

décembre 2019

La lettre n° 303

La Fin du tungstène - Assemblage d'ampoules tungstène par Renan Pollès



► Camerimage 2019

Palmarès	> p. 9
Retours	> p. 10 à 14, 28 à 30
Entretiens	> p. 15 à 23
Nos associés	> p. 31 à 35
Actu des étudiants	> p. 24 à 27



► entretiens AFC

Hélène Louvart ^{AFC}	> p. 38
Joerg Widmer	> p. 40

FILMS AFC SUR LES ÉCRANS > p. 2 ACTUALITÉS AFC > p. 4
FESTIVAL > p. 5 IN MEMORIAM > p. 6 CÔTÉ PROFESSION > p. 7
LECTURE > p. 35 ÇÀ ET LÀ > p. 36, 37 BILLET D'HUMEUR > p. 37
NOS ASSOCIÉS > p. 44 à 55

AFC

Association
Française
des directeurs
de la photographie
Cinématographique

SUR LES ÉCRANS :

● *Le meilleur reste à venir*

de Mathieu Delaporte et Alexandre de la Patellière, photographié par Guillaume Schiffman ^{AFC}

Avec Fabrice Luchini, Patrick Bruel, Zineb Triki

Sortie le 4 décembre 2019

Assistants opérateurs :

Guillaume Genini et David Ciccodicola

Opérateur Steadicam et deuxième caméra : Eric Bialas

Chef électricien : Loic Limosin

Chef machiniste : Laurent Menoury

Matériel caméra : TSF Caméra (Arri Alexa Mini et objectifs Leitz)

Matériel lumière : Transpalux

Étalonneur : Richard Deusy

Laboratoire : Le Labo Paris

● *Les Envoutés*

de Pascal Bonitzer, photographié par Pierre Millon ^{AFC}

Avec Sara Giraudeau, Nicolas Duvauchelle, Nicolas Maury

Sortie le 11 décembre 2019

Assistante opératrice : Olivia Costes

Chef électricien : Christophe Sournac

Chef machiniste : Patrick Llopis

Matériel caméra : Transpacam (Arri Alexa Mini et série Cooke S4)

Matériel électrique : Transpalux

Étalonneur : Christophe Bousquet

Laboratoire : M141



● *La Vie invisible d'Eurídice Gusmão*

de Karim Aïnouz, photographié par Hélène Louvart ^{AFC}

Avec Carol Duarte, Julia Stockler, Gregório Duvivier

Sortie le 11 décembre 2019

[► p. 38]

● *La Vérité*

de Hirokazu Kore-eda, photographié par Eric Gautier ^{AFC}

Avec Catherine Deneuve, Juliette Binoche, Ethan Hawke

Sortie le 25 décembre 2019

Première assistante opératrice : Fabienne Octobre

Deuxième assistante opératrice : Nathalie Lao

Chef électricien : Eric Baraillon

Électricien : Mouloud Lakrouit

Chef machiniste : Pascal Delaunay



sur LES ÉCRANS EN NOVEMBRE :

● *Terminal Sud*

de Rabah Ameur-Zaïmeche, photographié par Irina Lubtchansky ^{AFC}

Avec Ramzy Bedia, Amel Brahimi-Djelloul, Slimane

Sortie le 20 novembre 2019

Assistants opératrices : Camille Clément et Emmanuelle Alaitru

Chef électricien : Nicolas Rapin

Chef machiniste : Jordi Honoré

Matériel caméra : Panavision Alga (RED Weapon en 1,85, zoom Primo 25-275 mm, focales fixes Primo)

Matériel lumière : Panalux

Postproduction et étalonnage : Poly Son



Celui qui préfère voir un film de Mizoguchi plutôt que de se rendre à un rendez-vous amoureux n'a rien compris ni à l'amour ni à Mizoguchi.

