

juin 2012

La lettre n° 221

Artemisia Gentileschi - Autoportrait

► LES ENTRETIENS DE CANNES :

Stéphane Fontaine ^{AFC}, *De rouille et d'os* de Jacques Audiard > p. 14

Eric Gautier ^{AFC}, *Sur la route* de Walter Salles > p.18

Peter Suschitzky ^{BSC,ASC}, *Cosmopolis* de David Cronenberg > p. 25



Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne **IMAGO**

FILMS AFC SUR LES ÉCRANS > p. 3 **ACTIVITÉS AFC > p. 3**
RETOUR DE CANNES > p. 4 **ÇÀ ET LÀ > p.10** **LE CNC > p.11**
FESTIVAL > p.10 **AVANT-PREMIÈRE > p.12** **TECHNIQUE > p.13**
NOS ASSOCIÉS > p.27 **PRESSE ET LECTURE > p.31**

Le cap est franchi par Matthieu Poirot-Delpech AFC

► A Cannes, cette année, la dizaine de films présentés dans les diverses compétitions qui ont bénéficié de la collaboration des directeurs de la photographie membres de l'AFC ont été tournés majoritairement en numérique... à 70 % !

L'image argentique nous avait habitués à sa lente mutation. On travaillait en terrain connu, on continuait longtemps de se fier aux mêmes amers*. Une nouvelle pellicule venait lentement se substituer à une autre, les gammes d'objectifs se modernisaient prudemment, on prenait son temps pour valider la pertinence des nouveautés.

La spirale étourdissante du numérique s'est enclenchée. Une technologie devient obsolète au bout d'à peine un an.

Plus le temps de tailler ses crayons, il faut les ranger pour en prendre de nouveaux.

Nous sommes arrivés à l'âge de l'upgrade, de la MAJ, de la version 2.8.14 qui corrige un défaut rédhibitoire de la version 2.8.13b.

Nous sommes entrés dans l'ère de l'impalpable. C'est passionnant, c'est terrorisant, mais c'est comme ça ! Il nous faudra faire avec...

En pellicule, tout se payait au mètre. Nous prenions bien soin, quelques jours avant la fin du tournage, de "passer les chutes". 25 mètres par-ci, 15 mètres par-là... Le réalisateur enrageait de devoir attendre, mais le deuxième assistant rayonnait lorsqu'il avait fini de les placer. Il participait, à sa façon, à l'économie du film. Il en tirait une certaine fierté. Le directeur de production, attentif à la consommation de pellicule, savait ce qu'il lui devait.

Aujourd'hui, deux petits " clics " sur la caméra et la taille des fichiers sera multipliée par 10 ou plus. Ce facteur se retrouvera à toutes les étapes de la postproduction. Trop tard...

Alors que le rôle de " prescripteur " du directeur de la photographie devrait être renforcé, il est de plus en plus souvent mis à mal. Les devis deviennent de plus en plus flous pour des prestations parfois vagues. L'AFC a, plus que jamais, un rôle à jouer pour modérer les excès de ce tourbillon soi-disant vertueux. Pour cela, il devient plus que jamais essentiel de communiquer entre nous sur nos expériences afin d'affronter plus sereinement les mutations à venir.

Il est temps que l'on puisse enfin se consacrer à ce qui est l'essentiel, ce qui n'évolue pas mais change sans cesse : la danse d'une flamme, la course du soleil. ■

*AMER [amer] n. m - 1683 ;

→ 1. **marque** ♦ MAR

Objet fixe et visible servant de point de repère en mer ou sur la côte. (NDLR)

Il faisait sombre sur l'arrière ; mais à mi-pont, par les portes ouvertes du gaillard d'avant, deux rais de vive lumière barraient les ténèbres de la nuit calme qui enveloppait le navire.

Joseph Conrad, Le Nègre du " Narcisse "

Marie Spencer nouveau membre actif de l'AFC

► Comment présenter une personne que je côtoie depuis tant d'années et que je connais si bien pour avoir travaillé ensemble ?

Parler de son travail et de son engagement serait passionnant, à travers les choix qu'elle a faits ces dernières années, aux côtés de différents réalisateurs comme Pascal Bonitzer, Martin Valente, etc. mais aussi à travers ses rencontres lorsqu'elle travaillait comme 1^{ère} assistante caméra.

Nous avons fait ensemble un bout de chemin à travers le vidéo clip et la publicité : toujours disponible, enthousiaste et professionnelle. Son éternel sourire et sa joie du travail sont le fruit d'un joli mélange anglo-belge et ses années d'études à Bruxelles ont forgé sa vision d'une photographie très personnelle et engagée.

Je suis sûr qu'elle saura s'engager au sein de l'association et trouver sa place autour des multiples activités et combats que l'association mène pour la cinématographie.

Bienvenue à toi Marie et très heureux de te retrouver dans la famille AFC. ■

Rémy Chevrin AFC

► Je connais Marie depuis fort longtemps.

Nous avons beaucoup travaillé ensemble, dans toutes les configurations possibles.

Marie, c'est ma petite sœur de cinéma. J'ai toujours été jaloux dès qu'elle s'éloignait de moi, que ce soit pour des raisons professionnelles ou pour des raisons personnelles. Je suis donc bien évidemment très jaloux à l'idée de la partager avec vous, au sein de l'AFC ! Je m'en remettraï, difficilement mais l'AFC aura gagné un précieux membre. J'en pleure de joie ! ■

Yves Cape AFC

Vantage nouveau membre associé de l'AFC

► C'est avec un très grand plaisir que l'AFC accueille ce mois-ci, comme nouveau membre associé, la société Vantage. Nombre d'entre nous ont eu l'occasion de les côtoyer depuis leur ouverture dans leurs locaux parisiens. Et tous connaissent Jean-Claude Ruellan et Alexandre Beischl qui en sont les gérants.

Vantage, dont la société mère se trouve en Allemagne à Weiden, a été fondée dans le milieu des années 1990 pour répondre à une demande croissante de matériel caméra de qualité et spécifique, particulièrement dans le monde de la publicité. Elle propose à Paris une large gamme de caméras 35 mm mais aussi du numérique et des optiques Hawk avec qui ils sont liés depuis de nombreuses années.

La connaissance du marché et de ses demandes ainsi que des désirs des directeurs de la photo font de leur société un incontournable passage aussi bien en long métrage qu'en publicité, téléfilms ou vidéo clips.

L'AFC souhaite donc la bienvenue à Vantage et sait qu'elle trouvera sa place parmi les autres membres associés pour défendre les intérêts de la cinématographie française. ■

Rémy Chevrin AFC

SUR LES ÉCRANS :

● **De rouille et d'os**
de Jacques Audiard, photographié par Stéphane Fontaine AFC
Avec Marion Cotillard, Matthias Schoenaerts, Bouli Lanners
En salles depuis le 17 mai 2012

[► p. 14]

● **Sur la route**
de Walter Salles, photographié par Eric Gautier AFC
Avec Garrett Hedlund, Sam Riley, Kristen Stewart
En salles depuis le 23 mai 2012

[► p. 18]

● **Bienvenue parmi nous**
de Jean Becker, photographié par Arthur Cloquet AFC
Avec Patrick Chesnais, Jeanne Lambert, Miou-Miou
Sortie le 13 juin 2012

[► p. 12]

● **Faust** de Alexandre Sokurov, photographié par Bruno Delbonnel AFC, ASC
Avec Johannes Zeiler, Anton Adasinskiy, Isolda Dychauk
Sortie le 20 juin 2012

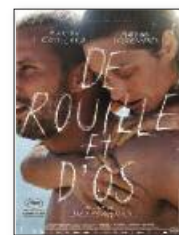
[► p. 21]

● **La Clinique de l'amour** de Artus de Penguern, photographié par Vincent Mathias AFC
Avec Bruno Salomone, Helena Noguerra, Artus de Penguern
Sortie le 27 juin 2012

[► p. 24]

● **Arrête de pleurer Pénélope** de Juliette Arnaud et Corinne Puget, photographié par Robert Alazraki AFC
Avec Juliette Arnaud, Corinne Puget, Christine Anglio, Maria Pacôme, Jacques Weber
Sortie le 6 juin 2012

[► Lire dans la Lettre 220 de mai 2012, p. 2]



Notez les dates du prochain Micro Salon de l'AFC : les 22 et 23 février 2013

retour de Cannes

L'AFC au 65^e Festival de Cannes par Jean-Noël Ferragut AFC

► Si le film qui a obtenu la 65^e Palme d'or à Cannes a bel et bien été photographié par l'un des membres de l'AFC, cette nouvelle édition du Festival fut l'occasion pour plus d'une douzaine de ses directeurs de la photographie d'être présents, en accompagnant l'un des neuf autres longs métrages au programme des différentes sélections, tout en suivant de près réalisateur, équipe et projections, en étant membre d'un jury, en assumant la lourde tâche de veiller au quasi sans faute des projections, en envoyant à des heures parfois indues une lettre d'information, enfin en étant simple festivalier...

Attendue et de nouveau fort appréciée, notre newsletter (ou lettre d'information) spéciale Cannes a été envoyée quotidiennement à plus de 6 500 abonnés, les tenant informés de l'actualité de la Croisette. Ainsi, une moyenne de quelque 2 200 internautes journaliers a pu suivre au quotidien et en images l'agenda des activités de nos membres actifs et associés présents, la publication d'une quinzaine d'entretiens ou propos ayant permis à des directeurs de la photo, AFC ou non, de présenter leur travail au gré du calendrier des projections des films qu'ils avaient photographiés, ainsi que de nombreuses vidéos tournées tout au long du Festival.

Le pavillon de la CST, à l'intérieur du Village International Pantiero, traditionnel lieu de rencontre pour les industries techniques et les directeurs de la photo à l'heure des Rendez-vous de midi, a cette année encore été le théâtre, entre autres, de nombre des entretiens filmés, que ce soit ceux proposés par Diane Baratier, la CST elle-même ou des étudiants de l'ENS Louis-Lumière.

Pour la cuvée 2012 de sa présence cannoise, l'AFC tient à adresser ses plus vifs remerciements au CNC, à Eric Garandeau et Igor Primault, pour leur soutien renouvelé, à la CST, à Pierre-William Glenn et Laurent Hébert, pour leur accueil et les facilités de tous ordres qu'ils nous ont fournies à l'occasion, à ceux de nos membres associés – Aaton, Arri, Fujifilm, Kodak, L'EST-ADN, Mikros image, Panavision Alga, Thales Angénieux et Transvideo – qui nous ont permis de publier à la fois notre page Internet quotidienne, avec la complicité d'Oniris Productions, et les entretiens autour des films en sélection, à Brigitte Barbier et François Reumont qui s'en sont chargés, et enfin à Fujifilm, de nouveau, pour les tirages photographiques qui ont marqué le côté visuel de notre présence sur le stand.

Articles, entretiens, agendas, portfolios, toute l'actualité de l'AFC à Cannes 2012

<http://www.afcinema.com/-festival-de-Cannes-2012-.html> ■

Le Prix Vulcain de l'Artiste-Technicien 2012

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

► Présidé par André Ceuterick, le jury du Prix Vulcain de l'Artiste Technicien a décerné le trophée à la directrice de la photographie danoise Charlotte Bruus Christensen « pour son travail exceptionnel de la caméra qui participe, de manière déterminante, à la grammaire cinématographique » du film *Jagten* (*La Chasse*), de Thomas Vinterberg.

Composition de jury 2012

André Ceuterick, directeur du Festival International du Film d'Amour de Mons, président

Olivier Affre, directeur général Panavision France

Jean-Jacques Bouhon AFC, directeur de la photographie et co-directeur du département image de La fémis

Mikael Gaudin, étudiant à l'ENS Louis-Lumière

Jean-Yves Le Poulain, Product Line Manager Cinema/TV Lenses Thales-Angénieux

Todd Schall-Vess, gérant du cinéma le Byrd Theater, Virginie, USA.

Lire ou relire les propos de Charlotte Bruus Christensen recueillis par François Reumont dans le cadre des entretiens de l'AFC à Cannes 2012

<http://www.afcinema.com/La-directrice-de-la-photographie-Charlotte-Bruus-Christensen-parle-de-son-travail-sur-The-Hunt-de-Thomas-Vinterberg.html> ■



Le Trophée du Prix Vulcain de l'Artiste Technicien.

Il est inspiré par une image tirée du film *Le Mépris* de Jean-Luc Godard, filmé par Raoul Coutard.

Il représente une caméra comportant des éléments numériques et argentiques.

Caméra d'Or 2012 par Rémy Chevrin AFC

Chaque année, un directeur de la photographie membre de l'AFC prend place au sein du jury de la Caméra d'Or. Cette année, notre confrère Rémy Chevrin a relevé le défi et nous livre ses réflexions.

► **Une équipe chaleureuse et pleine d'humour composait cette année le jury de la Caméra d'Or au Festival de Cannes 2012 :**

Le président Carlos Diegues, cinéaste brésilien de renommée à qui l'on doit le merveilleux *Chica Da Silva*, plein d'humour, de liberté et d'esprit subversif (je vous le conseille fortement car le film est sorti en 1976 en plein milieu de la dictature répressive brésilienne).

Le réalisateur Michel Andrieu, dont on connaît les œuvres à travers *Bastien et Bastienne* ou encore *Le Voyage* (représentant la SRF); le critique cinéma Francis Gavelle, incontournable voix de *Radio Libertaire* dont la passion et l'émotion vibrante envers le 7^e art ne sont plus à démontrer (représentant le Syndicat Français des critiques de film); la chroniqueuse et journaliste italienne Gloria Satta, du *Messaggero*, bercée par le cinéma italien noir et le renouveau des années 1980; et Hervé Icovic le directeur de Alter Ego, société de doublage de film qui travaille en particulier avec Michael Haneke et Roman Polanski (représentant de la FICAM); le dernier jury représentant l'AFC.

Six jurés pour un seul et unique prix la Caméra d'Or décernée au meilleur premier film toutes sélections confondues : la Quinzaine des réalisateurs, la Semaine de la Critique, Un Certain Regard, et les Séances spéciales.



Le Jury de la Caméra d'Or 2012. De gauche à droite : Michel Andrieu, Rémy Chevrin AFC, Gloria Satta, Carlos Diegues, Hervé Icovic et Francis Gavelle.

Mais quelle difficulté !!! Qu'est-ce que le meilleur film ? Le plus politique ? La plus belle facture ? Le plus juste ? Le plus sincère ?... eh bien plutôt un mélange de tout cela en mettant en avant celui qui nous a le plus émus, bref comme dit Thierry Frémaux le meilleur pour chacun d'entre nous c'est celui qui nous a touchés dans notre cœur... Bien que décerner un prix tel que la Caméra d'Or est finalement hautement symbolique, un espoir fort pour une cinématographie naissante, il est vrai que l'on se pose la question de ce prix et de sa signification et que l'on doit réfléchir au sens à donner de remercier tel ou tel film... Il y en a tellement de bien, de forts et d'émouvants, de justes et de sincères.

Je tiens à saluer les délégués généraux Edouard Waintrop de la Quinzaine, Charles Tesson de la Semaine et Thierry Frémaux d'Un Certain Regard qui nous ont offert cette année un panel exceptionnel de films du monde, alternant documentaire et fiction, parfois le mélange des deux, mais aussi drame social et animation sans oublier la comédie. L'ensemble des films sélectionnés a permis de comprendre ce que représentait l'arrivée de nouveaux réalisateurs venus de différentes parties du monde (il faut malheureusement noter qu'il n'y avait aucun représentant du cinéma africain et assez peu d'Asie) et d'exposer au public nombreux et enthousiaste mais aussi au Jury, une proposition de cinématographie riche et variée.

Etalés sur neuf jours de projection, les vingt-cinq films prétendant à la Caméra d'Or ont été visionnés avec curiosité et intérêt par le Jury entre 8h, parfois et minuit, d'autre fois... ce qui ne nous laissait que peu de temps pour profiter des sélections parallèles que nous n'avions pas à juger. La course aux projections fut lancée le jeudi 17, alternant les salles du Palais, la salle Debussy ou Buñuel avec les salles du Miramar et du Théâtre Croisette sans oublier les incontournables salles de Cannes comme la salle du Soixantième ou les Arcades.

Notre président de Jury nous a proposé de délibérer tous les deux jours autour de 6 à 8 films afin d'avancer dans notre réflexion sans défavoriser les premiers films vus en début de festival. J'avais adopté comme attitude de ne pas

Caméra d'Or 2012 par Rémy Chevrin AFC

lire les dossiers de presse, ni même les quelques résumés que l'on pouvait trouver çà et là afin de me préserver de tout préjugé sur le sujet et la nationalité du réalisateur : quelle incroyable expérience que de rentrer dans une salle sans rien savoir sur le film qui va être projeté, une sensation tout à fait nouvelle, un peu come si j'étais vierge de toute réflexion, dans une grande naïveté de spectateur... cela me semblait le meilleur moyen de rentrer dans le film sans a priori, avec juste le plaisir et l'expérience de la salle... je crois que je réitérerai cette expérience nouvelle... rentrer dans une salle au hasard de mes déambulations dans Paris (ou ailleurs)... c'est une merveilleuse façon de rencontrer un cinéma différent et non formaté...

