 2014, mercredi 13 novembre. Il s'agissait de montrer, près de cinquante ans plus tard, que les sommes en jeu sont toujours dérisoires. ■

Suite de l'article

<http://www.afcinema.com/La-culture-vaut-bien-435-kilometres-d-autoroute.html>

James Gray m'a amené au musée

Par Elizabeth Franck-Dumas

Libération, 26 novembre 2013

Rencontre avec James Gray et son chef opérateur, Darius Khondji, deux esthètes complices. Si *The Immigrant*, cinquième long métrage de l'Américain James Gray, nous arrive aujourd'hui auréolé d'un accueil mitigé reçu en mai au Festival de Cannes, il y a au moins une vertu sur laquelle tout le monde s'accorde : sa magnifique photographie.



James Gray et Darius Khondji
Photo Bruno Charoy

► Des plans poudrés, des couleurs saturées, des tableaux léchés qui donnent au projet une ampleur grandiose, signés du Franco-Iranien Darius Khondji (*Amour, Minuit à Paris*), qui travaillait

là pour la première fois avec James Gray sur un film. Des mois plus tard, dans ce hall d'hôtel parisien, leur complicité est manifeste, nourrie de références à l'opéra, à l'histoire de l'art. Les faire se réunir était tenter de répondre à la question suivante : comment, malgré des contraintes budgétaires redoutables, ont-ils conservé une ambition picturale débordante ?

Pourquoi avoir demandé à Darius Khondji de travailler sur ce film ?

James Gray : Cela tient en deux mots : Darius Khondji. (*Rires*) J'aimais son travail depuis longtemps, depuis *Delicatessen* et *Seven*. Je pensais qu'on aurait une connivence artistique. Ce que je recherche pour un film, ce n'est pas quelqu'un qui fasse exactement ce que je lui demande, ce n'est pas intéressant, mais quelqu'un qui a du goût, qui apportera quelque chose en plus. Ce que je ne savais pas, et qui m'a intimidé, c'est combien il est sympathique.

Parce que vous aviez des scrupules à le tyranniser ?

J.G. : Moi ? Mais je ne tyrannise personne ! (*Rires*)

Darius Khondji : Je n'ai pas le souvenir d'avoir été tyrannisé. Mais je me rappelle un réalisateur qui savait très bien ce qu'il voulait, et heureusement.

J.G. : Il y a bien eu cette fois, lorsque tu as voulu rajouter une ampoule sur un mur, dans la scène où Jeremy Renner entre par la fenêtre, et où je n'étais pas du tout d'accord...

D.K. : Sur huit semaines de tournage, c'est peu.

J.G. : Huit semaines ? Trente-trois jours plutôt !

Comment s'est déroulé le tournage dans ces conditions ?

J.G. : Cela a été difficile, la rapidité était très pénible. Et puis on a eu des contraintes énormes, comme celle de tourner à Ellis Island la nuit, car nous n'avons pas eu l'autorisation d'y être la journée. Ce grand hall que l'on voit au début, dont les murs sont percés de dix-huit immenses fenêtres, il a fallu l'éclairer de l'extérieur. Mais seulement sur la moitié, parce que nous n'avions pas suffisamment d'argent pour le faire entièrement. Nous avons ensuite dédoublé l'image, car le hall est parfaitement symétrique. Mais il y a donc un plan en numérique au beau milieu de la scène.

Mais vous avez tourné en argentique ?

D.K. : Oui, au maximum. Avec de vieux objectifs anamorphiques, sur une pellicule très douce, que j'ai flashée en couleur, ce qui donne ce rendu particulier, à l'ancienne. Je n'aime pas avoir recours aux effets spéciaux, même si, parfois, c'est obligatoire.

Comment vous êtes-vous mis d'accord sur le rendu que vous recherchiez ?