Jean Douchet

Hommage à Jean Douchet à la Cinémathèque française
Bulle Ogier et Frédéric Bonnot - Photo Isabelle Scala
Portrait Jean Douchet - Collection cinémathèque
de Bourgogne Jean Douchet

« Si la femme a le droit de monter sur l'échafaud, elle doit avoir également celui de monter à la Tribune... »

► Nous sommes dix-neuf membres de l'AFC, dont trois femmes [1], réunis autour de tables disposées en carré, fin novembre, lors de notre dernier conseil d'administration... Parmi nous, Eric Guichard, directeur de la photographie du film *Les Diables* dans lequel l'actrice Adèle Haenel interprétait le rôle principal avant de dénoncer, sur Médiapart [2], « l'emprise » que le réalisateur aurait exercée sur elle pendant la préparation et le tournage, puis un « harcèlement sexuel permanent » ainsi que des « attouchements » qui auraient eu lieu chez ce metteur en scène et dans plusieurs festivals internationaux. Conscients de la responsabilité et de la place privilégiée qui nous incombent sur un tournage, il est indispensable que nous, directeurs et directrices de la photographie de l'AFC, nous interrogiions, ensemble, sur certains comportements qui peuvent nuire gravement à un individu... S'il n'est pas question d'occulter la particularité qui caractérise les rapports entre metteur en scène et comédien(ne)s – L'interview de Costa Gavras à Médiapart [3] est d'ailleurs éloquent à ce sujet – nous ne pouvions pas ne pas bousculer l'ordre du jour de notre dernier conseil d'administration de l'année pour s'arrêter sur des prises de paroles qui feront date.

Est-il possible de continuer à cadrer et éclairer une image sereinement si certains hors-champs demeurent plongés dans un noir trop dense et ne soient pas plus éclairés par la justice ? Aux Etats-Unis, producteurs, techniciens et comédiens doivent aujourd'hui signer une clause qui oblige chacun à contacter un référent s'il est témoin d'un cas de harcèlement... Cela aurait-il suffi sur le film *Les Diables* ?

Quoi qu'il en soit, sans doute faudra-t-il que le cinéma français s'en inspire afin de se retrouver autour d'une idée plus noble du cinéma.

Que la parole se libère... Que la justice fasse son travail en écoutant attentivement les plaintes qui lui sont rapportées et analyse des faits et des gestes bien au-delà du petit périmètre du 7^e art car il est inadmissible qu'au pays de Voltaire et d'Hugo, résonnent les mots d'Adèle H. : « La justice nous ignore... On ignore la justice ».

En rentrant chez moi, je retrouve Syrine, ma fille (17 ans), face à des questions existentielles que lui impose son année de terminale... Je lui fais part de la formule d'Adèle Haenel... Sa réponse fuse, instantanément !

– « Les hommes font les lois. Les femmes font les mœurs ! »

Sans attendre une réaction de ma part, elle enchaîne :

– « Jean-Jacques Rousseau dans *Emile* ».

Dans nos vieilles démocraties, les inégalités entre hommes et femmes étaient considérées comme « naturelles »... Les Droits de l'Homme, formulés en 1789, ne concernaient véritablement que la gente masculine. Que le virage qu'une nouvelle génération nous dessine soit pris par celles et ceux qui composent notre profession et par celles et ceux dont le métier est d'appliquer la loi.

Et que cette lettre de décembre rende alors hommage à Olympe de Gouges qui, en 1791, avait rédigé une « Déclaration des Droits de la femme et de la citoyenne » dans laquelle on pouvait y lire, entre autres, que « si la femme a le droit de monter sur l'échafaud, elle doit avoir également celui de monter à la Tribune... ».