Nous avons été surpris par des thèmes récurrents quelle que soit la nationalité du film : la famille, l'homme et la nature et enfin les conflits ethniques. Tous ces thèmes repris par les jeunes réalisateurs ont permis de mieux comprendre les enjeux de chacun des pays représentés ainsi que les rapports charnels des cinéastes à l'art cinématographique.

Une séance spéciale en bord de mer pour une projection en plein air pour agrémenter et pimenter la soirée.

Un dernier mot pour l'équipe d'organisation de la Caméra d'Or qui nous a si bien accueillis : Stéphane Letellier, Olivier Gaudron, Catherine Azmabre, Jean-Marc, Sophie, Amélie, Edouard ainsi que Jacques et Fred qui ont su à tout moment nous guider, nous retrouver !!! nous abreuver de mets divers et variés mais aussi de douces et pétillantes boissons ... un grand merci aussi à Thierry Frémaux qui a su nous guider dans notre travail pour nous organiser et ne pas nous perdre dans la méthodologie du Jury. ■



La séance de projection en plein air - Photo Rémy Chevrin AFC

La Caméra d'Or a été attribué à Benh Zeitlin pour le film *Les Bêtes du sud sauvage* (Beasts of the Southern Wild), photographié par Ben Richardson. Ce film était présenté à la sélection *Un Certain Regard*. Film également primé à Sundance avec le Grand Prix.

Forum des images

Reprise de la Quinzaine des réalisateurs 2012
du 31 mai au 10 juin

<http://www.forumdesimages.fr/fdi/Festivals-et-evenements/Reprise-de-la-Quinzaine-des-realisateur-2012> ■

Cinémathèque française

Reprise de la 51^e Semaine de la Critique
du 7 juin au 11 juin

<http://www.cinematheque.fr/fr/dans-salles/hommages-retrospectives/fiche-cycle/51-semaine-critique,456.html> ■

"Petits Entretiens Filmés" de l'ENS Louis-Lumière

Pour la troisième année consécutive, cinq étudiants en première année de l'Ecole nationale supérieure Louis-Lumière se sont rendus au Festival de Cannes pour y réaliser des " Petits entretiens filmés " d'environ trois minutes avec des professionnels du cinéma.

► Six étudiants de l'ENS Louis-Lumière sont à Cannes pour joindre l'utile à l'agréable et, avec le soutien et la complicité de l'AFC et de la CST, donner la parole aux directeurs de la photographie et à des techniciens ayant une responsabilité au festival..

A découvrir donc des entretiens avec

- Jean-François Hensgens^{AFC, BSC},
- Claire Mathon,
- Matthieu Poirot-Delpech^{AFC}
- Jose Luis Alcaine^{AEC}
- Alain Besse, responsable du secteur Diffusion de la CST
- Julien Guillery à propos du court métrage de Damien Manivel, *Un dimanche matin*, sélectionné à la Semaine de la critique et Prix Découverte Nikon du court métrage.

D'autres "Petits entretiens" devraient suivre prochainement...

A consulter à l'adresse

<http://www.afcinema.com/Petits-Entretiens-Filmes-de-l-ENS-Louis-Lumiere.html> ■

" L'AFC doit davantage faire entendre sa position ", un entretien avec Rémy Chevrin AFC

Le Film français, vendredi 25 mai 2012



Rémy Chevrin sur la Terrasse Fujifilm - Cannes 2012
Photo Mathilde Demy

► En mars dernier, l'Association française des directeurs de la photographie d'images cinématographiques renouvelait son bureau. Après trois mandats successifs à la tête de l'AFC, Caroline Champetier laissait sa place à un triumvirat composé de Matthieu Poirot-Delpech, Michel Abramowicz et Rémy Chevrin. Rencontre avec l'un des trois présidents, par ailleurs membre du jury de la Caméra d'or cette année au Festival de Cannes.

Pourquoi l'AFC a-t-elle aujourd'hui trois co-présidents ?

L'ensemble des activités de l'AFC a sérieusement augmenté ces dernières années, nous fonctionnions un peu à flux tendu, notamment lorsqu'il fallait réagir à des événements précis, telle la faillite de Quinta. Il faut d'ailleurs saluer le travail de Caroline Champetier et des membres de l'AFC qui ont très vite réagi autour du drame qui se nouait. Le mandat de Caroline a été placé sous la réalité tangible provoquée par les bouleversements du numérique – aussi bien dans la diffusion que dans l'évolution des outils de tournage. En l'espace de trois ans, nous sommes passés de 20% à 80% des tournages qui se font actuellement en numérique. Cette présidence à trois permet également que les responsabilités puissent continuer à être prises lorsque l'un d'entre nous est en tournage.

Sur quels dossiers souhaitez-vous avancer ?

L'AFC doit davantage faire entendre sa position, qui est de défendre l'intégrité et le respect de l'œuvre, ainsi que le respect du spectateur. Nous ne voulons pas nous substituer aux syndicats ou aux institutions qui portent ces luttes.

Sur le dossier de la Convention collective, nous avons pris position car il fallait réagir vite : comme les réalisateurs de la SRF, en tant que directeurs de la photo, nous refusons cette zone de non-droit qui existe actuellement dans nos métiers. Aussi l'AFC se réjouit de la signature de la convention portée par l'API, même si le texte représente un genre de films qui n'est pas la majorité de ceux produits en France. Qu'il y ait une convention collective pour l'ensemble des salariés, c'est une base de travail actée. Dès lors, la variable d'ajustement que sont les salaires sur le financement de films fragiles existe mais elle n'est plus si gigantesque. Cela régule les méthodes de financement.

D'autres sujets sensibles sont à votre agenda ?

Nous resterons vigilants sur le sujet des écrans métallisés qui est en cours. Nous travaillerons également à préserver le savoir-faire des réalisateurs sur le support argentique. En aucun cas la messe est dite sur l'argentique. À l'AFC, nous devons faire en sorte de poursuivre cette transmission. Il faut garder la mémoire de l'argentique comme on garde la mémoire de la peinture. Au sein d'Imago, la fédération des associations de directeurs de la photo, il existe un mouvement qui tente de faire du lobbying pour que l'argentique devienne un patrimoine de l'humanité, ce qui nous semble juste. Le négatif fait partie de l'histoire de l'art et de l'histoire de la captation d'une image. Ne faisons pas l'erreur de nous en apercevoir trop tard. D'autant que pour l'heure nous n'avons pas encore prouvé,

d'un point de vue technologique, que le numérique soit de meilleure qualité.

Outre un plus grand soutien envers les industries techniques et les techniciens, nous réfléchissons à l'édition 2013 du Micro Salon qui va sans doute changer. Nous souhaitons y proposer encore plus de contenu et à en étendre la durée. Nous nous apercevons que les gens sont très en demande de voir du matériel et de comprendre à quoi il sert, donc de voir des images en se demandant comment on les fabrique. La fémis, où se tient la manifestation, est prête à nous écouter et nous nous concertons avec nos partenaires.

Justement, parmi vos partenaires, on compte des fabricants de pellicule comme Kodak dont on peut questionner l'avenir économique !

L'AFC soutient Kodak, qui a encore un vrai rôle à jouer. Kodak, c'est avant tout la transmission de l'image et des couleurs. D'autant qu'ils ont d'autres outils que la positive et la négative. Ils ont un vrai savoir-faire sur l'image. Il existe encore plein de projets. Ceci étant dit, la composition de nos partenaires évolue. Nous en avons de nouveaux : des sociétés davantage liées à l'étalonnage...

Un membre de l'AFC participe chaque année au jury de la Caméra d'or. Qu'apportez-vous, en tant que directeur de la photo de cinéma, à ce jury ?

Ma place au sein du jury n'est en aucun cas celle d'un directeur de la photo qui défendrait simplement une belle image. C'est celle d'un spectateur lambda – mais pas si lambda que ça – qui, avec sa propre sensibilité, dira : « C'est plutôt ce film-là qui me touche et doit avoir la Caméra d'or. » ■

Propos recueillis par Anne-Laure Bell, publiés dans Le Film français du 25 mai 2012 et reproduits avec son aimable autorisation

Est-ce que le numérique, c'est du cinéma ? Les vidéos de Diane Baratier AFC

► Diane Baratier AFC a posé la question à celles et ceux qu'elle a rencontrés au hasard de ses chemins de traverse menant à la Croisette. Retrouvez les réponses et réactions de ses divers interlocuteurs.

<http://www.afcinema.com/Est-ce-que-le-numerique-c-est-du-cinema.html> ■

Nos associés à Cannes

Arri a associé AFC

► **Arri était présent au Festival de Cannes cette année avec Les Happy Hours organisées avec la Quinzaine des Réalisateurs qui ont rassemblé encore une fois réalisateurs, producteurs, directeurs de la photographie et autres professionnels du cinéma du monde entier. Parmi les membres de l'AFC nous avons eu le plaisir d'accueillir notre président, Matthieu Poirot-Delpech, ainsi que Benoit Delhomme, Denis Rouden, Jean-Noël Ferragut, Jean-François Hensgens ; et parmi les membres associés, Transpalux, Cartoni, Panavision, TSF, Eclair, Papaye.**

Pendant ce rassemblement informel les invités ont pu se familiariser avec les nouveaux membres de la Famille Alexa: L'Alexa Studio, et L'Alexa M avec tête séparée.

Nous retrouvons la présence d'Arri aussi dans le palmarès des différentes sélections.

- Le film ayant reçu la Palme d'Or, *Amour* de Michael Haneke photographié par Darius Khondji ^{AFC, ASC}, a été un des premiers au monde à tourner avec l'Alexa en ArriRAW.
- Aussi tourné en Alexa le film *Jagten* de Thomas Vinterberg dont le comédien Mads Mikkelsen a reçu le prix du meilleur acteur et la directrice de la photographie Charlotte Bruus Christensen a reçu le Prix Vulcain de l'Artiste Technicien.
- Le film *Djeca* de Aida Bejic qui a reçu la Mention Spéciale d'Un Certain Regard a été photographié par Erol Zubcevic avec l'Alexa et les optiques Zeiss Master Prime.
- La quasi totalité des autres films au palmarès de la sélection officielle a été tournée en pellicule avec des caméras Arri.
- Dans la sélection de la Quinzaine des Réalisateurs, le prix SACD a été décerné à *Camille redouble* de Noémie Lvovsky photographié par Jean-Marc Fabre ^{AFC}, également tourné avec l'Alexa.

Arri est fier de pouvoir encore et toujours mettre ses outils au service du cinéma et cela depuis bientôt 100 ans! ■

Digimage a associé AFC

► **Concernant les films à Cannes, voici un aperçu de ce que nous avons fait en postproduction image et son (Digimage Cinéma, Def2shoot, Redmountain, Digimage):**

Compétition

- *On the Road (Sur la route)* de Walter Salles, photographié par Eric Gautier ^{AFC}: postproduction image, montage image & son, génériques
- *De rouille et d'os* de Jacques Audiard, photographié par Stéphane Fontaine ^{AFC}: postproduction image
- *Vous n'avez encore rien vu* d'Alain Resnais, photographié par Eric Gautier ^{AFC}: postproduction image, montage image & son, mixage son, génériques et effets visuels
- *Amour* de Michael Haneke, photographié par Darius Khondji ^{AFC, ASC}: postproduction image

65^e anniversaire

- *Une journée particulière* de Gilles Jacob et Samuel Faure: postproduction image, effets visuels, mixage son

Clôture

- *Thérèse Desqueyroux* de Claude Miller, photographié par Gérard de Battista ^{AFC}: postproduction image et mixage son

Séances spéciales

- *Roman Polanski: A film Memoir* de Laurent Bouzereau: postproduction image, montage image & son, mixage son, génériques et effets visuels
- *Journal de France* de Claudine Nougaret et Raymond Depardon: montage son, mixage son, génériques et habillage

Semaine de la critique

- *Augustine* de Alice Winocour, photographié par Georges Lechartois: postproduction image

Un certain Regard

- *Renoir* de Gilles Bourdos, photographié par Mark Lee (Li Ping-bin): postproduction image, montage image & son, mixage son, génériques et effets visuels

Quinzaine des réalisateurs

- *Camille redouble*, de Noémie Lvovsky, photographié par Jean-Marc Fabre ^{AFC}: postproduction image, génériques et effets visuels
- *Adieu Berthe ou l'enterrement de mémé* de Bruno Podalydès, photographié par Pierre Cottereau: postproduction image, génériques et effets visuels. ■

Fujifilm associé AFC

► **Le 65^e Festival de Cannes vient tout juste de se terminer et même si cette édition a été bien pluvieuse, toute l'Equipe Fujifilm / Fujinon a eu comme d'habitude beaucoup de plaisir à vous accueillir sur la Terrasse Fujifilm.**

Le petit déjeuner AFC, les cocktails SPI, Cinélite, Canal + " la Collection ", ... restent des événements incontournables de ce festival, que nous sommes heureux d'avoir partagés avec vous sur cet espace d'exception, devenu en quelques années un lieu incontournable de la Croisette. ■

Kodak associé AFC

► **Les films tournés en Kodak récompensés à Cannes**

- Le Prix de la mise en scène a été décerné à Carlos Reygadas pour *Post Tenebras Lux*, photographié par Alexis Zabe; 35 mm, 5201, 5207, 5219
- Le Grand prix est attribué à Matteo Garrone pour le film *Reality*, photographié par Marco Onorato; 35 mm
- Le Prix du jury a été attribué à *The Angel's Share (La Part des anges)* réalisé par Ken Loach et photographié par Robbie Ryan; 35mm
- Prix d'interprétation féminine Cristina Flutur et Cosmina Stratan pour *Beyond the Hills* de Christian Mungiu (Prix du scénario), photographié par Oleg Mutu; 35 mm, 5213, 5219
- Prix d'interprétation féminine Un Certain Regard Emilie Dequenne pour *Aimer à perdre la raison* de Joachim Lafosse, photographié par Jean-François Hensgens ^{AFC, SBC}
- La Caméra d'Or a été attribuée à Benh Zeitlin pour le film *Les Bêtes du sud sauvage (Beasts of the Southern Wild)*, photographié par Ben Richardson. Ce film était présenté à la sélection Un Certain Regard.

Alors

« Share Your Voice : FILM MATTERS. »!

- www.kodak.com/go/filmmatters

- www.facebook.com/KodakMotionPictureFilm ■

→

Panavision Alga associé AFC

► *Panavision a été présent à plus d'un titre tout au long de cette 65^e édition du Festival de Cannes. D'une part à travers bon nombre de films projetés dans les diverses sélections, films dont nous avons fourni le matériel prise de vues, d'autre part à l'occasion d'un partenariat avec la Quinzaine des réalisateurs, et enfin grâce à la présence effective de certains d'entre nous.*

Par ailleurs, Panavision Alga s'est associé à la CST, le 25 mai, pour la remise du prix Vulcain décerné l'année dernière à l'opérateur espagnol Jose Luis Alcaine ^{AFC}.

Films sélectionnés

Sélection officielle - Compétition

- *De rouille et d'os* de Jacques Audiard, photographié par Stéphane Fontaine ^{AFC}
Caméra Red Epic & optiques série Cooke S4 et zooms Angénieux Optimo 24-290 & 28-76 mm
- *Holy Motors* de Leos Carax, photographié par Caroline Champetier ^{AFC}
Caméra Red Epic et optiques série Zeiss T2.1 Distagon et zoom Angénieux 25-250 mm HR
- *Cosmopolis* de David Cronenberg, photographié par Peter Suschitzky ^{BSC, ASC}
Caméra Alexa ArriRaw et optiques série Cooke S4 et zoom Angénieux 15-40 mm
- *Vous n'avez encore rien vu* d'Alain Resnais, photographié par Eric Gautier ^{AFC}
Caméra Panavision Panaflex Planitum et optiques Panavision série E anamorphique

Séances spéciales

- *Les Invisibles* de Sébastien Lifshitz, photographié par Antoine Parouty
Caméra Sony F3 et série Zeiss Go T1.3 Distagon
- *Journal de France* de Claudine Nougaret et Raymond Depardon, photographié par Raymond Depardon
Caméra Penelope et optiques série Zeiss T2.1 Séances de minuit

- *Maniac* de Franck Khalfoun, photographié par Maxime Alexandre
Caméra Red Epic Panavisée et optiques série Super Baltar

Sélection officielle - Un certain regard

- *Aimer à perdre la raison* de Joachim Lafosse, photographié par Jean-François Hensgens ^{AFC, SBC}
Caméra Arricam Lite et optiques série Cooke S4

Section parallèle - La Quinzaine des réalisateurs - Panavision Alga partenaire

- *Sueño y silencio* de Jaime Rosales, photographié par Oscar Duran
Matériel agent en Espagne, EPC Madrid
- *Alyah* d'Elie Wajeman, photographié par David Chizallet
Caméra Arri Alexa Panavisée et optiques série Primo.