D.K. : Nous avons énormément travaillé en amont, car pendant le tournage nous n'avions plus le temps d'expérimenter. Au tout début, James a commencé par m'envoyer beaucoup de photos. Des polaroids de femmes quasi nues, pris par l'architecte italien Carlo Mollino. Ce sont presque des clichés de mode, mais innervés d'un tel pathos, avec une telle épaisseur dans la lumière, qu'elles m'ont empêché de me concentrer sur le projet auquel je travaillais alors. Il les accompagnait de mots comme « religion » ou « ferveur », elles se sont mises à me hanter. J'ai besoin de ce genre d'émotions pour élaborer une lumière.

J.G. : On est aussi allés au musée.

D.K. : James m'a emmené au Metropolitan Museum, à la Frick Collection. Il m'a montré des peintures d'Everett Shinn, de George Bellows, ces peintres de l'école réaliste américaine de la Ashcan School. Des photos de Lewis Hine prises à Ellis Island aussi. Et puis on a parlé d'autres réalisateurs, de Dreyer, beaucoup de Bresson.

J.G. : La scène où Marion Cotillard se confesse, le visage éclairé par un halo de lumière, est un hommage au *Journal d'un curé de campagne*.

D.K. : Pour moi, c'est *La Strada*, qui a été déterminant. Je ne l'avais pas vu depuis longtemps, et lorsque tu m'as projeté le film, tout s'est mis en place. Nous avons aussi fait quelque chose d'inédit pour moi, que j'adorerais réutiliser : un storyboard qui était un mood board.

J.G. : Oui, une liste de plans pour lesquels j'avais à chaque fois mis en regard des images prises ici ou là. Comme cela, dès que j'avais besoin de détailler un concept pour Darius, je pouvais faire référence à cette liste, à ces scènes piquées ailleurs. Même si j'ai essayé de piquer le moins possible. Mais de toute façon, je ne vois pas cela comme du vol, plutôt comme de l'inspiration.

D.K. : Tu as aussi évoqué cela, quand je suis arrivé à New York : l'inspiration, l'emprunt.

J.G. : Je t'ai raconté un mail que j'avais envoyé à Coppola, une vraie lettre de fan, où je lui disais combien je lui avais « volé » d'éléments du *Parrain II*, pour *The Yards* je crois. Il m'a répondu : « Très bien, c'est fait pour ça. » Coppola a lui-même fait beaucoup d'emprunts à Visconti. Les réalisateurs s'inspirent mutuellement, et l'on pourrait dire la même chose d'acteurs. Giulietta Masina prend des pans entiers à Chaplin pour jouer *les Nuits de Cabiria* de Fellini.

Que pensez-vous que votre film dise du rêve américain ?

J.G. : J'avais envie de partager l'expérience de mes grands-parents juifs, qui avaient fui un lieu [la Pologne, ndlr] où les parents de ma grand-mère s'étaient fait couper la tête. Mon grand-père racontait sans cesse des histoires où il idéalisait son pays natal, ce que je n'ai jamais compris, vues les persécutions que sa famille y avait subies. Mais les migrations humaines, qui font le récit de l'humanité, ne sont jamais entièrement roses. Nos vies sont emplies de joies et de morts, il faut raconter les deux. Chose pour laquelle je pense d'ailleurs avoir largement échoué : mes films sont plus sombres que joyeux. J'aimerais qu'ils soient plus équilibrés. Mais je n'ai aucun talent comique : dans ce film, je suis le seul à penser que certaines scènes sont hilarantes...

On a beaucoup parlé du plan final, était-il dans le scénario dès le départ ?

J.G. : Oui. Même si, en fait, ce n'est pas un plan, mais un composite, réalisé grâce à des effets spéciaux. Il aurait été impossible à réaliser sinon.

D.K. : C'est un plan de réalisateur, il faut être scénariste pour imaginer ça. Pour moi, le plan est resté obscur jusqu'à ce qu'il soit terminé, j'ai dû avoir une confiance aveugle en James. Quand j'ai lu le scénario, j'ai immédiatement vu tellement de difficultés techniques à résoudre, tellement d'angles compliqués, que je me suis dit : « Mais comment ça peut marcher, ça ? » (Rires)

Quelles ont été les autres grandes difficultés du tournage ?