Des mots prophétiques qui l'avaient conduite directement à la guillotine avant que, deux siècles plus tard, ce principe d'égalité soit enfin inscrit dans « La Déclaration Universelle des Droits de l'Homme » et adopté par l'Assemblée générale des Nations Unies [4]... ■



Olympe de Gouges, portrait attribué à Alexandre Kucharski

Gilles Porte, président de l'AFC

[1] L'AFC compte 142 membres actifs, dont 18 femmes

[2] <https://www.searchnewworld.com/search/search2.html?p=adele%20haenel%20mediapart>

[3] <https://www.searchnewworld.com/search/search2.html?p=adele%20haenel%20mediapart>

[4] https://en.wikipedia.org/wiki/Convention_on_the_Elimination_of_All_Forms_of_Discrimination_Against_Women

actualités AFC

Présentation d'Irina Lubtchansky, venue rejoindre l'AFC

La directrice de la photographie Irina Lubtchansky vient de nous rejoindre à l'AFC. Jean-Marie Dreujou et Eric Gautier, ses deux parrains, font ci-dessous les présentations d'usage, lui souhaitant chacun la bienvenue.

Irina Lubtchansky, par Jean-Marie Dreujou AFC

► Irina a été mon assistante sur *Dialogues avec mon jardinier*, film de Jean Becker. Nous tournions en argentine et c'était encore le temps où l'assistant était près de nous, relié à la caméra, la main sur le "follow-focus". Nous discutons agréablement de lumière, de cadre, de cinéma et de plein d'autres choses. Je sentais que c'était un de ses derniers films comme assistante, elle était prête à fabriquer ses propres images, c'était en 2006. Depuis, Irina a entamé brillamment sa carrière de directrice de la photographie, sa place est avec nous. Un de ses derniers films, *Roubaix, une lumière*, en est encore la preuve.

Bienvenue Irina ! ■



John Malkovich, Arielle Dombasle, Eric Gautier et Irina Lubtchansky, sur le tournage des *Âmes fortes*, de Raoul Ruiz, en 2001 - Photo Laurence Trémolet

Irina Lubtchansky, par Eric Gautier AFC

► Je suis très heureux d'accueillir Irina parmi nous. Elle a été longtemps l'assistante de William Lubtchansky, son père. Ils avaient une très belle complicité. Et quand elle ne tournait pas avec lui, j'ai eu la chance de l'avoir à mes côtés (Raoul Ruiz, Patrice Chéreau, Claude Berri...). Elle a toujours été bienveillante, calme et forte, dans un monde que l'on connaît si angoissé. J'adore cette photo d'elle pendant le tournage des *Âmes fortes*, de Raoul Ruiz, face à John Malkovich et Arielle Dombasle. C'est exactement tout ce que j'admire chez Irina, qu'elle partageait avec son père, et qui m'a rendu encore plus fort. Ce regard pénétrant, plein de foi dans le cinéma. Et c'est ce qu'elle a démontré depuis, chef opératrice, avec, entre autres, Arnaud Desplechin (je suis fier de cette relève, Arnaud est vraiment très fort), et des cinéastes passionnants comme Rabah Ameur-Zaïmeche (j'ai hâte de découvrir *Terminal Sud* qui vient de sortir). Bienvenue Irina ! L'AFC a besoin de toi. Et on va enfin se voir un peu plus souvent... ■

Un membre consultant et deux membres associés nouvellement accueillis à l'AFC

► Lors de sa réunion de novembre, le CA de l'AFC a décidé de coopter Thierry Beaumel, consultant et formateur en workflows, en tant que membre consultant. Et d'admettre les sociétés Grip Factory Munich et Turtle Max en tant que membres associés ; Rémy Chevrin et Jean-Louis Vialard, d'une part, Léo Hinstin, Vincent Jeannot et Manuel Teran, d'autre part – leurs parrains AFC respectifs –, devant faire prochainement les présentations habituelles. L'AFC souhaite dès à présent à ces trois nouveaux venus une chaleureuse bienvenue ! ■

festival

Un plein air de famille, par Léo Hinstin AFC

Adolescents, ma sœur et moi adorions assister aux grandes projections en plein air du parc de la Villette apparues en 1990. Synonymes de soirs d'été, de rires et de copains, elles restent associées au temps de l'insouciance et à la découverte du cinéma. J'ai le souvenir de quelques projections mémorables de films qui pour certains m'accompagnent encore.