Thales Angénieux associé AFC

► **Les zooms Angénieux à l'affiche au Festival de Cannes**
Compétition

- *De rouille et d'os* de Jacques Audiard, photographié par Stéphane Fontaine ^{AFC}
Optimo 24-290 et Optimo 28-76 mm
- *Holy Motors* de Leos Carax, photographié par Caroline Champetier ^{AFC}
Optimo 25-250 HR mm
- *Cosmopolis* de David Cronenberg, photographié par Peter Suschitzky ^{BSC, ASC}
Optimo 15-40 mm
- *On the Road (Sur la route)* de Walter Salles, photographié par Eric Gautier ^{AFC}
Optimo 28-76 mm
- *Lawless* de John Hillcoat, photographié par Benoît Delhomme ^{AFC}
Optimo 24-290, Optimo 28-76 et Optimo 15-40 mm
- *Do-Nui-Mat (L'ivresse de l'argent)* d'Im Sang-soo, photographié par Woo-Hyung Kim et Kim Sung-kyu
Optimo 24-290 mm

Un certain regard

- *Trois mondes* de Catherine Corsini, photographié par Claire Mathon
Optimo 17-80 et Optimo 28-76 mm
- *La Pirogue* de Moussa Touré, photographié par Thomas Letellier
Optimo 24-290 mm
- *Renoir* de Gilles Bourdos, photographié par Mark Lee Ping-bin
Optimo 24-290 et Optimo 28-76 mm
- *Quinzaine des réalisateurs*
- *Camille redouble* de Noémie Lvovsky, photographié par Jean-Marc Fabre ^{AFC}
Optimo 17-80 mm

Hors Compétition

- *Thérèse Desqueyroux* de Claude Miller, photographié par Gérard de Battista ^{AFC} - Optimo 24-290 mm

Cannes Classics

- *Les Barbouzes* de Georges Lautner, photographié par Maurice Fellous, membre d'honneur de l'AFC
Angénieux 35-140 et bonnette 28-75
- Présentation des nouveaux Optimo 19.5-94 et Optimo 28-340 mm**

Après Las Vegas, Thales Angénieux a présenté pour la première fois en France au Festival de Cannes ses nouveaux Optimo 1,5-94 et Optimo 28-340 mm. Versions complémentaires des fameux Optimo 17-80 et Optimo 24-290, ces zooms sont spécialement conçus pour une couverture d'image supérieure allant jusqu'à 31.4mm permettant une parfaite compatibilité avec toutes les caméras cinéma S35 Film et les dernières générations de caméras numériques. Cette présentation

a eu lieu sur le stand de la CST le jeudi 17 mai où avaient été conviés les interlocuteurs cinéma privilégiés de Thales Angénieux : directeurs de la photographie, maisons de location, représentants des institutions.

Participation au jury du Prix Vulcain

Jean-Yves Le Poulain, product line manager chez Thales Angénieux et membre consultant à l'AFC – association française des directeurs de la photographie cinématographique a eu le plaisir et l'honneur de faire partie du jury du prix Vulcain.

A noter...

Thales Angénieux, sponsor du Festival du Court Métrage de Clermont-Ferrand en 2011, avait doté le lauréat du Prix Spécial du Jury Damien Manivel pour *La Dame au chien*. L'équipe du film s'était vu offrir la possibilité d'utiliser des zooms Angénieux pour leur prochain tournage. Julien Guillery, directeur de la photographie de ce court métrage, s'était donc rendu chez Thales Angénieux et avait sélectionné les Optimo DP16-42 et 30-80 mm pour un nouveau projet avec Damien Manivel dont le tournage a eu lieu à Paris au mois d'août 2011. Ce nouveau projet, *Un dimanche matin* vient d'être remarqué à la Semaine de la Critique à Cannes en remportant le Prix Découverte Nikon.

« Je fais suite aux remerciements de Damien Manivel pour votre soutien sur notre projet Un dimanche matin ; je me joins naturellement à lui pour saluer votre initiative de mettre à disposition des optiques d'une grande qualité aux services de projets d'auteurs, qui plus est pour un court métrage. Dans ce domaine de production, il m'a rarement été permis de disposer de cette précision de travail ainsi que de cette qualité de rendu. Je tenais donc à vous remercier spécialement pour votre contribution à la qualité visuelle de ce film tant cela nous importe pour fabriquer une image au plus simple et au plus juste. Merci. » Julien Guillery ■

http://www.semainedelacritique.com/films/2012/2012_comp_dimanchematina.php



De gauche à droite, Olivier Kalonji, Damien Manivel, Jean-Yves Le Poulain, Julien Guillery, Olivier Affre

Francine Lévy prend de nouveau les rênes de l'ENS Louis-Lumière

► Francine Lévy, maîtresse de conférences, a été élue par le conseil d'administration de l'Ecole nationale supérieure Louis-Lumière et renommée directrice, à compter du 1^{er} mai 2012, pour un mandat de cinq ans.



Francine Lévy au 65^e Festival de Cannes
Photo Jean-Noël Ferragut AFC

Mme Lévy aura pour principale mission d'accompagner le développement de l'Ecole à La Cité du Cinéma (Saint-Denis).

Ce projet a été élaboré sur des perspectives tout à fait stimulantes pour l'Ecole, ses formations initiales (photographie, son, cinéma) et continue, sa recherche, son rayonnement futur et son ouverture à l'international.

L'Ecole sera en mesure d'accueillir ses étudiants, ses intervenants et l'administration sur son nouveau site pour la prochaine rentrée de septembre. ■

Faust projeté au Ciné-club de l'Ecole Louis-Lumière



► Pour leur dernière séance de la saison, le Ciné-club et les étudiants de l'Ecole Louis-Lumière recevront le directeur de la photographie Bruno Delbonnel AFC, ASC et projèteront le film *Faust*, d'Alexandre Sokourov, en avant-première.

Une rencontre suivra la projection et sera l'occasion pour le public d'échanger avec Bruno Delbonnel à propos de *Faust*, de son travail sur le film et sur ceux qu'il a photographiés.

Rappelons qu'Arri, Kodak, Transpalux et Transvideo apportent leur soutien au Ciné-club de l'Ecole nationale supérieure Louis-Lumière. Vendredi 15 juin 2012 à 20 heures au cinéma Grand Action, 5, rue des Ecoles - Paris 5^e

(entrée au tarif en vigueur dans le cinéma)

Attention ! Prière de confirmer impérativement votre venue auprès de Jonathan et Florian à l'adresse cineclubensll@gmail.com ■

Festival Plus Camerimage 2012

début des sélections

Le Festival de l'image de film Plus Camerimage fêtera, cette année, son vingtième anniversaire et se déroulera du 24 novembre au 1^{er} décembre 2012

► Tout savoir sur le programme des compétitions et les fiches d'inscription...

Les fiches d'inscription (en anglais) pour les compétitions :

● Compétition principale

<http://www.pluscamerimage.pl/pc2010.php?dzial=102400&id=27106&lang=en>

Inscriptions jusqu'au 31 juillet 2012

● Films d'étudiants

<http://www.pluscamerimage.pl/pc2010.php?dzial=102400&id=27107&lang=en>

Inscriptions jusqu'au 14 septembre 2012

● Films documentaires

<http://www.pluscamerimage.pl/pc2010.php?dzial=102400&id=27109&lang=en>

Inscriptions jusqu'au 14 septembre 2012

● Clips vidéo

<http://www.pluscamerimage.pl/pc2010.php?dzial=102400&id=27111&lang=en>

Inscriptions jusqu'au 3 septembre 2012

● Premiers films

<http://www.pluscamerimage.pl/pc2010.php?dzial=102400&id=27108&lang=en>

Inscriptions jusqu'au 31 juillet 2012

Consulter le site Internet de Plus Camerimage

<http://www.pluscamerimage.pl>

avant de proposer un film (lire le règlement des compétitions) ou pour toute autre information sur le festival. ■

Prix Jean Vigo

... *L'Age atomique* d'Helena Klotz, photographié par Hélène Louvart AFC, a reçu le prix Jean Vigo.

Agnès Varda a reçu également le prix pour l'ensemble de sa carrière, notamment pour son film *Les Plages d'Agnès*, toujours photographié par Hélène Louvart AFC ...

La collection de caméras de la Cinémathèque française s'enrichit

► Willy Kurant AFC, ASC, membre du Conservatoire des techniques cinématographiques, nous signale la récente acquisition par ledit conservatoire de quatre caméras : une Aaton XTR Prod, une Arriflex Arri III, une Moviecam Super America et une Photo-Sonics GV. Et ceci est le fruit d'un don de Panavision Alga, par l'aimable entremise de Willy soi-même et de Philippe Dieuzaide. ■

Présentation du bilan et des perspectives du CNC



Le mardi 22 mai 2012, Eric Garandeau, président du CNC, a présenté le bilan 2011 du CNC à l'ensemble des professionnels et à la presse, en présence d'Aurélie Filippetti, ministre de la Culture et de la Communication.

<http://www.cnc.fr/web/fr/actualites/-/liste/18/1826847>

Aurélie Filippetti trace les grandes lignes de son action devant le cinéma français

Pour sa première intervention devant le cinéma français à l'occasion du rendez-vous Bilan 2011 et perspectives du CNC, la nouvelle ministre de la Culture et de la Communication, qui a reçu un très bel accueil, a tracé les grandes lignes de son programme pour les prochains mois.

► *La toute nouvelle ministre a précisé d'emblée qu'elle ne comptait pas faire des annonces quelques jours à peine après la formation du gouvernement de Jean-Marc Ayrault. Elle a insisté sur la nouvelle méthode préconisée par ce dernier, qu'elle appliquera et dont le mot d'ordre est la concertation afin d'éviter toute brutalité.*

Elle a ensuite tracé les grandes lignes de son programme, reprenant les sujets déjà abordés pendant la campagne. Rappelant que le cinéma français affichait une grande réussite aussi bien artistique qu'économique, elle a notamment évoqué le choc technologique du numérique, la lecture européenne des dossiers « trop souvent axés sur la concurrence », l'entrée des acteurs du Net très puissants. Dans ce contexte, elle compte défendre la variété et la diversité de la création et a insisté sur l'importance de l'éducation artistique au cinéma pour les jeunes.

Très attendue sur le dossier du numérique, elle a d'abord cherché à rassurer l'auditoire après les errements du PS sur le dossier du piratage en insistant sur le respect du droit d'auteur et de la rémunération des créateurs, puis a souligné que l'évolution technologique nécessitait une évolu-

tion des cadres. « Nous n'imposerons pas de solutions toutes faites, mais organiserons une large concertation, avec toutes les parties concernées ». Sur ce sujet, qui fait référence à l'Hadopi et l'acte 2 de l'exception culturelle prôné par François Hollande pendant la campagne, elle a précisé que le ministère de la Culture et de la Communication aura la responsabilité du dossier sur le numérique. Une manière de mettre fin aux doutes soulevés après l'intervention de sa consœur Fleur Pellerin qui avait donné le calendrier de la réforme de l'Hadopi, dimanche soir sur France 3.

La ministre a également rappelé son attachement à la chronologie des médias et sa dimension fondamentale pour le secteur, « mais là aussi il y aura un travail à mener dans le même esprit de concertation. Cela prendra le temps qu'il faudra et nous chercherons à entendre toutes les parties concernées ».

Aurélie Filippetti a ensuite rappelé les défis auxquels est confronté le secteur de l'audiovisuel. Elle a conclu son discours sur l'importance de remettre la Culture au centre des politiques publiques. ■

(Sarah Drouaud, *Le film français*, mardi 22 mai 2012)



« J'ai croisé un cow-boy à Richmond... »
Pierre-William Glenn AFC vu par Gilles Porte AFC
Festival de Richmond 2012

Bienvenue parmi nous

de Jean Becker, photographié par Arthur Cloquet AFC

Avec Patrick Chesnais, Jeanne Lambert, Miou-Miou

Sortie le 13 juin 2012



Arthur Cloquet AFC et l'affiche du film, salle Jean Renoir à La fémis - Photo Robert Alazraki AFC

Bienvenue parmi nous était, pour Jean Becker, la première expérience d'un tournage en numérique, et pour moi la première avec l'Alexa.

► La méthode de Jean Becker est basée sur le tournage en plan séquence à deux caméras, à l'épaule, en champ/contre-champ d'une manière systématique. Outre le fait de gagner du temps, cela permet aux comédiens de jouer pleinement. D'autre part, cela évite beaucoup de soucis de raccord au montage. Mais si c'est un avantage certain pour la mise en scène et le jeu, cela complique singulièrement le travail du chef opérateur.

Néanmoins, ma préoccupation a été de faire en sorte qu'il n'y ait pas de difficulté ou de contrainte particulière liée au numérique. Ainsi, Jean pouvait travailler sans modifier quoi que ce soit dans son approche et il a particulièrement apprécié de ne pas être limité en consommation de pellicule.

Il abordait ce nouveau support avec le sentiment largement répandu qui laisse à penser que l'on peut travailler sans lumière du fait de la sensibilité de la caméra (Alexa = 800 ISO) et traiter l'image a posteriori sans limite. Il a fallu tempérer un peu ces idées. D'ailleurs le mauvais temps, dont nous avons subi les caprices à plusieurs reprises, a rappelé la réalité: faire la lumière d'un film, c'est créer une atmosphère qui n'est pas nécessairement celle qui prévaut le jour du tournage. Le numérique permet de diminuer un peu les puissances en in-

térieur, mais par exemple, il faut bien équilibrer les intérieurs et les extérieurs. Or, dans ce film, beaucoup de décors comportent des découvertes sur l'extérieur avec des ouvertures.

Au cours de la préparation, j'ai été tenté par le format RAW. Mais très vite j'ai compris que ce choix engendrait une lourdeur au tournage puisqu'il fallait adjoindre un boîtier supplémentaire à la caméra. Sans oublier l'augmentation des temps de sauvegarde, des capacités des disques durs et des coûts de postproduction. Tout cela, pour un gain relativement restreint, ne valait pas la peine et j'ai abandonné l'idée.

Quant au tournage, il y a deux aspects, qui ne sont pas liés à l'Alexa, qui ont posé quelques difficultés :

● La diffusion des images sur le plateau en HD n'est pas résolue. C'est plutôt une régression par rapport à l'argentique. A ma connaissance, nous ne disposons pas de système vraiment fiable de transmission par HF. J'avais déjà expérimenté le procédé par WiFi de " Cam Wave " en studio qui s'était, alors, avéré assez efficace.

J'avais entendu parler d'une nouvelle version plus performante encore. Nous l'avons testée au cours des essais de comédiens mais, très vite, nous avons eu

des problèmes. Chaque micro-coupure de transmission générait un nouveau fichier. Il n'était plus possible de regarder les plans correctement. Et c'est en désespoir de cause que nous avons fonctionné sur tout le film avec des câbles. C'est un aspect important car nous n'avons plus la liberté à laquelle nous nous sommes habitués.

● Averti par mes assistants, j'ai découvert les distorsions liées au filtrage en IRND (Densité Neutre + Infra Rouge). Nous avons effectué de nombreux tests sur des vêtements noirs ou très sombres, de diverses matières et il est apparu, qu'effectivement, il était souhaitable d'utiliser des filtres IRDN. Mais quand précisément faut-il les utiliser ? Là est la question. En effet, c'est seulement à partir d'un certain seuil (au moins trois diaphragmes) ; mais pas uniquement. Cela dépend aussi de la nature de la lumière, il faut du soleil. Alors quand on se lance dans une scène avec du soleil, il arrive que le niveau soit élevé et ce, malgré les fausses teintes. Le filtrage ne donne pas les mêmes résultats ; et j'ai éprouvé des difficultés à raccorder des plans à cause de légères distorsions qui modifiaient le rendu des peaux.

Mais au-delà de tous les petits problèmes qui ne manquent pas d'agrémenter le tournage d'un film, quel que soit le format, cette expérience a été très positive, le rendu de l'image obtenue me satisfait et la caméra m'a totalement séduit. L'ergonomie, la simplicité et la fiabilité font de cette caméra l'égale des caméras argentiques.

Je crois pouvoir dire que Jean Becker a été heureux de cette expérience et que nous avons obtenu les images recherchées.

Nous vivons une période charnière que l'on pourrait comparer à d'autres dans le passé (ex: l'arrivée du son, de la couleur). Evidemment il y a des surprises, quelques problèmes, mais aussi des avancées. Je pense que c'est une chance et j'ai beaucoup de plaisir à participer à cette formidable aventure. ■



En haut : Arthur Cloquet AFC et Jean Becker - Photo Delphine Becker
En bas : Patrick Chesnaïs et Jean Becker - Photo Nathalie Eno © Ice 3

Bienvenue parmi nous

Tourné à Paris et région, Arçais (marais Poitevin), La Rochelle, et à l'île d'Oléron.