D.K. : J'ai essayé de ne pas penser au budget, sinon j'aurais eu le vertige. J'essaie de ne jamais y penser d'ailleurs, je me dis qu'il y a toujours une solution... Mais rendre, dans le New York d'aujourd'hui, l'essence poétique d'un temps révolu, avec toute la poésie très proustienne que James y mettait, c'était un vrai défi pour moi. Pour le reste, nous avons un producteur incroyable, qui est allé jusqu'à embaucher un chef électricien à la retraite, John De Blaw, parce que James et moi l'adorions. Il y avait une équipe très soudée, ce qui est crucial pour ce genre de projet.

J.G. : Une équipe tellement motivée que j'ai passé les mois qui ont suivi le tournage en dépression ! C'est difficile de se séparer de gens qui se préoccupent de ce que vous tentez d'accomplir, qui vous aident à le réaliser. On pense qu'en tant que réalisateur vous avez une « vision ». Mais pour ce film, hormis ce dernier plan, j'avais surtout envie que l'équipe aille au-delà de ce que j'avais en tête. Qu'elle me dépasse. ■

Lire également :

<http://www.afcinema.com/Darius-Khondji-l-ange-illuminateur-cache-derriere-les-tableaux-de-The-Immigrant.html>

Lire ou relire l'entretien que Darius Khondji a accordé à l'AFC à l'occasion de la sélection du film au dernier festival de Cannes :

<http://www.afcinema.com/Le-directeur-de-la-photographie-Darius-Khondji-AFC-ASC-parle-de-son-travail-sur-The-Immigrant-de-James-Gray.html>

côté lecture

Table ronde : cinq grands directeurs de la photographie révèlent les secrets de leur métier

Dans un article publié le 18 novembre 2013 sur son site Internet, le journal *The Hollywood Reporter* propose une table ronde entre cinq directeurs de la photographie de renom. Qu'avaient-ils en tête ? La transition en cours de la photographie argentique vers le numérique, évidemment, à laquelle ils sont tous mêlés.

► Participaient à cette toute première "Table ronde Directeurs de la photographie" du *Hollywood Reporter* : Barry Ackroyd^{BSC}, 59 ans (*Captain Phillips*), Sean Bobbitt^{BSC}, 54 ans (*12 Years a Slave*), Bruno Delbonnel^{AFC, ASC}, 56 ans (*Inside Llewyn Davis*), Stuart Dryburgh^{ASC}, 61 ans (*The Secret Life of Walter Mitty*), et Phedon Papamichael^{ASC}, 51 ans (*Nebraska*).

Lire et/ou voir

Roundtable : 5 Top Cinematographers on Why 3D Is 'Unnecessary,' Refusing to Give Advice to Actors and Film vs. Digital, par Carolyn Giardina et Gregg Kilday, sur le site Internet du *Hollywood Reporter* <http://www.hollywoodreporter.com/news/roundtable-5-top-cinematographers-why-656281> ■



De gauche à droite : Barry Ackroyd, Sean Bobbitt, Bruno Delbonnel, Phedon Papamichael, Stuart Dryburgh.
Photo Augustin Hargrave

Restauration : cosmétiques de l'émulsion

Visite chez Pathé et chez SNC à l'occasion des restaurations des *Misérables*, de Raymond Bernard, et de *Lumière d'été*, de Jean Grémillon.

► La mention "version restaurée" déposée sur les éditions vidéo de films de patrimoine est devenue un argument de vente recouvrant des réalités bien différentes et ne relevant aucunement de la restauration.

Ce n'est pas le cas de deux titres sortis récemment : *Les Misérables*, de Raymond Bernard, chez Pathé et *Lumière d'été*, de Jean Grémillon, chez SNC.