► Ce goût ne s'est jamais démenti ni pour moi ni pour ma sœur, Lili Hinstin. Quelques années plus tard, alors en charge de la programmation du cinéma de la Villa Médicis à Rome, elle reprendra le même principe et lancera le cinéma en plein air l'été dans les jardins de la Villa, un événement qui perdure aujourd'hui. Devenue, en 2019, la nouvelle directrice artistique du Festival International du Film de Locarno, elle programme donc une des plus belles projections en plein air au monde, la sélection de la Piazza Grande, l'antique grande place de la ville, pour 8 000 spectateurs assis.

Au sein du festival, "Piazza Grande" est une sélection à part, hors compétition mais ô combien prestigieuse ! Chacun vous le dira, festivaliers, réalisateurs, acteurs, producteurs ou distributeurs, la première fois que l'on assiste à une séance de cinéma sur cette place est un moment saisissant. A la fois par l'ampleur, le nombre de spectateurs, la taille de la place et de l'écran mais aussi, une fois que le film commence, par l'incroyable qualité technique de l'image et du son.

Venu à Locarno le temps d'un week-end, j'ai eu la chance de rencontrer Patricia Boillat et Elena Gugliuzza, qui conçoivent et supervisent les projections du Festival. Quelques semaines plus tard, par Skype, nous avons discuté des projections du Festival de Locarno et tout particulièrement de celle de la Piazza Grande, en vue de ce compte rendu.

Les projections sur la Piazza Grande sont nées en 1971, elles comptaient alors 1 000 spectateurs pour un écran de 15 mètres de base. L'architecte Livio Vacchini en élabore le concept et dessine la première cabine de projection. Il assemble deux bassins de piscine en polyester l'un sur l'autre, les monte sur des pieds fixés à un socle et peint le tout en noir : la Blackbox est née. Une seconde version sera créée en 1990 par l'architecte Rolando Ulmi, depuis 2007, c'est celle de l'ingénieur Alessandro Bonalumi qui, tout en conservant la silhouette si originale et l'esprit de ses prédécesseurs, offre une meilleure ergonomie et un espace de travail plus pratique à Patricia et Elena qui en élaborèrent le cahier des charges.

L'écran de projection actuel mesure 26 m de base et 14 m de haut soit un format 1,85:1. L'écran originel était au format Scope mais le 1,85:1 offre un meilleur compromis entre les différents formats. Aujourd'hui la cabine abrite un double système de projection : deux projecteurs Cinemeccanica Vic-8 en 35 mm doté d'une lampe de 7 000 watts et utilisé depuis 1990. Et deux projecteurs numériques 4K Barco DP4K-32B de 33 000 lumens. La projection se fait à une distance de 80 mètres. S'agissant d'une projection nocturne en pleine ville, il n'est pas possible de faire des tests avant projection, mais les envoyés des grandes majors les plus tatillons repartent toujours pleinement satisfaits par la qualité de ce qu'ils voient et de ce qu'ils entendent. Qu'importe la météo, tous les soirs à 21h30, quand sonne l'horloge de la Torre della Piazza, le spectacle commence...



Piazza Grande - Photo Léo Hinstin

J'ai ainsi vu la première demi-heure de *Once Upon A Time In Hollywood*, de Quentin Tarantino, abrité sous un magnifique poncho jaune du Festival le temps que l'averse cesse !

Les plus grands cinéastes et techniciens se sont succédés dans la mythique Blackbox, et, me dit-on, certains sont des habitués et ne manquent pas de venir en cabine comme Ken Loach ou Renato Berta, pour qui Patricia et Elena ont une affection toute particulière. Ces visites donnent lieu bien sûr à quantité d'anecdotes et l'une d'elles concerne l'écran de projection qui est changé tous les trois ans.