Durée : 1h30. Distribué par Studio Canal

Equipe

Arthur Cloquet : chef opérateur/cadreur
Richard Mercier : cadreur et Steadicam
Loïc Savouré, Maxime Héraud : 1^{ers} assistants
Philippe Ramdane : 1^{er} assistant (essais et semaine 1 et 2)
Adrien Onesto, Julien Bullat : 2^{es} assistants
Stéphanie Arbogast : assistante vidéo
Ondine Dupont : stagiaire
Jean-Paul Becker : making off
Nathalie Eno : photographe de plateau
Philippe Porte : chef électricien
Dominique Gasc : chef machiniste
Thérèse Ripaud : chef décoratrice

Technique

Tourné en numérique, projection en DCP
Matériel caméra : Panavision Alga Techno
2 Caméras : Arri Alexa, ProRes, Log C (pas RAW).
Optiques : Zeiss Ultra Primes (16, 20, 24, 28, 32, 40, 50, 65, 85, 100, 135), Angénieux 24/290mm
Le film a été tourné à 2 caméras en permanence.
Laboratoire Eclair : Thierry Beaumel, Béatrice Fraschini
Raphaëlle Dufosset : étalonnage rushes
Raymond Terrentin : étalonnage final
Matériel électrique : Transpalux
Matériel machinerie : Transpagri
Trucages numériques : Wizz
Effet spéciaux neige : Les Versaillais

Dimension 3, édition 2012



► La 6^e édition du Forum International Dimension 3 se déroulera du 13 au 15 juin prochain. Cette manifestation accueille des professionnels et experts du monde entier pour dresser un état de l'art des équipements

et applications liés aux nouvelles images, de leur création aux écrans.

Dimension 3 est devenu un lieu d'échanges incontournable en Europe pour les professionnels intégrant les nouvelles dimensions de l'image dans leur stratégie de développement. Ce Forum représente le rendez-vous de la création, de la production, de la diffusion et de la visualisation... Pour sa sixième édition, il propose durant trois jours un cycle de conférences, des ateliers, un marché de contenus, un espace de recrutement des talents images et un Festival.

Parmi les exposants de cette édition, on notera la présence des sociétés Binocle, Dolby et Panasonic France, membres associés de l'AFC, ainsi que celle de la Ficam et de l'association UP3D. ■

Dimension 3

Docks Pullman – Magasins Généraux

50, avenue du Président Wilson

93210 La Plaine Saint-Denis

Horaires d'ouverture

● Mercredi 13 juin : 10 H - 21 H

● Jeudi 14 juin : 10 H - 19 H

● Vendredi 15 juin : 10 H - 17h30

Renseignements, informations et programme sur le site de Dimension 3

<http://www.dimension3-expo.com>

Nouvelle présentation du système d'éclairage Reflect Lighting System (KFlect-RLS)

► Une nouvelle présentation du système d'éclairage Reflect Lighting System (KFlect-RLS) est organisée, sous forme d'ateliers en partenariat avec le forum cinematographie.info, par Frédéric-Gérard Kaczek AAC, l'un de ses concepteurs, et Thomas Favel, chef opérateur, au Studio Mac Mahon, le 15 juin 2012 entre 10 heures et 18 heures.

Rappelons pour mémoire que ce système d'éclairage peu commun a pour principe de base la reprise de la lumière d'un faisceau étroit provenant d'une source HMI unique – de type PAR – grâce à divers réflecteurs de tailles et de surfaces variées placés à différents endroits de sa



trajectoire.

Informations sur le RLS : <http://www.KFLECT.com>

Studio Mac Mahon

54, rue des Accacias - Paris 17^e

Prière de bien vouloir confirmer votre venue

studiomacmahon@wanadoo.fr

De rouille et d'os

de Jacques Audiard, photographié par Stéphane Fontaine AFC

Avec Marion Cotillard, Matthias Schoenaerts, Bouli Lanners

Sortie le 17 mai 2012



Stéphane Fontaine, en amorce, et Matthias Schoenaerts écoutent Jacques Audiard, à droite (photo Roger Arpajou, Why Not Productions)

Stéphane Fontaine AFC a commencé comme assistant d'Eric Gautier AFC. Stéphane a ensuite fait la photo d'une vingtaine de longs métrages, et a travaillé notamment avec les réalisateurs Philippe Grandrieux, Agnès Jaoui, Nicole Garcia, Barry Levinson, Paul Haggis et Mia Hansen-Love.

Stéphane a eu le César de la meilleure photo pour les deux premiers films qu'il a photographiés pour Jacques Audiard : *De battre mon cœur s'est arrêté* et *Un prophète*, qui a obtenu le Grand Prix à Cannes il y a trois ans. *De rouille et d'os* est sa troisième collaboration avec le réalisateur. Le film a été présenté au Festival de Cannes en compétition officielle, sans recevoir de prix. Néanmoins *De rouille et d'os* est un franc succès auprès des critiques et du public, avec presque un million de spectateurs après deux semaines d'exploitation. (*Benjamin B.*)

Le dossier de presse résume ainsi *De rouille et d'os* :

Ça commence dans le Nord.

Ali se retrouve avec Sam, 5 ans, sur les bras. C'est son fils, il le connaît à peine. Sans domicile, sans argent et sans amis, Ali trouve refuge chez sa sœur à Antibes. Là-bas, c'est tout de suite mieux, elle les héberge dans le garage de son pavillon, elle s'occupe du petit et il fait beau.

A la suite d'une bagarre dans une boîte de nuit, son destin croise celui de Stéphanie. Il la ramène chez elle et lui laisse son téléphone. Il est pauvre ; elle est belle et pleine d'assurance. C'est une princesse. Tout les oppose. Stéphanie est dresseuse d'orques au Marineland. Il faudra que le spectacle tourne au drame pour qu'un coup de téléphone dans la nuit les réunisse à nouveau.

Quand Ali la retrouve, la princesse est tassée dans un fauteuil roulant : elle a perdu ses jambes et pas mal d'illusions. Il va l'aider simplement, sans compassion, sans pitié. Elle va revivre.

Equipe image

Matthieu Le Bothlan :
premier assistant
François Gallet :
second assistant
Carole Gargam :
troisième assistante
Data wrangler)
Xavier Cholet : chef électricien
Antonin Gendre :
chef machiniste
Eric Blanckaert :
cadreur seconde caméra et
seconde équipe
Isabelle Julien : étalonneuse

Notes techniques

Cadre : 2.40
Optiques : série Cooke S4,
zooms Angénieux Optimo 28-
76 et 24-290 mm
Caméra : Red Epic
Format prise de vue : 5K avec
compression 5 : 1 (à 24 i/s)
Postproduction : 4K sur Lustre
Sortie à Cannes : DCP 2K

Partenaires techniques

Panavision Alga :
matériel caméra
Transpalux : matériel électrique
Mikros image : effets visuels
Digimage :
laboratoire numérique

Un mélodrame moderne

► Que raconte le film ?

Stéphane Fontaine : Pour schématiser, c'est la Belle et la Bête, avec une princesse déchue et une Bête qui s'ignore. Ni déprimant ni misérabiliste, plutôt mélo trash. Ce n'est pas un film spectaculaire. Bien sûr elle n'a pas de jambes et lui se bat à mains nues. Mais le film se situe ailleurs : c'est avant tout une histoire d'amour. Il commence là où d'autres pourraient s'arrêter. En allant vite : ils se rencontrent, couchent ensemble et après... leur histoire reste à construire. **Le film raconte aussi la sortie des ténèbres du personnage de Marion Cotillard après son amputation. C'est très touchant, un vrai mélodrame.**

SF : Absolument, mais ce n'est pas une montée vers un point culminant, il y a plutôt beaucoup de moments qui sont très émouvants, comme des vagues.

Qu'avez-vous décidé, avec Jacques Audiard, pour la forme du film ?

SF : On a voulu un film de contrastes. Quand je dis ça, ça ne veut pas dire qu'une scène sera contrastée, ça veut dire que le rapport entre deux scènes doit être contrasté. Si une scène est chaude, la suivante doit être froide, mais en affirmant vraiment chaque parti pris : ce n'est pas du tout subtil. Quand c'est sombre, c'est vraiment sombre. Et juste après ça doit être très lumineux, éblouissant. On reste dans le naturalisme, mais c'est une forme assez affirmée du naturalisme, très volontairement marquée. On n'essaye pas non plus de gommer les accidents, comme les mauvais raccords.



Contrastes dans De rouille et d'os

C'est vrai que les images sont marquées, et très variées

SF : Le film va dans tous les sens. Il y a une espèce de mouvement constant. Ce sont des gens qui sont en morceaux et qui vont se reconstruire, et l'image accompagne ces mouvements. On va chercher des morceaux ici et là, des éléments un peu disparates qui finissent par former une espèce de personnage couturé.

Ce contraste d'images fortes est peut-être lié au mélodrame ?

SF : Ce serait peut-être une forme moderne du mélodrame. On est loin Douglas Sirk et de *Written in the Wind*. C'est un drame réaliste.

Il y a un aspect social dans l'histoire de ce couple

SF : Oui, mais sans déterminisme social. Ce n'est pas parce que tu es en bas de l'échelle sociale que tu es destiné au malheur.

Epic 5K en 5:1

C'est ton premier long métrage en numérique, et la première fois pour Jacques aussi. Pourquoi le choix du numérique ?

SF : Je pense que le numérique est venu par curiosité. Avoir beaucoup d'effets visuels semblait également une bonne raison de simplifier la chaîne en faisant du tout numérique. Donc j'ai fait beaucoup d'essais pour comparer l'Epic, l'Alexa, le Canon 5D, 7D et la Kodak 5219 et 5213. J'étais vraiment très content de l'Epic.

Pourquoi as-tu choisi la Red Epic ?

SF : Il y a beaucoup à dire entre l'Epic et l'Alexa. J'ai l'impression qu'il y a plus de détails avec l'Epic – quelques fois trop d'ailleurs – et surtout des flous beaucoup plus ronds. En plus il y a la compacité et la légèreté formidables de cette caméra : je ne voulais pas tourner à l'épaule avec le poids d'une Alexa et l'encombrement d'un Codex. Ce qui a joué aussi en faveur de l'Epic, c'est la capacité avec le même corps caméra de passer de 24 images/seconde à 300. C'est un avantage considérable. On se dit : « Tiens tournons ça à 300 images/seconde ». Et voilà ! En 10 secondes, tu passes à 300. C'est d'une grande simplicité en termes de production.

L'Epic te donne un choix de définitions et de taux de compressions.

SF : Oui. Nous avons tourné en 5K, en découpant un cadre 2,40 à l'intérieur de l'image 2:1, comme le Super 35. On a vraiment essayé les différents taux de compression avec le 5K, et mon œil ne faisait pas la différence entre une compression 3:1 et 5:1. On commençait à sentir un peu une différence à partir du 6:1...

Vous avez donc tourné du 5K avec une compression 5:1

SF : Oui, sauf les plans ralentis à 300 images qui sont en 2K, avec je pense du 6:1, avec une texture intéressante qui rappelle celle de la Red MX.

Je dois ajouter que quelques défauts ne me gênent pas et, non seulement ils ne me gênent pas mais dans le cadre de ce film il fallait qu'il y en ait. Une image sans défaut apparaissait irrespirable.

profondeur réduite du 5K

Il y a beaucoup de moments avec une profondeur de champ réduite dans le film. Par exemple les plans avec Marion Cotillard convalescente dans son lit.

SF : Là c'est un choix de mise en scène qui est renforcé par l'Epic en 5K. En 5K ton capteur est très grand. C'est un moyen format, plus grand que le 35 mm, sans être du 65 mm.

Donc il faut utiliser des focales plus longues pour obtenir le même angle de vue qu'en 35 mm ?

SF : Oui. A cause de la taille du capteur, il faut un 40 mm avec l'Epic pour obtenir la même chose qu'un 32 mm avec une camera 35.

Le choix du 5K n'était pas seulement un choix de définition, mais aussi de focale et de profondeur ?

SF : Oui, quand tu es à T4 dans cette configuration, c'est comme si tu étais à 2,5 ou 2,8 de diaph en 35. Donc tu as quand même beaucoup moins de profondeur de champ. Le travail du premier assistant est encore plus ardu.

Le point est formidable dans le film.

SF : C'est impressionnant. Il faut remercier Matthieu Le Bothlan, qui faisait déjà le point sur *Un prophète*.

Vous avez tourné avec quels objectifs ?

SF : J'ai tourné avec des Cooke S4 et des zooms Angénieux 28-76 et 24-290 mm. J'ai beaucoup utilisé les zooms. Une des différences avec les films précédents avec Jacques, c'est qu'on a beaucoup de longues focales.

Importance d'une image non finie

Comment as-tu travaillé avec l'Epic ?

SF : En utilisant l'Epic à 800 ISO, j'ai travaillé avec ma cellule, comme avec de la pellicule. Et donc, je suis allé très, très vite. Quand tu travailles en studio et que tu as du temps, tu peux travailler avec l'oscilloscope, avec un village vidéo, des moniteurs calibrés, etc. Quand tu es sur un plateau où il faut décider au dernier moment, et quelquefois tourner sans répétition – ce qui arrive souvent avec Jacques – avec en plus une caméra à l'épaule, tu prends une mesure et voilà, tu y vas. ➔

De rouille et d'os

Vous regardiez quelle image sur le plateau ?

SF : On utilisait la Red Gamma 2 pour l'image du moniteur. C'est une espèce de LUT d'affichage avec un noir renforcé, mais ça reste très doux.

Tu n'avais pas de LUT ou de looks pré-établis ?

SF : Non, ce serait absurde. La démarche qui consiste à vouloir voir le film fini sur le plateau est la pire qui soit, comme si le film était verrouillé. Au moment du tournage, je ne sais pas à quoi le film va ressembler. J'ai des pistes, des envies, mais je veux aussi pouvoir être surpris. C'est au moment du montage que tu peux vérifier si la somme des décisions prises forme un ensemble cohérent et si possible harmonieux.

Avoir sur le plateau une image plutôt sans intérêt, pour moi c'est très bien, c'est même un atout. Sur le moniteur j'ai l'impression de voir comme ...

... Comme une visée vidéo ?

SF : Voilà. Et ça c'est un truc vraiment intéressant. Au milieu des années 1980, on a eu la visée vidéo et l'on s'est habitué peu à peu à avoir une meilleure qualité, tout en filmant quand même un dépoli ; ça restait un outil.

Je ne comprends pas pourquoi, mais il y a une espèce d'hystérie qui est arrivée, et là, du jour au lendemain, on voudrait voir pas seulement un témoin du cadre mais l'image finie. Ce n'est pas sans rappeler les applications pour Smartphones dédiées à la photographie qui intègrent au moment de la prise de vues un effet très fort de postproduction. C'est charmant sur le coup et on devient tous des photographes épatants. Tu as une espèce d'image verrouillée dont tu ne pourras plus rien : elle est telle qu'elle a été calculée par l'application.

C'est la caméra intelligente ?

SF : Et verrouillée. Chaque film est un cas particulier et j'ai eu la sensation que l'Epic était une caméra orientée postproduction. J'ai travaillé en publicité avec une Alexa en ProRes. Tu allumes l'Alexa et un moniteur, et tout le monde s'émerveille. Tu as déjà l'impression de regarder la télé. Il y a une espèce de facilité, d'évidence comme ça, où, sans rien faire, il y a déjà un résultat qui est satisfaisant. Tu allumes et tu as déjà une image qui n'est pas honteuse.

Une image presque finie ?

SF : C'est ça qui m'inquiète. Evidemment tu peux travailler différemment, tu peux aussi tourner avec l'Alexa en Arriraw, avec un D.I.T.

Autre configuration, autre film.

Métadonnée, rushes, latitude

Je sais que tu es assez pointu sur les températures de couleur.

SF : Je suis même un peu pénible pour ça. (Rires)

Est-ce que tu fixais, quand même, la température de couleur de l'Epic sur le tournage ?

SF : Oui, pour donner une intention aux rushes. Evidemment, comme ce n'est qu'une métadonnée, ça ne change pas l'image. On pourrait même se passer entièrement des métadonnées. Mais je l'ai fait quand même, pour que les rushes ressemblent à quelque chose et que le montage ne se retrouve pas avec des intentions sans queue ni tête.

Comment faisiez-vous pour les rushes ?

SF : L'équipe image était composée de trois assistants, le troisième transférant chaque carte sur des disques externes. On fabriquait deux disques, l'un pour le labo, Digimage, et l'autre qui restait sur le plateau. C'est un travail long et fastidieux. Ensuite, Digimage renvoyait des DVD pour Jacques et la production, et des fichiers DNX pour le monteur et pour moi, sur des disques navettes.

As-tu utilisé la fonction HDR pour augmenter la latitude ?

SF : Je trouve que la latitude native est largement suffisante.