Étapes d'une restauration

Les studios Pathé, lancés dans un plan pluriannuel de numéri-

sation et de restauration de leur catalogue travaillent avec deux laboratoires : L'Imagine Ritrovata à la Cinémathèque de Bologne et les laboratoires Eclair à Epinay-sur-Seine.

Lumière d'été est une restauration SNC – Groupe M6 et la Cinémathèque française. En 2011, une numérisation en 2K des éléments restaurés fut accomplie par les laboratoires Eclair, donnant lieu à l'établissement d'un nouveau support numérique de projection (DCP). ■

Cahiers du cinéma, décembre 2013

Philippe Van Leeuw met des idées en images

Entretien effectué par Frédérique Guiziou

Ouest France, 14 novembre 2013

Lors du 28^e Festival européen du Film court de Brest, une rencontre et un atelier étaient organisés avec Philippe Van Leeuw AFC. Chef opérateur de Claire Simon ou de Laurent Achard et réalisateur engagé d'un film sur le génocide rwandais, il aime les histoires universelles.

► Expliquez-nous le fonctionnement du duo réalisateur-chef opérateur sur un film...

Le chef opérateur, c'est la main droite du réalisateur, le relais entre la technique et l'art de la mise en scène : il se charge de mettre des images sur des idées. La tâche peut s'avérer parfois délicate. Je lisais récemment un témoignage de Philippe Rousselot, grand chef op' français, collaborateur de Patrice Chéreau sur *La Reine Margot*. Il travaillait, en Louisiane, sur le lac Ponchartrain, qui est traversé par une autoroute, quarante kilomètres en ligne droite au-dessus de l'eau.

Et il se posait ces questions : « De quelle manière filmer ce paysage ? Où mettre la caméra, quel mouvement lui donner, où placer le point de fuite, la ligne d'horizon, quel filtre, quel objectif utiliser ? » Voilà notre métier : on nous montre un lieu, on nous décrit une situation. Et nous, on imagine comment les mettre en images, comment les mettre en lumière, comment les cadrer et comment les personnages vont pouvoir évoluer...

Vous avez travaillé avec de nombreux metteurs en scène, dont Claire Simon, sur le film *Les Bureaux de Dieu* (2007), avec Nathalie Baye et Isabelle Carré. Racontez-nous cette expérience...

J'étais très heureux de faire ce film militant. Il parle de choses importantes, comme la contraception et l'interruption de grossesse. Sur la forme, l'opposition entre des actrices très célèbres et des jeunes femmes inconnues m'a beaucoup plu. L'alchimie fonctionnait admirablement. Pour moi, c'était une gageure. Il fallait filmer de longs entretiens sans couper, passer d'une actrice à l'autre, en faisant très attention à elles : Nathalie Baye et Nicole Garcia possèdent des beautés qu'il ne faut surtout pas abîmer...



Un film dont vous êtes particulièrement fier ?

Franck Spadone, de Richard Bean avec Monica Bellucci, un film que personne n'a vu ! Pourtant, on a fait un travail absolument exceptionnel. C'est un film aux partis-pris très rigoureux : pas de mouvements, que des plans fixes, un seul plan par séquence. Il a fallu trouver une chorégraphie très spéciale. *Franck Spadone* contient 120 plans. Et on ne s'ennuie pas du tout !

En 2008, vous avez réalisé votre premier long métrage, *Le Jour où Dieu est parti en voyage*, qui raconte le parcours d'une jeune femme tutsi pendant le génocide rwandais de 1994. Pourquoi ce choix ?

À l'époque, j'ai été très secoué par le traitement des médias. En Belgique, on ne parlait que de l'assassinat de dix casques bleus belges alors que des milliers de personnes mouraient au Rwanda. Puis j'ai rencontré des expatriés belges, que l'on avait évacués. Ils m'ont parlé d'une jeune femme, qui s'occupait de leurs enfants. Ne pouvant l'amener avec eux, ils l'avaient cachée dans le faux plafond de leur maison. Elle n'a pas survécu. Je suis resté sur cette image. J'en ai fait un film, éloquent, qui déroulait le destin, dramatique, de cette jeune femme, jouée par une actrice rwandaise, elle-même témoin du génocide.