En 1994, Harkness envoie comme prévu un nouvel écran mais le camion disparaît. La tension monte, le festival approche, on cherche le chauffeur partout... Pas de portables à l'époque, Harkness envoie des voitures sur le trajet et finalement le chauffeur est retrouvé au bout de trois ou quatre jours sur un parking, il a eu un infarctus mais se remet doucement. Quand finalement l'écran arrive à Locarno, il est déballé à la hâte, et là, catastrophe ! L'écran n'est pas à la bonne taille, trop petit, inutilisable. Harkness envoie alors un nouvel écran de toute urgence. A la consternation de l'équipe du Festival, il s'avère que le revêtement réfléchissant n'est pas homogène sur la surface de ce nouvel écran. Le temps presse, il est désormais trop tard pour faire venir encore un autre écran, décision est alors prise de retourner l'écran existant et de se servir de son verso qui est blanc... comme un écran Matte White ! Youssef Chahine et son directeur de la photographie Ramsès Marzouk, qui doivent présenter le film *L'Émigré* en ouverture, tremblent à l'idée que la projection soit trop sombre... Et finalement personne ne remarque rien, la luminosité est bonne, tout se passe bien ! [...]

La suite de l'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Un-plein-air-de-famille.html>

in memoriam

Disparition du directeur de la photographie Renan Pollès, artiste protéiforme



Renan Pollès au Micro Salon AFC, en 2008
Photo Nelly Flores

Renan Pollès, directeur de la photographie et réalisateur, mais aussi écrivain, artiste contemporain et passionné d'archéologie, nous a quittés le 23 octobre 2019 à l'âge de 76 ans. On se souviendra du raffinement de sa photographie pour les films de Michel Andrieu et de Pascal Thomas comme des points de repères émergeant d'une filmographie qui préféra souvent emprunter les chemins de traverse, à l'écart d'un cinéma mainstream, par fidélité à des artistes cinéastes dont l'univers recoupait son goût pour le fantasque et l'imaginaire : Jean-Michel Barjol, Jean Rollin, Robert Lapoujade, Yvan Lagrange, Jacques Robiolles...

► Renan Pollès est né le 5 février 1943, à Tréguier, dans les Côtes-d'Armor, fils d'Henri Pollès, écrivain et grand bibliophile qui baptisa ainsi son fils (et non pas Ronan) en hommage à Ernest Renan, lui aussi trégorrois d'origine.

Diplômé de l'IDHEC en 1965, Renan Pollès débute dans la mouvance libertaire et l'underground post-soixante-huitards. *La Peau dure*, de Jean-Michel Barjol, en 1968, est un documentaire qui dresse avec humour et empathie le portrait du fossoyeur d'un petit village du Jura et sa proximité quotidienne avec la mort. Un film étrangement prémonitoire quand on sait que bien des années plus tard, Renan Pollès réalisera ses séries dites "Vanités", photographies d'assemblages hétéroclites où un crâne est entouré d'objets contemporains.

La mort et la transformation sont encore la thématique du *Cochon*, célèbre moyen métrage co-réalisé par Jean-Michel Barjol et Jean Eustache en 1970 (et co-photographié par Philippe Théaudière). Toujours avec Barjol, Renan Pollès supervise ensuite les images de *What a flash!* – quinze caméras et plus de soixante micros –, expérience ultime de mise en application des revendications libertaires et des utopies de l'après-Mai 68, où plus de 200 personnes du monde du spectacle, peintres, musiciens, acteurs ou techniciens sont enfermées durant trois jours et trois nuits dans un immense studio.

Durant cette première période des années 1970, il faudrait encore citer *Requiem pour un vampire*, de Jean Rollin (variation libre sur le thème du film de vampire mâtiné d'un érotisme soft à la manière de

Mario Bava), *Traité du Rossignol*, de Jean Fléchet, *Le Sourire vertical*, de Robert Lapoujade et, bien sûr, *L'An 01*, de Jacques Doillon, en 1973, film emblématique de la contestation libertaire.