As-tu mesuré la latitude de l'Epic ?

SF : Je sais que c'est mon métier mais, honnêtement, ça ne m'intéresse pas de la quantifier. Je vois une scène et mon instinct me souffle que ça devrait aller. Il y a quelques années, on avait fait des essais pour *Un prophète* avec la Red One. Et dans un ciel un peu blanc avec des nuages un peu clairs on ne voyait pas de différence, il y avait une espèce d'à-plat blanc. Avec l'Epic, je ne me suis jamais dit : « Tiens il me manque des détails que j'aurais si je tournais en 35 mm ». La surexposition n'est pas tout à fait comme du 35, il y a quand même un niveau où l'image vit un peu moins que sur la pellicule. Par contre la sous-exposition n'a rien à voir avec le 35... C'était quoi déjà la question ? (Rires).

Extérieurs, "smear", poésie

Vous aviez beaucoup d'extérieur jour.

SF : En extérieur mon intervention était minime, essentiellement des réflecteurs de toute taille (sous forme de cadre ou tenus à la main), l'idée générale étant de laisser la plus grande latitude de jeu possible au metteur en scène et aux comédiens, donc tu ne peux pas bloquer l'espace avec tes installations. Il doit y avoir adéquation entre l'outil et le réalisateur.

As-tu changé ta liste électrique pour le numérique ?

SF : Non, ce n'est pas parce que tu es numérique qu'il faut travailler n'importe comment ou différemment. La météo a parfois été contrariante ; il était bien de pouvoir pallier l'absence de soleil. Nous avons souvent utilisé des petites unités, comme des PAR 1 kW pour faire du soleil là où il n'y en avait pas, dans des intérieurs très sombres. J'avais aussi de grosses sources comme un 18 kW Arrimax sur une grue pour éclairer un côté de l'appartement de la sœur d'Ali, avec des 12 kW pour éclairer les toits qu'on voyait dans la fenêtre de l'autre côté.

Est-ce que tu as pu programmer les horaires de tournage en extérieurs jour ?

SF : C'est un luxe assez rare de pouvoir dire : « Il faut tourner à CE moment ». C'est un contrat qui doit être passé avec le réalisateur, les comédiens et le producteur – ce n'est pas rien. Il arrive toujours un moment où l'intérêt du chef opérateur ne concorde pas avec les impératifs de production. Nous avons quand même pu tourner une scène en "magic hour" juste après le coucher du soleil à deux caméras (à ma demande, parce qu'il fallait aller vite).

Nous avons le sentiment qu'une forme un peu chaotique était nécessaire. Le bureau d'embauche, par exemple, commence avec un soleil incroyable sur le patron et deux plans plus loin, il n'y a plus de soleil. A chaque film correspond un certain nombre de règles qui lui sont propres. →



Cette discontinuité raconte une ellipse ?

SF : Oui mais pas seulement. Quelque fois, des faux raccords sont intéressants par la dynamique qui est créée, par les chocs. Ça ne me gêne pas (enfin pas toujours...)

Il y a cette scène matinale sur la croquette où elle lui demande de faire preuve de délicatesse.

SF : C'est un vrai matin, avec un peu de brume au fond.

C'est au cœur du film et c'est très sobre.

SF : Il n'y a pas grand chose, deux Vis-tabeam 600 pour adoucir l'image.



Ali et Stéphanie
(Matthias Schoenaerts et Marion Cotillard)

Comment as-tu tourné les plans dans la voiture pendant les combats ?

SF : J'ai la chance d'avoir de bons assistants qui savent changer le diaph sans que ça se voie ! Sur le plafond, il doit y avoir un tube très diffusé. Les vitres latérales et arrière sont teintées avec un survitrage choisi en préparation.

Parle-moi des extérieurs nuit

SF : J'ai fait beaucoup de nuits chaudes dans mes films précédents avec Jacques. Dans *De battre*, la nuit est chaude et colorée. Ici, j'avais envie d'une nuit plutôt blanche et froide, mais sans être bleu électrique. Je préfère le cyan. Par exemple, sur le parking de la boîte de nuit, Xavier Cholet (chef électricien) a remplacé le lampadaire par trois ou quatre 1200 Cinepar équilibrés à 4 000K. Et quand Ali dépose Stéphanie chez elle, tous les lampadaires ont été changés pour du mercure.

Il y a un plan mémorable quand Marion Cotillard se baigne dans une mer pleine d'étincelles de lumière

SF : J'adore ce plan. C'est très gracieux par rapport à ce qu'elle ressent. Je sais à peine le décrire mais j'adore ça. Patrick Leplat t'expliquera que cette haute lumière qui danse sur la mer n'est pas du flare, mais du "smear". A un moment les défauts et les qualités se rejoignent. On dirait le plan de *Mort à Venise* où l'adolescent est au bord de l'eau.

Le film est réaliste, mais avec des moments de poésie magique comme celui-là.

SF : On peut imaginer que le réalisateur n'est pas tout à fait étranger à cet état des choses. (Sourires)

Plans et prises, vitesse

Combien de temps avez-vous tourné ?

SF : Onze semaines, entre Cannes et Nice, beaucoup à Antibes. Nous avons tourné l'entraînement de boxe en Belgique et l'accident a été filmé sur un lac au sud du Léman.

Comment se passe le tournage avec Jacques Audiard ?

SF : Son envie est que chaque prise soit vraiment différente de la précédente. C'est aussi simple que ça. La prise se termine par : « Bon, on fait autre chose ? » Soit je propose quelque chose, soit il me demande une chose différente, tant en terme de focale que de point de vue.

Et ça va vite ?

SF : Absolument, il faut vraiment que ça avance. En fait il peut y avoir beaucoup de plans, mais avec assez peu de prises de chaque plan. Dans son approche du travail sur le plateau, il est important pour Jacques de pouvoir sans cesse modifier tous les paramètres, que rien ne soit jamais figé. Même s'il peut, ce qui arrive souvent dans le film, glisser des moments où la caméra est plus statique, ou alors en mouvement avec des très longues focales. Il faut que ça vive, il faut que ça respire, y compris grâce aux défauts.

Il y a beaucoup plus de longues focales et de travellings que sur vos films précédents.

SF : Beaucoup plus. Les travellings sont peut-être liés aux longues focales. Ça c'est bien trouvé, en tout cas. On a toujours fait des installations assez simples, donc je ne pense pas que Jacques ait ressenti ça comme une contrainte, comme du temps perdu, qu'il n'aurait pas eu avec les comédiens. Car s'est ça le plus important : le temps qu'un réalisateur passe avec ses comédiens. Au bout du compte, et avant tout, ce sont les comédiens qu'on voit dans le film.

Amputations virtuelles

Il y avait-il des contraintes pour filmer les scènes où il fallait effacer les jambes du personnage de Marion Cotillard ?

SF : Le travail avec Mikros était formidable, parce qu'ils nous ont laissés totalement libres. C'est un marché qu'on a passé avec eux. Marion mettait des bas verts. C'était extrêmement simple. Il y a quelques années encore, soit tu étais obligé de faire des plans fixes en

double passe, soit tu te retrouvais avec du motion control pour les plans en mouvement. Avec tout un cortège de désagréments : tu augmentes grandement le temps de tournage, les comédiens s'ennuient, et le réalisateur à l'impression d'empiler des briques. Sur ce film Cédric Fayolle et Nicolas Rey nous ont accordé une grande liberté.

4K, 35 et 2K

Le producteur, Pascal Caucheteux, m'a dit qu'ils ont tiré 650 copies en France, surtout du DCP.

SF : Oui, il y a peut-être 40-50 copies en 35 mm. Je trouve que le 35 ne fonctionnait pas très bien à la sortie de cette chaîne tout numérique, la LUT 35 utilisée est moins riche en couleur. Les copies 35 me donnent la même sensation que mes essais en ProRes.

Le film est postproduit en 4K. Pourquoi avez-vous choisi un DCP en 2K pour la projection à Cannes ?

SF : Le 4K est trop défini, trop numérique, trop dur, il y a trop de choses. Le 2K nous semblait plus juste.

Captures, Macbook, étalonnage

Comment c'est passé l'étalonnage numérique ?

SF : J'ai travaillé comme d'habitude avec Isabelle Julien. Ce fut très simple. Je lui ai montré les envies que j'avais en lui donnant des images fixes du film.

Que tu avais retravaillées toi-même en Photoshop ?

SF : Sur Lightroom, qui est un programme moins usine à gaz et plus orienté photographie. En même temps que les rushes en DNX, Digimage m'envoyait tous les jours des captures d'écran par mail. J'ai retravaillé ces captures d'écrans, avec une image très plate, puisque ça ressemblait à du RAW un peu travaillé. Ce n'était pas pour dire à Isabelle : « Fais ça », mais juste pour entamer un dialogue. Libre à elle de dire : « J'aime bien » ou « Je n'aime pas », et de proposer autre chose. Il est primordial qu'un étalonneur puisse s'approprier un film quitte à te surprendre.

Tu as préparé ces images après le tournage ?

SF : Oui. J'ai travaillé sur un Macbook Pro 15 pouces. Digimage a calibré mon écran avec une sonde avant le tournage. Ils ont créé un profil pour l'écran LCD assez proche du Lustre. Quand je regardais les rushes en DNX pendant le tournage, ça correspondait à quelque chose ; je n'étais pas trop éloigné en contraste et en couleur. Une solution de campagne plutôt légère et assez satisfaisante. →

On the Road (Sur la route)

de Walter Salles, photographié par Eric Gautier AFC

Avec Garrett Hedlund, Sam Riley, Kristen Stewart

En salles depuis le 23 mai 2012

De rouille et d'os



Quel était ton parcours en étalonnage ?

SF: L'étalonnage était en 4K. On a fait le même travail qu'avec de la pellicule, ni plus simple, ni plus compliqué, et pas franchement différent. On a travaillé la couleur et le contraste. C'est le troisième film avec Jacques et à chaque fois, il fallait qu'on se batte contre ce qu'on avait fait avant. Les tous premiers essais d'*Un prophète* ressemblaient à *De battre*. C'était bien mais ce n'était pas le film. Ce qu'on avait fait avec Isabelle au début de l'étalonnage *De rouille et d'os* ressemblait trop à *Un prophète*. La première bobine était bien, très bien même, mais d'une certaine manière trop apprêtée.

Dans *Un prophète*, une fois que tu as trouvé le décor, tu as trouvé la lumière et tu as des rails jusqu'au bout. Il y a des gares avec pleins d'événements, mais c'est la même ligne. *De rouille et d'os* explore beaucoup de directions. Tu vas chercher des morceaux ici et là. Mais cette disparité raconte absolument le film. Comme je le disais, ce sont des gens en morceaux qui se reconstruisent. L'image suit. ■

Propos recueillis par Benjamin B.

Ce texte est une version longue de l'article publié sur le site AFC pendant le Festival de Cannes.



Eric Gautier AFC, la Penelope et Sam Riley



La Pénélope à l'épaule - Photos : Gregory Smith

► **Tu as choisi, pour ce "road movie", la Penelope de chez Aaton en 2,35:1, pourquoi ?**

Eric Gautier : C'est le cinquième long métrage que je tourne avec cette caméra. Elle est devenue ma caméra de prédilection. La Penlope est très compacte, assez légère, facile à attraper par sa poignée sur le dessus, et ses deux batteries enfichables sont efficaces. Donc pas besoin de câble.

J'aime travailler avec une caméra la plus dépouillée possible, avec le minimum d'accessoires... en fait avec juste le retour vidéo HF. Walter Salles suivait l'image avec un petit écran qu'il tenait à la main.

On était donc très souples, très réactifs, et très peu encombrants. Cette caméra est super légère et tellement intelligemment pensée, elle s'est imposée comme la caméra idéale pour ce genre de tournage très léger. Walter voulait utiliser le format 2,35, associé à des focales un peu longues, puisque l'humain compte plus dans cette histoire que les paysages.

Nous avons tourné beaucoup caméra à l'épaule, et ce format permet d'accrocher très facilement un autre acteur bord cadre ou en amorce et de relancer la dynamique du plan en recadrant un nouveau personnage. Nous avons tourné sur le mode documentaire, du moins en donnant l'impression de beaucoup d'improvisation et de liberté, un peu comme Cassavetes avec

Shadows, qui était une de nos références de départ.

J'avais envie aussi de sentir la matière du film, la texture et le grain de la pellicule. Et le format 2,35 sur 2 perfos avait l'avantage de travailler dans cette direction, puisque l'image impressionnée est un peu plus petite que celle du Super 35 mm, 2,35:1.

Bien entendu, il y a aussi l'avantage économique, et des magasins qui durent plus longtemps. Les personnages de *On the Road* sont dans leur propre monde, hors de la "vraie vie", transportés par leurs propres addictions (drogue, alcool, sexe, ivresse des conversations toute la nuit, fatigue) et ne regardent la vie que dans une vision étroite, comme s'ils avaient des œillères, droit devant eux, avec beaucoup d'énergie. Kerouac est un peu l'anti-Balzac, il décrit très peu les mondes qu'il traverse, il est direct, va à l'essentiel, d'où une grande difficulté à l'adapter. Je pense que le côté "étriqué" du 2 perfos et les focales longues vont dans ce sens. J'ai donc fait l'inverse de ce que j'ai fait sur le film de Resnais, *Vous n'avez encore rien vu*, c'est-à-dire une image qui soit toujours un peu claustrophobe, une caméra qui colle aux personnages.

Toutes ces expériences existentielles et sensorielles servent à nourrir la littérature, même si Kerouac a aussi beaucoup inventé et affabulé. ➔

Le tournage a duré très longtemps, dans plusieurs pays

EG : Oui, il y a eu six mois de tournage, dans des pays différents, le Canada et Montréal tout d'abord, puis l'Argentine pour y trouver la neige en plein mois d'août, puis la Louisiane, l'Arizona, le Mexique, Calgary et Montréal à nouveau pour l'automne et le début de l'hiver, pour terminer à San Francisco. Les contraintes de casting et de tournage dans différents pays ont engendré un plan de travail tel que nous avons tourné les scènes dans le plus parfait désordre. L'exacte inverse de *Carnets de voyages* que nous avons tourné chronologiquement, en suivant la route exacte des deux protagonistes, les deux acteurs principaux étant avec nous tous les jours.

Je me suis ainsi retrouvé à raccorder souvent des plans d'une même séquence à 2 ou 3 mois d'intervalle, et à imaginer tout le temps ce qui précède ou suit la scène du jour. Comme c'est MK2 qui a financé le film, la postproduction s'est déroulée à Paris, chez Digimage. Le négatif était développé sur place, dans tous les lieux où nous sommes passés, puis le télécinéma avait lieu à Paris.

J'ai demandé à l'étalonneur des rushes de m'envoyer par mail des photographies de chaque scène, que je classais par séquence, dans l'ordre du scénario. Cette méthode m'a beaucoup aidé à assembler le " puzzle " du film. Et elle a été aussi très utile à Walter, ainsi qu'à Sam Riley, l'acteur principal. Cela nous a permis de mieux imaginer l'évolution de l'histoire, qui se passe sur 3 ans. On a suivi la structure du roman, qui est une suite de scènes, de rencontres et d'expériences, un peu sous la forme feuilletonnesque. Bien sûr, le point de départ est la fascination de Sal Paradise (Sam Riley) pour Dean Moriarty (Garrett Hedlund). Ces personnages ne tiennent pas en place, on est toujours dans le mouvement, dans l'énergie. C'est ce que j'ai essayé de traduire avec beaucoup d'effets de surprises entre les scènes et les lieux, dans des effets de lumière et d'ambiance différents et dans le filmage avec la caméra.

Avec Walter, on s'était dit que ce qui était

important pour ce film, c'était de faire ressentir les sensations des personnages, le chaud, le froid, l'inquiétude, le malaise, la joie ; par exemple, il était invraisemblable de tourner avec de la fausse neige en été, et prétendre que c'était l'hiver. Il fallait vraiment que les visages soient violets, que la buée sorte de la bouche, et que les comédiens soient frigorifiés dans la voiture. Le but était qu'à la fin du film, on ait l'impression d'avoir beaucoup voyagé, traversé beaucoup de lieux et les différentes saisons, rencontré beaucoup de personnages. Et que les sentiments et les relations des protagonistes aient évolué aussi.

Qu'est-ce qui t'a fait opter pour un film très coloré ?

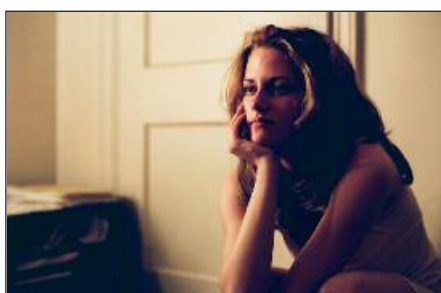
EG : Cela aurait été une facilité de choisir de faire ce film en noir et blanc, ou avec des couleurs désaturées, pour illustrer les années 1949-51.