Quel genre de cinéma aimez-vous ?

Je viens de travailler comme chef op' au Liban. J'aime leur cinéma encore frémissant, où l'on rencontre des gens très enthousiastes, malgré le filtre imposé par la guerre. Leurs films parlent de leurs racines et de leur avenir. Je cherche à comprendre, par le cinéma, des situations que je n'ai jamais vécues. C'est pourquoi je monte un projet personnel qui parlera de la Syrie, des civils, de leurs conditions de vie aujourd'hui. Je suis fasciné par le cinéma oriental, coréen ou malais. J'aime les histoires simples, au message universel. Placées dans un contexte différent, elles nous enrichissent. ■

La Sagesse du chef opérateur

► Philippe Rousselot signera son livre, *La Sagesse du chef opérateur*, le 13 décembre 2013 à 18h30 à la librairie Ciné-Reflet, 15, rue Victor Cousin - Paris 5^e - Métro : Luxembourg (Panthéon). ■



Ricardo Aronovich AFC, ADF, ABC nous conseille la lecture d'un article de Nigel Walters BSC

intitulé *Cinematographers, an endangered species ?*

A lire donc en anglais à l'adresse :

<http://www.imago.org/index.php/news/item/197-cinematographers-an-endangered-species.html>



www.afcinema.com

Coprésidents

Matthieu POIROT-DELPECH
Michel ABRAMOWICZ
Rémy CHEVRIN

Président d'honneur

• Pierre LHOMME

Membres actifs

Pierre AÏM
• Robert ALAZRAKI
Jérôme ALMÉRAS
Michel AMATHIEU
Richard ANDRY
Thierry ARBOGAST
• Ricardo ARONOVICH
Yorgos ARVANITIS
Lubomir BAKCHEV
Diane BARATIER
Christophe BEAUCARNE
Renato BERTA
Régis BLONDEAU
Patrick BLOSSIER
Jean-Jacques BOUHON
Dominique BOUILLERET
Céline BOZON
Dominique BRENGUIER
Laurent BRUNET
Sébastien BUCHMANN
Stéphane CAMI
Yves CAPE
François CATONNÉ

Laurent CHALET
Benoît CHAMAILLARD
Olivier CHAMBON
Caroline CHAMPETIER
Denys CLERVAL
Arthur CLOQUET
Laurent DAILLAND
Gérard de BATTISTA
Bernard DECHET
Bruno DELBONNEL
Benoît DELHOMME
Jean-Marie DREUJOU
Eric DUMAGE
Nathalie DURAND
Patrick DUROUX
Jean-Marc FABRE
Etienne FAUDUET
Jean-Noël FERRAGUT
Stéphane FONTAINE
Crystel FOURNIER
Pierric GANTEMI d'ILLE
Claude GARNIER
Eric GAUTIER
Pascal GENNESSEAUX
Dominique GENTIL
Jimmy GLASBERG
• Pierre-William GLENN
Agnès GODARD
Éric GUICHARD
Thomas HARDMEIER
Antoine HÉBERLÉ
Gilles HENRY

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

Gilles PORTE
Pascal POU CET
David QUESEMANT
• Edmond RICHARD
Pascal RIDAO
Jean-François ROBIN
Antoine ROCH
Philippe ROS
Denis ROUDEN
Philippe ROUSSELOT
Guillaume SCHIFFMAN
Wilfrid SEMPÉ
Eduardo SERRA
Gérard SIMON
Andreas SINANOS
Marie SPENCER
Gérard STERIN
Tom STERN
André SZANKOWSKI
Manuel TERAN
David UNGARO
Kika Noëlie UNGARO
Charlie VAN DAMME
Philippe VAN LEEUW
Carlo VARINI
Jean-Louis VIALARD
Myriam VINOCOUR
Romain WINDING

• Membres fondateurs

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

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