C'est à partir de 1978 que Renan Pollès rejoint un cinéma plus "grand public" en travaillant régulièrement avec Pascal Thomas (*Confidences pour confidences*) et Michel Andrieu (*Bastien, Bastienne*) mais sans jamais trop s'éloigner de ceux qui arpentent d'autres territoires, dans les domaines du documentaire ou du cinéma engagé : Jean-Noël Delamarre (*Saloperie de rock n'roll*), Romain Goupil (*Mourir à trente ans*; *La Java des ombres*).

Entre 2005 et 2012, il mettra encore joliment en lumière quatre adaptations de nouvelles d'Agatha Christie réalisées par Pascal Thomas : *Mon petit doigt m'a dit*, *L'Heure zéro*, *Le Crime est notre affaire* et *Associés contre le crime*.

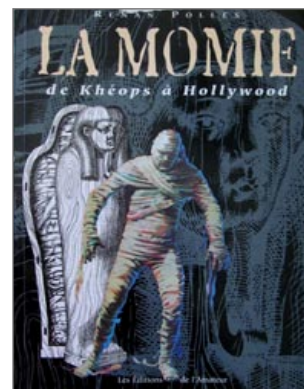
Parallèlement à ses activités de directeur de la photographie, Renan Pollès entreprend des études d'archéologie dans les années 1980 jusqu'à l'obtention d'un DEA et devient un spécialiste reconnu du Néolithique final Armoricaïn. Il réalisera des documentaires comme *Mythes & Mégalithes*, en 1989, qui « retrace l'évolution des idées autour des dolmens et menhirs et plus particulièrement en Bretagne. Des vieilles traditions populaires qui les ont entourées de légendes et de rites aux rêveries romantiques qui aboutissent à la celtomanie, jusqu'aux délires actuels qui habillent d'oripeaux modernes les anciens mythes et font appel à de mystérieuses civilisations disparues ou à des créatures venues d'autres planètes. »

En 2000, il publie un superbe album, *La Momie : de Khéops à Hollywood*, ouvrage érudit, une archéologie de l'imaginaire sur « la fabrication du mythe de la momie dans la société occidentale depuis le Moyen-Age jusqu'aux productions iconographiques et cinématographiques contemporaines. »

A partir des années 2000, Renan Pollès réalise aussi différentes œuvres sous forme de photographies (série des "Vanités", entre autres), sculptures et peintures qui feront l'objet de nombreuses expositions. ■



Vanitas Americana



Portfolio, bandes annonces à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Disparition-du-directeur-de-la-photographie-Renan-Polles-artiste-proteiforme.html>

côté profession

Soutien à Adèle Haenel

Le Collectif Femmes à la caméra apporte tout son soutien à Adèle Haenel.

► **Nous, femmes à la caméra, apportons notre soutien total à Adèle Haenel, suite à sa courageuse prise de parole et son positionnement au sujet des violences sexistes que trop de femmes subissent encore aujourd'hui.**

Notre collectif s'associe pleinement à la volonté d'Adèle de briser l'omerta et s'engage à agir contre tout comportement abusif envers toute personne, quelque soit son statut ou sa notoriété, et à veiller au regard porté sur les femmes au cinéma.

Nous travaillons à l'élaboration d'outils et à imaginer des solutions pour changer les comportements et faire évoluer les mentalités dans la fabrication des films. ■

Contactez le collectif

femmesalacamera@lilo.org

English version

<https://www.afcinema.com/Support-for-Adele-Haenel.html>

Communiqué des associations professionnelles du cinéma et de l'audiovisuel

Paris, le 7 novembre 2019 - Les associations professionnelles des techniciens et techniciennes du cinéma et de l'audiovisuel et la CST apportent leur plus grand soutien à la comédienne Adèle Haenel.

► **Les associations professionnelles des techniciens et techniciennes du cinéma et de l'audiovisuel et la CST apportent leur plus grand soutien à la comédienne Adèle Haenel suite à son témoignage courageux, puissant et bouleversant.**

Nos associations condamnent toute forme de harcèlement et de violence, devant comme derrière la caméra, sur les plateaux de tournage comme en-dehors.