Ça m'ennuyait d'avance... Je me suis dit que les années 1950, c'est le Technicolor, le début des grands photographes américains de la couleur... Comme le négatif impressionné est assez petit, le rendu des couleurs n'est pas très riche, ça n'a rien à voir avec la finesse du rendu en Scope anamorphique. Cela m'intéressait, car je ne voulais pas être trop naturaliste. J'ai travaillé avec un très fort contraste des couleurs, et j'ai beaucoup utilisé des filtres, des cyan, des jaune-doré, pour renforcer les couleurs, ou pour les dénaturer en les compensant à l'étalonnage.

L'image est très brillante aussi...

EG : Oui, très contrastée. J'aime travailler le contraste, les lumières trop " claquantes " et les noirs " bouchés ".

C'est d'ailleurs essentiellement pour cette raison que je n'arrive pas à aimer le numérique, qui oblige à rester raisonnable, à contenir les hautes lumières, et à décrocher les noirs et rendre tous les détails lisibles. Mais je suis devenu, depuis quelques années, un fervent partisan de l'étalonnage numérique qui me permet de travailler très subtilement un négatif que j'ai " torturé " par l'exposition, le développement ou le rendu colorimétrique... Je trouve que la mixité des technologies est toujours enrichissante. ➔



De gauche à droite : Garret Hedlund dans l'Hudson, Kristen Stewart, alias Marylou et Sam Riley et le contraste d'Eric Gautier - Photos : Gregory Smith

On the Road



Eric Gautier dans l'Hudson - Photos : Gregory Smith



Eric Gautier et son assistant canadien, Dany Racine

Tu as changé d'équipe dans chaque pays ?

EG : Oui, j'aime beaucoup tourner à l'étranger avec les équipes locales. Seul le matériel caméra nous suivait, la Penelope étant pour moi l'élément clé du film.

On a beaucoup tourné dans les voitures, beaucoup de choses improvisées aussi, beaucoup de plans à la main ; j'ai utilisé la série Zeiss standard. J'aime bien cette série assez vieille, elle est très compacte, très moyenne aussi en traitement de surface à côté des optiques modernes ! Donc idéale pour travailler les "flare" et rendre l'image vivante.

On a beaucoup tourné des intérieurs voiture, surtout avec la fameuse Hudson. Je voulais toujours garder cette idée de liberté et de rapidité. Il n'y a aucune voiture tractée, les acteurs conduisaient vraiment, et je pense que cela les a aidés à jouer, tout est filmé à la main, sans lumière additionnelle, en lumière naturelle...

J'avais fait fabriquer des filtres de densité neutre pour chaque fenêtre, des densités neutres rigides, que je plaçais sur les fenê-

tres dans le champ. Les autres fenêtres hors champ, sans filtre, suffisaient à faire entrer la lumière nécessaire pour équilibrer l'exposition. Et parfois, je ne rééquilibrais pas du tout, dans le désert en Arizona par exemple, où les fenêtres étaient grandes ouvertes. Je laissais brûler l'extérieur.

Avec les pellicules modernes, que ce soit des Kodak ou des Fuji, la surexposition est très belle, on sent les détails, les couleurs, et on ressent le soleil écrasant. En laissant les comédiens transpirer et leurs visages en sueur, on perçoit cette chaleur... Mais il y a aussi beaucoup de nuits et de bars enfumés dans *On the Road*, on passe des rues peu éclairées de Denver à New York où c'est beaucoup plus lumineux. Tous les jours je prenais des partis pris de lumière différents, tout en me disant quand même que c'était pour le même film !

Et toujours un peu sur le fil du rasoir. ■

Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC

Lieux de tournage

Canada (Montréal, Calgary)
États Unis (Louisiane, Arizona, San Francisco)

Mexique
Argentine

Technique

Pellicules : Kodak 5260 (Vision 2), 5207 (Vision 3)

Caméra (pour tout le tournage)

Michel Trudel (Montréal) :
Aaton Penelope

Optiques : série Zeiss Standard (T2.1), zoom Agénieux Optimo 28-76 mm

Effets visuels : Louis Morin (Montréal)

Laboratoire : Digimage

Étalonneuse : Isabelle Julien.

Les entretiens de l'AFC au Festival de Cannes 2012

Nous vous proposons de lire ou relire les entretiens accordés par des directeurs de la photographie ayant eu un film sélectionné au Festival de Cannes 2012.

L'AFC tient à remercier vivement le CNC et ses membres associés tels que Aaton, Arri, Fujifilm, Kodak, L'EST-ADN, Mikros image, Panavision Alga, Thales Angénieux et Transvideo pour leur soutien sans lequel les pages quotidiennes cannoises tenues depuis le début du Festival et les entretiens effectués autour de films en sélection n'auraient pu être publiés.

<http://www.afcinema.com/Les-Entretiens-de-l-AFC-pour-la-65eme-edition-du-Festival-de-Cannes.html>

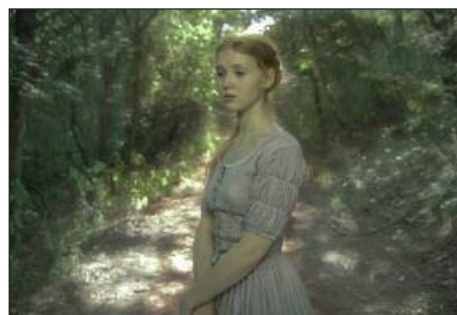
Faust

de Alexandre Sokurov, photographié par Bruno Delbonnel AFC, ASC

Avec Johannes Zeiler, Anton Adasinskiy, Isolda Dychauk

Sortie le 20 juin 2012

J'ai rencontré Sokurov il y a sept ans. Je tournais à Berlin un film de Peter Bogdanovich produit par des Allemands producteurs de *Moloch* et *Pages cachées*. Sokurov m'avait proposé de travailler sur *Père et fils*. Après quinze jours de préparation à Saint Petersburg, le film fut annulé. Je n'eus plus aucune nouvelle pendant sept ans.



Photos prises par Bruno Delbonnel AFC, ASC sur le plateau avec proposition d'étalonnage sur Photoshop pour Sokurov.

► **Faust fut tourné à l'été et l'automne 2009 et deux copies 35 mm sortirent de Technicolor Londres une semaine avant le festival de Venise, en septembre 2011. Deux années pour finir un film définissent assez bien les difficultés de production rencontrées par un réalisateur hors normes. Les deux copies 35 mm furent les dernières à sortir de Technicolor qui, depuis, ne tire plus. Deux ans et demi depuis le dernier jour de tournage en Islande et des rencontres avec des réalisateurs tout aussi passionnants ont estompé mes souvenirs du tournage. Il ne reste que des "moments"... En voici quelques uns. Les questions techniques ne sont pas d'un grand intérêt.**

1^{er} Jour à Saint Petersburg :

Depuis *L'Arche russe*, Alexandre Sokurov peut se permettre de faire ouvrir le musée de L'Ermitage. Nous sommes seuls, dans une salle aux alarmes désactivées, contemplant un portrait de Rembrandt.

« On peut lire l'âge de la personne représentée simplement par la touche du pinceau. Je cherche depuis vingt ans à

retrouver cette touche sur l'écran.

Et je cherche aussi que la couleur et la lumière racontent autre chose que l'histoire filmée ».

Afin d'assimiler ce qu'il vient de dire et gagner un peu de temps avant de passer pour un absolu crétin, je demande à ma traductrice de traduire à nouveau. Et je pense que ce n'est, après tout, pas plus mal que tous nos "échanges", dans les cinq mois à venir, passent par une traduction.

Sokurov parle. Alla, la traductrice du consul de France, parle un français superbe. Elle hésite parfois sur les mots à employer et m'explique que la langue russe offre une très grande liberté dans l'ordre des mots. Je lui demande, dès lors qu'il n'y a pas de règles définies, comment peut-on dire que Pouchkine est plus grand que Lermontov ou Dostoïevski ? Sokurov sourit, dit que tout est dans la poésie de la langue, que celle-ci est une ouverture sur l'âme (la fameuse âme russe). Comment peut-on alors traduire des auteurs russes dans des langues aussi structurées que le français ou l'allemand ? ➔

Faust

– « Tentative vaine ! », répond Sokurov.
« C'est pour cette raison que nous tournerons le film en allemand et non en russe. L'écriture du film serait différente en russe. Le film sera plus brut, plus tranchant en allemand. Nous ferons le découpage du film en écoutant les comédiens en répétition ».
– « Parlez-vous allemand, Alexandre Nikolaïevitch ? »
– « Pas du tout ! Les dialogues ne sont qu'un des éléments du film, et pas le plus important. Par contre, le rythme, la violence ou la douceur d'une langue peut déterminer un changement de plan, et un rythme cinématographique ».

Tous les matins, nous partageons la même voiture pour nous rendre sur les décors. Une heure aller, une heure retour, qui deviendront trois heures aller, trois heures retour lorsque nous serons en Islande. Sokurov ne veut pas s'asseoir à la " place du mort ". Depuis une agression dans les rues de Saint-Petersbourg où il faillit perdre un œil, il supporte ni les hautes lumières ni le soleil. Il reste assis à l'arrière, caché derrière ses lunettes de soleil. Sur le plateau, il ne voit pas ce que je vois. Même une image très douce lui semble, dans sa vue altérée, trop contrastée.

Pour le rassurer, j'achète une imprimante et tire des images de ce que nous faisons. Le matin, sur le trajet, nous parlons de la journée à venir. Le film est découpé, story boardé. En préparation, nous avons, dans les décors, peint au sol les positions de caméra pour toutes les séquences. Il parle de ce que nous avons préparé.

– « Nous n'avons fait que le minimum. Ce n'est que le point de départ. Le vrai travail commence sur le plateau. La " mise en film ". Le script n'est que le support du travail artistique ; il faut maintenant le transformer en œuvre cinématographique. Il va falloir " l'épuiser ". Il faut " épuiser " une idée. On a le droit de se tromper, mais il faut au moins aller au bout de l'idée qui, une fois tournée, peut s'avérer être mauvaise. On aura au moins tenté quelque chose. »

Toutes les fins de journées, lorsque je le voyais, la tête entre les mains, l'air abattu, j'avais le sentiment que nous avions échoué, une nouvelle fois. Les retours à l'hôtel furent souvent très silencieux.

1^{er} jour de tournage

Nous avons pensé à un travelling d'une vingtaine de mètres pour un plan très large dans une forêt.

– « Montrez-moi quelque chose, Bruno ! »
– « Alexandre Nikolaïevitch, nous n'avons pas encore les acteurs et n'avons pas répété ! »

– « Nous connaissons l'histoire, n'est-ce pas ? Nous savons ce que nous avons à tourner, n'est-ce pas ? Nous n'avons pas besoin des acteurs. Trouvons d'abord le cadre, comprenons-le et nous verrons ce que nous ferons avec les acteurs dans ce cadre. D'ailleurs, les acteurs ne sont ni maquillés, ni habillés. S'ils viennent sur le plateau maintenant, ils ne sont que des acteurs, certainement pas les personnages. Nous devons d'abord comprendre le cadre et le plan ; le travail avec l'acteur se fera après. »

– « Alors, voici un cadre, Alexandre Nikolaïevitch ! »

– « Bien... ! Pouvez-vous cadrer les feuilles au sol ? Nous ferons le travelling sur les feuilles mortes. Les pieds rentreront et sortiront du cadre car le travelling aura son propre rythme. Puis nous remonterons quelques mètres avant la fin du travelling et nous trouverons les comédiens... quelque part. Qu'ils soient près ou loin de la caméra n'est pas très important. »

– « Voulez-vous faire aussi un gros plan sur l'acteur, Alexandre Nikolaïevitch ? »

– « Et vous ? Nous entendons ce qu'ils disent, n'est-ce pas ? A ce moment de la scène, l'écart entre ce qui est vu et ce qui est entendu est plus porteur de sens. Nous nous passerons donc du gros plan. »

... Anton Adasinsky, le seul acteur russe, demande, qu'une fois dans son costume, on ne l'appelle plus par son prénom mais " Ravgavchyk ", qui veut dire " usurier "

Dans le même esprit " d'épuisement " d'une idée, Sokurov épuise le plan. Il ne coupe un plan que lorsque celui-ci ne peut plus aller plus loin.

– « Ce plan est fatigué, il ne peut plus rien nous donner, ni nous dire. Trouvons autre chose ».

Ainsi, un plan dans un axe précis, nous emporte, comme s'il nous parlait. Il devient un 180° puis certains jours, 360°. →

Fiche technique

Caméra : Arricam ST et LT (pour Steadicam)

Format : 1,37:1

Objectifs : Master Primes, zooms Angénieux Optimo 17-80 et 24-290 mm

Pellicule : Kodak 5219

Loueur : Arri Media, Prague

Développement négatif :

Barrendov, Prague

Tirage copies et DCP :

Technicolor, Londres

Postproduction :

Generator Post, Helsinki

Technicolor, Londres

Etalonneur : Peter Doyle

Un jour, je dus intervenir au milieu d'une répétition qui aboutissait à une sorte de double 360° dans un décor plafonné et une seule fenêtre.

– « Alexandre Nikolaïevitch, je ne peux pas éclairer ce plan. Nous voyons tout le décor, je ne peux rien cacher... »

– « Pourquoi n'essayez-vous pas ? »

Me voici courant chez le quincailler le plus proche, cherchant des guirlandes de Noël, que j'agrafe derrière des meubles, un coin de mur...

Sokurov, n'est pas un cinéaste de la parole, mais du corps.

Il dirige les comédiens en les touchant, les malaxant. Il leur demande de dire leur texte dans les positions les plus inconfortables et instables qui soient ; cet inconfort est celui du monde dans lequel les personnages vivent. La caméra flotte et les acteurs sont en déséquilibre. La caméra, comme un des personnages du monde en transition près de basculer que nous filmons, perd les comédiens un instant pour les retrouver à nouveau, ailleurs.

Et puis... Trois objectifs russes fabriqués par des ingénieurs de l'ex armée rouge.

Celui aux deux blocs anamorphiques dont on peut changer l'orientation en cours de plan.

Le " télescope " qui nous permet de faire un très gros plan de Marguerite. Le nez de l'actrice touche la frontale et il faut 22 de diaph pour avoir quelque chose de net.

Et le dernier objectif que je n'ai jamais pu démonter car ses composants relèvent du " secret défense " à tel point que tous les soirs, un des assistants russes l'emportait dans sa chambre d'hôtel.

Et le miroir... Un miroir de deux mètres sur un mètre vingt. Monté sur vérins ; qui peut pivoter horizontalement et verticalement et dans la réflexion duquel je filme une bonne partie du film.

... Notre dernier jour de tournage se passe en Islande sur le volcan qui, quelques mois plus tard, fera parler de lui. Notre décor, la dernière image du film, n'existe plus.

Ce qui fera dire à Sokurov que c'était vraiment le décor qu'il nous fallait

L'étalonnage que j'avais organisé à Londres avec Peter Doyle commence à Helsinki.

La ville se trouve à 300 km de Saint-Petersbourg, ce qui permettra de transporter la copie dans le coffre d'une voiture et quelques dollars ouvriront la frontière. (Selon la loi russe, les films doivent être tirés en Russie).

Nous passons trois des huit jours, que nous avons pour étalonner, à recalibrer la salle d'étalonnage dans un dialecte finno-anglo-russe. Et repartons huit jours plus tard, à court de liquidités et une seule bobine étalonnée. Un an après, nous nous greffons sur le film de Tim Burton, et utilisons la salle d'étalonnage spécialement créée pour *Dark Shadows* à Pinewood. Bien étrange de dire à Sokurov que nous l'appellerons tous les matins après le départ de Tim Burton de sa séance de rushes.

Nous reprenons tout à zéro.

– « L'image ne doit jamais suivre le récit. Parfois les couleurs doivent crier, pleurer ; parfois se détester, parfois s'unir comme un couple. »

Je suggère qu'il n'y ait jamais de continuité dans l'étalonnage, même à l'intérieur d'une scène. Ainsi, telle scène peut commencer dans les bleus verts et finir dans les jaunes. Nous changeons même l'étalonnage en cours de plan, sur un mouvement de caméra. Et puis, certaines scènes ont un contraste différent, une autre densité. Certaines images sont sales.

– « Le spectateur doit pouvoir détester un plan... »

... Technicolor Londres vient de débaucher une centaine de personnes. Dès la fin du mois d'août 2011, Technicolor ne tirera plus de copies. Nous rappelons les chimistes pour les deux copies de *Faust*. Des copies faites " à la main ". Quatre copies avant la première vraiment fidèle à l'étalonnage

Entre deux plans du tournage de *Dark Shadows*, je fais mes adieux à Sokurov qui sort, souriant, de la salle de projection 007 de Pinewood, la salle de James Bond, où il vient de voir son film. Une belle copie " artisanale ", dans une des meilleures salles d'Europe avant la première au festival de Venise et le coffre d'une voiture retraversant l'Europe entière jusqu'à Saint-Petersbourg, la veste du chauffeur emplit de dollars. ■

La Clinique de l'amour

de Artus de Penguern, photographié par Vincent Mathias AFC

Avec Bruno Salomone, Helena Noguerra, Artus de Penguern

Sortie le 27 juin 2012

Dix ans après *Grégoire Moulin contre l'humanité*, j'ai retrouvé Artus de Penguern et son univers de comédie si particulier.



Photos Vincent Mathias AFC

► *Le projet a rencontré bien des difficultés à se monter en France et, c'est finalement l'implication de la société luxembourgeoise Iris Productions qui a permis sa réalisation.*

Nous avons donc tourné principalement au Luxembourg avec une équipe technique locale et belge.

L'univers de ce film s'inspire de ces séries télé qui mêlent intrigues amoureuses et pratiques médicales... Le tout avec l'humour sensible et paranoïaque d'Artus !

Les images du film sont douces, souvent baignées de lumière. Dans cette clinique familiale, les femmes sont belles et font tourner la tête des hommes...

Cet univers est supporté par des images "sucrées" que je n'ai pas spécialement l'habitude de faire ! Je dis souvent que mon plaisir est de faire l'image qui est juste pour le film, son univers, ce qu'imagine le réalisateur. La clinique en est un exemple.

Le décor principal a été aménagé dans le pavillon désaffecté d'un ancien hôpital. Cette clinique est censée être très moderne. Après le travail de la déco, le principe était de rendre ce décor de clinique très lumineux. Nous avons donc intégré un maximum de sources dans le champ pour pallier le manque d'ouvertures lumineuses, propre à cette architecture vétuste.

J'ai fait également fabriquer des rampes fluos très légères de 1m20 par 1m20 avec une dizaine de tubes recouverts de toile de spi, et qui se placent rapidement près des comédiens dans des décors même exigus. Enfin, l'Alexa et sa sensibilité légendaire nous ont permis d'obtenir en basse lumière ces images si lumineuses...

Le matériel a été fourni par la société belge Lites et le film a été étalonné au Luxembourg chez Espéra avec Franck Ravel aux commandes.

J'espère que vous profiterez de ce spectacle qui met en scène des personnages très gentils et très méchants dans des situations aussi drôles qu'improbables... ■

Fiche technique

Production française: 24/25

ProRes

Cooke S4

1^{er} assistant caméra :

Luc Frisson

Chef machiniste :

Pascal Charlier

Chef électricien :

Bruno Verstraat

Cosmopolis

de David Cronenberg, photographié par Peter Suschitzky ^{ASC, BSC}

Avec Robert Pattinson, Juliette Binoche, Sarah Gadon

En salles depuis le 25 mai 2012

Bien que citoyen britannique, Peter Suschitzky ^{ASC, BSC}, mène depuis plus de trente ans une carrière d'opérateur qui l'a mené à tourner la plupart du temps bien loin de son foyer londonien. Parmi les œuvres dont il a signé l'image, on trouve pêle-mêle un film culte comme le *Rocky Horror Picture Show*, l'épisode le plus noir des aventures de Luke Skywalker (*L'Empire contre-attaque*) ou bien une biographie originale de Beethoven (*Immortal Beloved*). Mais sa collaboration la plus féconde et la plus aboutie reste sans doute celle qu'il entretient avec David Cronenberg depuis *Faux semblants* en 1986. *Cosmopolis* marque donc sa 10^e collaboration avec le cinéaste de Toronto.



David Cronenberg et Robert Pattinson
Photo © Stone Angels

► **Pouvez-vous rapprocher *Cosmopolis* dans le style à l'un des autres films que vous avez tourné avec David Cronenberg ?**

Peter Suschitzky : David et moi travaillons ensemble depuis plus de 25 ans. Outre notre relation de travail, nous sommes devenus assez proches, et nous nous parlons régulièrement au téléphone deux à trois fois par mois pour discuter et pas nécessairement de cinéma ! Avec le recul, je peux vous dire qu'on a parcouru pas mal de chemin ensemble depuis *Faux semblants* et il m'est très rare sur chaque nouveau projet de repenser à ce qui a été fait dans le passé. Mon approche est désormais vraiment instinctive, entièrement basée sur la lecture du scénario. Je le lis plusieurs fois, pour tenter de l'ingérer dans mon subconscient... Ensuite le tournage se prépare comme une exploration mentale où je visualise peu à

peu les éléments nécessaires à la fabrication du film : les acteurs, les décors, les costumes. Ce trajet est à chaque fois différent, et ne repose sur aucune théorie préétablie en fonction du film.

Néanmoins, avez-vous constaté une évolution dans sa manière de diriger un film ?

PS : Avec le temps, David Cronenberg prend de plus en plus de risques et tourne de moins en moins de plans. Chaque séquence est découpée de manière très économique et ça lui arrive même, sur certaines valeurs, de ne couvrir qu'une partie du dialogue alors que n'importe qui d'autre laisserait la scène se refaire en intégralité. De cette manière le tournage est assez rapide (32 jours sur *Cosmopolis*). Mais ça veut dire aussi qu'on n'a pas le droit à l'erreur à l'image, car on imagine qu'il risque de tout utiliser au montage... ➔

Cosmopolis**Pour vous, quel était l'enjeu principal de Cosmopolis ?**

PS : Quand j'ai lu le scénario, je me suis tout de suite rendu compte, d'un point de vue purement créatif, que ce serait l'un des projets les plus compliqués qu'on ne m'a jamais proposés. Comme 70 % du film se déroule à l'intérieur d'une voiture, l'espace très restreint auquel j'allais être confronté a complètement rempli mes préoccupations de chef opérateur. Chaque plan présentait pour moi un défi technique et devait être préparé un peu comme une partie d'échecs. Par exemple, en utilisant des projecteurs intégrés dans le décor ou des sources extérieures. Trouver des solutions pour varier les ambiances malgré le manque de place était un vrai casse-tête.

Cosmopolis marque aussi un tournant technologique, puisque c'est votre premier film tourné en numérique...

PS : Comme David est un fan de nouvelles technologies, je savais déjà, depuis longtemps, qu'il s'intéressait de très près à ce qui se faisait en la matière. Mais jusqu'à l'arrivée de l'Alexa, honnêtement, rien de ce qu'on avait pu voir ne nous permettait d'envisager autre chose que la pellicule. Sur *Cosmopolis*, la flexibilité du numérique, la sensibilité et son étendue en gamme de contraste ont vraiment été d'une grande aide. Sincèrement, tourner le même film en 35 aurait été bien plus compliqué. Je peux vous dire que dès le premier jour de tournage avec l'Alexa, je n'avais déjà plus envie de retrouver un jour la pellicule !

Outre la souplesse de la caméra sur le tournage, je dois aussi insister sur la qualité de la chaîne numérique. Au contraire de ce qu'il se passait quand on tournait en film, cette fois-ci chaque copie numérique est un clone parfait de ce que j'ai pu contrôler dans la salle d'étalonnage. Pour moi ça change complètement la donne. Autre constatation, la généralisation des projections numériques impose un scan du support argentique. Et là encore, de ce que j'ai pu voir encore très récemment sur des essais comparatifs, le 35 mm scanné et projeté en 2K ne tient pas la route en comparaison d'une prise de vues numérique projetée dans les mêmes conditions. Je pense que c'est à cause de l'énorme perte de qualité liée à cette chaîne analogique – numérique. Certes un négatif 35 mm tiré directement sur positive en copie prestige, ça

peut être splendide en projection film, mais ça n'existe pratiquement plus. Ça devient peu à peu une chimère à laquelle quelques opérateurs peuvent encore sentimentalement se raccrocher.

Qu'est-ce qui vous plaît dans le rendu de cette caméra ?

PS : Moi j'ai trouvé que l'Alexa donnait une image assez "humaine". Un rendu que je trouve très proche du film, au contraire d'autres caméras numériques à l'image trop définie, trop "cru" ... J'avais d'ailleurs un peu peur de cette trop grande précision sur les visages mais, finalement, en combinaison avec les Cooke S4, je n'ai filtré qu'avec un très léger diffuseur qu'on remarque à peine. D'un point de vue général, le rendu de ces objectifs est magnifique. J'ai seulement à regretter que les Cooke S4 ont tendance à créer des flous en forme d'étoile sur les lumières en arrière-plan. Je pense que c'est lié à la forme et au nombre de lames du diaphragme. Esthétiquement, je préfère les points lumineux bien ronds... un peu comme ceux donnés par la série Primo de Panavision.

Dans quels formats les images ont-elles été enregistrées ?

PS : Le film a été tourné en Raw. Les fichiers étaient traités par Deluxe Toronto, et des LUTs étaient appliquées sur les rushes en fonction de ce que je visualisais sur mon moniteur. Depuis, j'ai attaqué le tournage du nouveau film de Night Shyamalan en numérique avec la Sony F65 (*After Earth*, avec Will Smith). Nous tournons en ce moment des scènes d'extérieur jour dans une forêt très dense où je suis stupéfait par la sensibilité extraordinaire de la caméra et sa capacité à encaisser des contrastes extrêmes. En outre, nous avons cette fois-ci notre propre laboratoire de campagne qui nous suit sur chaque décor. Cette configuration me permet chaque soir de passer à l'étalonnage et de vérifier avec le coloriste tout ce que j'ai pu faire dans la journée. C'est là encore un énorme avantage comparé à l'argentique... et une raison de plus ne pas regretter le passé !

C'est un adieu au film ?

PS : A l'âge de la projection numérique, oui certainement. Mais il n'y a pas qu'au cinéma qu'on fabrique des images. Par exemple, je photographie toujours en pellicule noir et blanc... que je continue à développer et tirer moi-même. ■



Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

Fujifilm associé AFC

► **Les « Fuji Awards » – Le mardi 19 juin Séance finale des « Fuji Tous Courts », la cinquième édition des Fuji Awards aura lieu le mardi 19 juin à 19 heures au Cinéma des Cinéastes – 7 avenue de Clichy Paris 17^e.**

Cette grande soirée organisée en l'honneur du format Court permettra de distinguer le Court Métrage vainqueur de la saison 2011/2012. A cette occasion, les 5 lauréats « Fuji Tous Courts » de l'année seront projetés et c'est le public qui sera une fois encore sollicité pour élire " Le " grand gagnant. Fujifilm aura le plaisir d'offrir un prix en pellicules de 5 000 euros au réalisateur et un appareil numérique de type bridge au directeur de la photographie.

La projection sera suivie d'un buffet qui nous permettra de fêter ensemble le gagnant et la fin d'une belle année Fuji Tous Courts.

Les 5 films en compétition pour les « Fuji Awards » sont :

- *Les Pseudonymes* de Nicolas Engel, photographié par Lionel Perrin – Productions : Chaz Productions
- *La Vie à l'envers* de Lætitia Lambert, photographié par Laurent Dhainaut - Productions : Envie de Tempête
- *La Part de Franck* de Dominique Baumard, photographié par Julien Poupard – Productions : Les films du Worso
- *Gamin* de Stéphanie Noël, photographié par Antoine Parouty - Productions : Bathysphère productions
- *La Fin du début* de Eliza Levy, photographié par Mathieu Plainfossé - Productions : Amigoss Icecream Productions

Nous vous attendons tous très nombreux à nos côtés pour soutenir le format Court et pour fêter la fin d'une belle saison de courts métrages.

Pour plus de renseignements sur la sélection programmée, consultez notre site www.fujifilm.fr ou contactez directement Bernadette Trussardi au 01 30 14 35 58 (bernadette.trussardi@fujifilm.fr)

Festival Côté Court

– du 6 au 16 juin 2012

Fujifilm est heureux de soutenir le format court métrage en s'associant à la 21^e édition du festival Côté court du 6 au 16 juin prochains en Seine St-Denis.

Pour plus de renseignements sur ce festival vous pouvez contacter directement Arnaud Denoual au 06 85 93 41 04.

(arnaud.denoual@fujifilm.fr)

Festival Paris cinéma

– du 29 juin au 10 juillet 2012

Pour son 10^e anniversaire, l'une des plus grandes capitales du cinéma, Hong Kong, sera mise à l'honneur. Fujifilm soutiendra cette manifestation qui se déroulera du 29 juin au 10 juillet prochain.

Pour plus de renseignements sur ce festival vous pouvez contacter directement Arnaud Denoual au 06 85 93 41 04.

(arnaud.denoual@fujifilm.fr) ■

Kodak associé AFC

► **Nouvelle version d'In Camera en ligne <http://motion.kodak.com/motion/Publications/InCamera/index.htm>**

Une version imprimée est disponible sur demande auprès de Régine Perez au 01 40 01 35 15.

A partir du 20 août, Kodak déménage et se met au vert

Retrouvez-nous au 01 53 99 33 33

Bureaux :

108-112, avenue de la Liberté
94700 Maisons-Alfort

Entrepôt :

26, rue de Valenton 94700 Maisons-Alfort

Pour tout renseignement commercial ou technique, vos interlocuteurs habituels, assistés de Régine Perez, conservent leurs numéros de portables mais changent leurs fixes :

● **Gwénohé Bruneau**, Responsable des Ventes et de la Technique pour la France, le Benelux et l'Afrique du Nord, +33 (0)1 53 99 32 77 et +33 (0)6 07 17 16 69 gwenole.bruneau@kodak.com

● **Nathalie Martellière**, Responsable des Ventes Capture France, Responsable Marketing et Communication, +33 (0)1 53 99 33 14 et +33 (0)6 07 98 09 52 nathalie.martelliere@kodak.com

● **Olivier Quadrini**, Responsable des Ventes Benelux, ainsi que des Courts Métrages et Ecoles France +33 (0)1 53 99 30 28 et +33 (0)6 07 32 80 64 olivier.quadrini@kodak.com ■

Disparition de Charles Lakehal, DG de Transpagrip, membre associé de l'AFC

► **Nous venons d'apprendre avec tristesse le décès de Charles Lakehal, directeur général de Transpagrip, entité de Transpamedia et membre associé de l'AFC.**

C'est en 1989 que " Charlie " Lakehal fonde avec Manuel Lourenco, actuel directeur technique, la société Car Films, qui deviendra deux ans plus tard, fin 1991, Car-Grip Films, fruit d'une fusion avec Cinégrip.

Ils s'installent à Gennevilliers, dans des locaux jouxtant ceux de Transpalux et de Cinécam, afin de pouvoir ainsi répondre aux besoins du métier en matériel machinerie et en compétences conjointes.

Métier que Charles aura fait autant par amour que par passion.

Les directeurs de la photographie de l'AFC présentent à sa famille et à ses proches leurs sincères condoléances et adressent au personnel de Transpagrip leurs amicales pensées. ■

Arri associé AFC

► Mise à jour SUP6.1

Nous sommes heureux de vous annoncer la publication de la dernière mise à jour du logiciel du système de caméras Arri Alexa, le Software Update Packet (SUP) 6.1. Cette mise à jour combine le SUP 6.0, utilisé actuellement sur les caméras Alexa et Alexa Plus, le SUP 5.1 (Alexa Studio 16:9) et la version bêta SUP 5.2 (Alexa Studio 4:3). Le but principal de cette mise à jour est de fournir aux cinq caméras Alexa, y compris la nouvelle Alexa Plus 4:3, la même plate-forme logicielle. La manipulation des caméras se voit ainsi simplifiée dans les grandes configurations et facilite les futurs développements du logiciel.

Nouvelles fonctionnalités de la SUP 6.1

- Unification du logiciel. Le SUP 6.1 fonctionne sur toutes les caméras Arri Alexa : Alexa, Alexa Plus, Alexa Plus 4:3, Alexa M et Alexa Studio.
- Prise en charge du mode de tournage en 16:9 et 4:3 sur les caméras Alexa Studio, M et Plus 4:3.
- Commutation rapide du capteur d'un format à l'autre.
- Possibilité de régler l'angle d'obturation de 180° à 48 i/s en 16:9 sur l'Alexa Studio.
- Création de profils d'archives de données d'optiques (Lens Data Archive-LDA) sur les Alexa Plus, Plus 4:3 et Studio.
- Affichage de la lettre d'identification de la caméra sur la sortie MON OUT.
- Ajout d'icônes sur le EVF et le MON OUT indiquant que la fonction de contour est activée.
- Redistribution des fonctions des boutons Arrêt du miroir sur l'Alexa Studio. Vous trouverez une description détaillée des nouvelles fonctionnalités dans les notes de version sur le lien : http://www.arri.de/camera/digital_cameras/downloads.html

L'Alexa M est là

Après quelques mois de tournage dans sa version Bêta, les livraisons du modèle de production de l'Alexa M ont démarré la semaine dernière. Elles pourront maintenant être disponibles chez les loueurs. Jean-Pierre Jeunet, avec le directeur de la photographie Thomas Hardmeier AFC, Terence Malick, avec le directeur de la photographie Emmanuel Lubezki, s'apprêtent à tourner avec l'Alexa M.

<http://www.arri.com/news.html?article=967&cHash=6d20180d0a144123482677620e47ff23>

Pour plus de renseignements n'hésitez pas à nous contacter :

ImageWorks

Natasza Chroscicki : 06 87 68 10 05

Natacha Vlatkovic : 06 33 00 26 08 ■

Cartoni France associé AFC

► Depuis l'arrivée des DSLR dans nos métiers, nous avons cherché des solutions pour faciliter les tournages avec ces drôles de caméras en important en France Movie Tube pour le cinéma et Genus sur le milieu de gamme. Il était temps d'élargir les possibilités techniques. C'est maintenant chose faite avec de nouveaux fabricants dont nous assurons la distribution en France.

Wooden Camera

Wooden Camera est un jeune fabricant d'accessoires dédiés principalement à la marque RED. Les produits sont très bien finis, à un prix serré. Allez voir sur leur site, c'est bien fait. <http://woodencamera.com/>

Shape

Shape est une société canadienne, très proche de Cartoni, puisque Shape est l'importateur Cartoni pour le Canada. Les deux usines développent des produits communs. La gamme Shape est très étendue, de la crosse d'épaule basique "à pas cher" jusqu'à l'accessoirisation pour les Alexas. <http://shapewlb.com/en/home.aspx>

MYT Works

Depuis de nombreux mois, je cherchais un fabricant de "slider" mais je commençais à désespérer de trouver quelque chose de sérieux qui ne vienne

pas de nos amis chinois...

Nous venons de signer l'importation de MYT Works : c'est de très loin ce qui se fait de mieux pour un prix raisonnable. Toutes les pièces sont usinées, l'anodisation est très belle, la mise en place rapide et ingénieuse. C'est un très joli produit que vous pouvez voir sur leur site web : <http://mytworks.com/>

Ces trois marques ont en commun un design tourné vers l'utilisateur, une fabrication locale de qualité et un rapport qualité prix excellent. ■

Dimatec associé AFC

► "Simplifiez-vous la LED" lors des Portes ouvertes de Dimatec

Dimatec organise une opération Portes ouvertes autour de l'éclairage à base de LEDs pour le Cinéma - TV et pour la Photo, les 13 et 14 juin 2012 dans ses locaux à Grigny.

Pour l'occasion, deux mises en lumière distinctes seront proposées par un directeur de la photo, l'une avec un modèle vivant, l'autre avec une nature morte. S'inscrire au plus vite... ■

<http://www.dimatec.net/Portail/Events/Inscription/Inscription.html>

Dimatec

Z. I. des Radars, 11, rue de l'Abbé Grégoire
91350 Grigny
Tél. 01 69 02 10 21



Mikros image

associé AFC

► **Mikros image, partenaire du 7^e Festival Bains Numériques**
A l'occasion de la 7^e édition du Festival Bains Numériques, organisé par le Centre des arts d'Enghien-les-Bains, Mikros Image s'est associé au CDA pour créer le teaser de l'événement. Au fil des ans, le festival s'est imposé comme le rendez-vous incontournable de la création artistique numérique sonore, visuelle et chorégraphique internationale.

Début juin, la ville d'Enghien-les-Bains se transformera pour accueillir spectacles, concerts, performances interactives, pour proposer un regard nouveau sur l'art numérique comme ré-enchantement de la cité.

Les réalisateurs, Michaël Moercant et Jean-Yves Parent, sous leur signature « DoFF », ont conçu et réalisé un film qui met en scène des fluides qui prennent naissance en différents points de la ville thermale ; leur circulation agit comme une métaphore du tissu digital qui accompagne nos usages.

Une couche virtuelle se tisse à la fois sur les images du réel et des effets visuels, une nouvelle "réalité" émerge du tissu urbain, comme une représentation du maillage de nos pratiques digitales.



C'est donc tout naturellement la musique d'Arnaud Robotini, *Another time, another place*, qui accompagne ce film. Toute cette énergie converge vers le lac, figure emblématique du

festival et de la ville d'Enghien, c'est le hot spot, le point d'orgue du festival avec la scène flottante qui accueille les grands noms de la scène electro.

« Mikros image se réjouit de s'impliquer dans la création digitale, par nature hybride et polymorphe. La création d'images dépasse les frontières du cinéma et de la publicité, nous sommes très intéressés de participer à un événement qui rassemble une grande communauté d'artistes internationaux », commente Hugo Allart, producteur du film.

Le festival se tiendra du 9 au 16 juin 2012, informations et programme sur le site du Centre des arts d'Enghien-les-Bains.

<http://www.cda95.fr/fr/programme/bains-numeriques>

Mikros image animera des longs métrages

Paris, le 5 juin

Mikros image annonce la création de son studio d'animation dédié au long métrage à Levallois-Perret, à quelques pas de son siège social.

Fort de plusieurs récompenses sur des projets d'animation : *Logorama*, Oscar du court métrage en 2010, le Visual Effect Society Award for "Outstanding animated character in a broadcast or commercial" en 2011 pour *Citroën C3 Dog* et *Canal+ L'ours* en 2012, Mikros image affirme sa stratégie et son développement dans l'animation. Le premier projet qui sera accueilli est le film *Astérix et le domaine des Dieux* produit par M6 Studio, réalisé par Louis Clichy, adapté par Alexandre Astier. « C'est un mouvement naturel que nous préparions depuis longtemps, commente Julien Meesters, directeur du studio. Nous cherchions un projet ambitieux qui nous permette cette transition. » Le film est en cours de développement visuel et dès septembre 2012 le studio accueillera une centaine de collaborateurs supplémentaires. La production durera environ 24 mois. « L'idée pour Mikros image est de se mettre en ordre de bataille pour fabriquer par la suite un long métrage d'animation tous les 18-20 mois », indique Julien Meesters. « Dans ce cadre, plusieurs projets sont à l'étude et en cours de montage ». ■

Panasonic

associé AFC

► **Panasonic présent au salon Dimension 3**

Du 13 au 15 juin 2012, Panasonic sera présent au salon Dimension 3 qui accueille des professionnels et experts du monde entier pour dresser un état de l'art des équipements et applications liés aux nouvelles images, de leur création aux écrans. Le salon se déroule aux portes de Paris, au Dock Pullmann de La Plaine Saint-Denis. Vous pourrez y découvrir la gamme de solutions 3D (caméscopes, caméras, mélangeurs professionnels) proposée par Panasonic.

Plus d'informations :

www.dimension3-expo.com

Nouvelles AG-AC160A et AG-AC130A

Panasonic a annoncé au NAB la disponibilité de fonctions additionnelles pour

les AG-AC130 et AG-AC160. Ces fonctions sont disponibles sous la forme d'une mise à jour logicielle gratuite pour certaines et d'une mise à niveau matérielle payante pour d'autres. Tout le parc existant de AC160 et AC130 est éligible à ces mises à jour afin de bénéficier des nouvelles fonctionnalités.

Une mise à jour logicielle ajoutant la fonction AVCHD 2.0 (1080/50p et 60p) à l'AG-AC160 est d'ores et déjà disponible gratuitement au téléchargement sur notre site internet.

Nouvelle caméra d'épaule : AG-HPX600

Au NAB 2012, Panasonic a dévoilé l'AG-HPX600, une nouvelle caméra permettant d'enregistrer en AVC-Intra, 4:2:2 10-bit et qui sera la première caméra P2HD à pouvoir exploiter l'AVC-Ultra. Cette caméra est également la plus légère de sa catégorie puisqu'elle ne pèse que 3 kg et aura un concept "évolutif". Elle intègre un capteur 2/3" Full HD permettant

de produire des images HD et SD de haute qualité et elle atteindra la très haute sensibilité de F13 (en 50 Hz) et un rapport signal/bruit de 59dB. Elle prend en charge les formats AVC-Intra100/50, DVCPRO HD, DVCPRO50, DVCPRO ou DV, et elle est commutable 50Hz et 60 Hz. Les utilisateurs d'HPX600 pourront mettre leur caméra à niveau au fur et à mesure que de nouvelles fonctionnalités seront disponibles.

En effet, elle proposera des fonctions innovantes et un workflow optimisé avec des options telles que l'entrée de métadonnées sans fil (WiFi), l'enregistrement et le streaming de proxy, la fonction Varicam (fréquence d'images variable) et l'enregistrement AVC-ULTRA. Lorsqu'il sera disponible en 2013, l'AVC-ULTRA permettra d'enregistrer notamment avec de nouveaux formats en Long-G 25 Mbps 4:2:2 et Long-G 50 Mbps 4:2:2. L'AG-HPX600 dispose également de connexions I.T avec et sans fil grâce au Wi-Fi, à l'USB et à l'Ethernet Gigabit. ■

Sony France associé AFC

► Sony France organise une soirée de présentation des premières images tournées avec la caméra de cinéma numérique Sony F65 le mardi 12 juin 2012 en soirée, au Studio 28 à Paris 18^e.



Programme :

- Projection du film *Généralions* (7 minutes), réalisé par Pete Farrer, en présence de Nick Morris ^{BSC}, directeur de la photo 1^{ère} équipe (sous réserve) et de Philippe Ros ^{AFC}, directeur de la photo 2^e équipe
- Projection d'autres films, dont *Eldorado* de Curtis Clark (sous réserve)
- Philippe Ros parlera de son expérience de tournage avec la F65
- Richard Lewis, chef de produit et Peter Sykes, Directeur marketing, présenteront la technologie de la caméra F65
- Projections et présentations seront suivies d'un cocktail.

Réservation indispensable auprès de Sony France (veronique.tourre@eu.sony.com) ■

Thales Angénieux associé AFC



► Thales Angénieux, sponsor du Festival de Cabourg
Thales Angénieux sera sponsor officiel du 13 au 17 juin prochains aux 26^{es} journées romantiques du Festival du

Film de Cabourg. A ce titre la société dotera les lauréats du Prix du long métrage et du court métrage de la possibilité d'utiliser des zooms Angénieux sur leur prochain film.

Le Festival de Cabourg est l'un des festivals les plus fréquentés par les artistes du cinéma français, il est considéré comme le festival de l'avant-garde du jeune cinéma français. ■

En couverture : Autoportrait de Artemisia Gentileschi

Exposition
Artemisia - Pouvoir, gloire et passions d'une femme peintre
jusqu'au 15 juillet 2012,
Fondation Dina-Viorny
Musée Maillol
61, rue de Grenelle
75007 Paris



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

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



Le CinéDico

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

presse

La Cité du cinéma se meurt à Alicante

Libération, 25 mai 2012

La mégastructure de tournages créée en 2005 subit le contrecoup de la crise immobilière espagnole.

Par François Musseau

► **Le lieu avait trois grandes ambitions : devenir le deuxième complexe cinématographique en Europe ; incarner le rêve, enfin réalisé, du grand cinéaste Luis García Berlanga, né sur cette terre, décédé en 2010 ; servir de vitrine culturelle à Alicante, ville du littoral exclusivement associée au simple tourisme de plage. Non seulement la Ciudad de la Luz (Cité de la lumière) n'a atteint aucun de ces objectifs, mais elle offre à présent l'image piteuse d'un projet pharaonique de bord de mer à l'activité quasi nulle, sali par d'innombrables poursuites judiciaires, ruiné, objet de courroux de la part de l'Union européenne qui lui réclame des comptes et certifie sa mort lente.**

Grandeur. Concrètement, au nom de « l'incurie » de sa gestion et pour « concurrence déloyale », Bruxelles réclame la restitution de 273 millions d'euros à ce mégacomplexe qui, vu du ciel, ressemble à une maquette futuriste entourée de terrains vagues couverts d'herbes folles. Or, les responsables seraient bien en peine de rendre le moindre sou à l'exécutif régional, puisque la Ciudad de la Luz, gouffre financier, doit pour commencer 190 millions d'euros à une pléthore de fournisseurs, particuliers ou producteurs... Née en 2005, cette Cité du cinéma faisait partie des réalisations mirifiques qui, comme la Cité du théâtre ou celle des arts et des sciences, devaient témoigner de la "grandeur" de la région valencienne, dont la prospérité reposait sur la fièvre immobilière. Aujourd'hui, alors que le secteur du BTP s'est effondré (ici comme dans tout le pays), le mégacomplexe est de-

venu un "cadavre culturel", symbole déchu d'une folie des grandeurs basée sur les dépenses sans frein des deniers publics. Car, dès sa création, la Ciudad de la Luz a été entièrement subventionnée par le gouvernement régional de Valence qui, aujourd'hui ruiné lui aussi, cherche par tous les moyens à s'en débarrasser.

L'Union européenne ayant fixé un prix-plancher (soit 273 millions d'euros, la somme que la Cité de la lumière doit rendre à la région), pas un seul acquéreur ne s'est déclaré, juste une poignée de locataires. « Ce projet a été une erreur totale, enrage J.R. Segui, chroniqueur au quotidien Levante. Mauvaise gestion, absence de contrôle, manque de planification. » Selon les détracteurs, la Cité de la lumière était à l'origine conçue pour justifier un immense complexe urbanistique, qui n'a finalement pas vu le jour, mais qui a supposé l'expropriation de particuliers - lesquels réclament 42 millions d'euros d'indemnités.

Torero. Parmi les 59 tournages de films qui se sont déroulés à la Ciudad de la Luz, tous subventionnés par la région Valence, le plus notable restera Astérix aux Jeux olympiques, de Thomas Langmann et Frédéric Forestier... D'autres productions ont englouti des sommes considérables pour un résultat nul : c'est le cas de Manolète (torero légendaire), biopic grand écran ayant levé la bagatelle de 4,7 millions d'euros de subventions sans jamais être projeté dans une salle. Pour l'heure, l'endroit agonise. Le leader socialiste régional, Ximo Roig, soupire : « Autant éteindre au plus vite les lumières de cette lamentable mégalomanie. Le plus tôt sera le mieux. » ■

lecture

Pas de points chauds en France

► Dans un billet publié sous ce titre sur le site Internet d'Imago, Nigel Walters^{BSC}, président de la fédération européenne des directeurs de la photographie, fait part de la « décision historique » prise par Eric Garandeau, président du CNC, d'« abolir » d'ici cinq ans les écrans métallisés dans les salles de cinéma en France, ces ennemis de « l'expérience cinéma », chère à Caroline Champetier, en termes de qualité de projection. Et rappelle dans la foulée que cette décision résulte d'un combat de haute lutte mené de conserve par l'AFC, la CST, la SRF, L'ARP et la SACD. Terminant son billet par cette interjection – un cocorico poussé une fois n'est pas coutume – « Vive La France ! »

<http://www.imago.org/index.php?new=603>

Alain Resnais vu par son chef op

« Vous n'avez encore rien vu », proclame Alain Resnais.

► En effet. Car loin d'être le cérébral que l'on imagine,



Eric Gautier et Alain Resnais
Photo © Arnaud Borrel

<http://www.telerama.fr/festival-de-cannes/alain-resnais-vu-par-son-chef-op,81610.php> ■

le cinéaste se fie à ses instincts et pousse ses collaborateurs à aller au bout de leurs idées. Témoin de choix, son chef opérateur, Eric Gautier^{AFC}.

Conversations cannoises #8

Caroline Champetier, chef op godardo-caraxienne

par Aurélien Ferenczi



Caroline Champetier © DR

<http://www.telerama.fr/cinema/conversations-cannoises-8-caroline-champetier-chef-op-godardo-caraxienne,82008.php> ■

► A Cannes, c'est Leos Carax que Caroline Champetier,^{AFC} accompagne : elle signe la lumière de Holy Motors et revient sur une collaboration singulière, éclairant volontiers la personnalité secrète du cinéaste.

How to Enjoy Going to the Movies Again



► A lire un article paru dans the New York Times, le 18 mai 2012, fortement recommandé par notre confrère Ricardo Aranovich
<http://www.nytimes.com/2012/05/20/magazine/how-to-enjoy-going-to-the-movies-again.html> ■



Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne IMAGO

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

Coprésidents
Matthieu POIROT-DELPECH
Michel ABRAMOWICZ
Rémy CHEVRIN

Président d'honneur
• Pierre LHOMME

Membres actifs

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

François CATONNÉ
Laurent CHALET
Benoît CHAMAILLARD
Olivier CHAMBON
Caroline CHAMPETIER
Denys CLERVAL
Arthur CLOQUET
Laurent DAILLARD
Gérard de BATTISTA
Bernard DECHET
Bruno DELBONNEL
Benoît DELHOMME
Jean-Marie DREUJOU
Eric DUMAGE
Nathalie DURAND
Patrick DUROUX
Jean-Marc FABRE
Etienne FAUDUET
Jean-Noël FERRAGUT
Stéphane FONTAINE
Crystal FOURNIER
Claude GARNIER
Eric GAUTIER
Pascal GENNESSEUX
Dominique GENTIL
Jimmy GLASBERG
• Pierre-William GLENN
Agnès GODARD
Éric GUICHARD
Thomas HARDMEIER

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

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

• Membres fondateurs

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

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