Puisse son témoignage encourager une parole plus libre, permettre une écoute plus bienveillante et surtout, faire cesser tous types de comportements condamnables, particulièrement ceux pouvant concerner les comédiennes et techniciennes dans nos métiers.

Signataires :

AAPCA, Association des Administrateurs de Production Cinéma et Audiovisuel ; ACFDA, Association des Chargés de Figuration et de Distribution Artistique ; ADC, Association des Chefs Décorateurs de Cinéma ; ADIT, Association Française des DIT ; ADP, Association des Directeurs de Production ; ADPP, Association des Directeurs de Post-Production ; ADR, Association Des Repéreurs ; AFAP, Association Française des Accessoiristes de Plateau ; AFAR, Association Française des Assistants Réalisateurs de fiction ; AFC, Association Française des Directeurs de la Photographie Cinématographique ; AFCCA, Association Française des Costumiers du Cinéma et de l'Audiovisuel ; AFCS, Association Française des Cadreurs Steadicam ; AFR, Association Française des Régisseurs du Cinéma et de l'Audiovisuel ; AFSI, Association Française du Son à l'Image ; AOA, Assistants Opérateurs Associés ; ARDA, Association des Responsables de Distribution Artistique ; CST, Commission Supérieure Technique de l'Image et du Son ; LSA, Les Scriptes Associés ; MAD, Métiers Associés du Décor ; PFA, Photographes de Films Associés ; L'UNION, L'Union des Chefs Opérateurs. ■



Marek Żydowicz, les primés et l'équipe de Camerimage 2019 - Photo Jean-Marie Dreujou

Les agendas de Camerimage : <https://www.afcinema.com/Tous-les-agendas-de-Camerimage-2019.html>

Plus d'images : <https://www.afcinema.com/-Les-dernieres-photos-812-.html>

Les entretiens à Camerimage : <https://www.afcinema.com/-Les-entretiens-de-Camerimage-813-.html>

Interviews, english version : <https://www.afcinema.com/The-Camerimage-2019-Interviews.html>

Nos associés à Camerimage : <https://www.afcinema.com/-Nos-associes-a-Camerimage-814-.html>

L'actu des étudiants : <https://www.afcinema.com/-L-actu-des-etudiants-.html>



Camerimage 2019

Le palmarès



Lawrence Sher
Photo Krzysztof Wesolowski

Lors de la cérémonie de clôture de la 27^e édition de Camerimage, samedi 16 novembre 2019 dans la Grande salle du CKK Jordanki, à Toruń (Pologne), le jury, présidé par le réalisateur Peter Greenaway, a dévoilé son palmarès. La Grenouille d'or a été attribuée au film *Joker*, de Todd Phillips, photographié par Lawrence Sher^{ASC}, celle d'argent à *The Two Popes*, de Fernando Meirelles, photographié par César Charlone, et celle de bronze à *The Painted Bird*, de Václav Marhouf, photographié par Vladimír Smutný^{AČK}, le film ayant reçu le Prix FIPRESCI.

► Parmi les films primés à Camerimage...

Compétition Réalisateur de premier film et Compétition Directeur de la photographie de premier film

- *Pacified*, de Paxton Winters, photographié par Laura Merians

Compétition Vidéos musicales

- Meilleure photographie de Vidéo musicale : Jon Hopkins "Singularity", réalisé par Seb Edwards et photographié par Khalid Mohtaseb

Compétition Première Vision - Pilotes TV

- Meilleur pilote : "Euphoria", réalisé par Augustine Frizzell et photographié par Marcell Rév^{HSC}

Compétition Films d'étudiants – Prix Laszlo Kovacs

- Grenouille d'or : *Lefty/Righty*, de Max Walker-Silverman, photographié par Alfonso Herrera Salcedo (École NYU - Tisch School of the Arts)
- Grenouille d'argent : *Mariam and Natan*, réalisé et photographié par David Bajerski (Ecole de cinéma de Łódź)
- Grenouille de bronze : *The Last Children in Paradise*, d'Anna Roller, photographié par Felix Pflieger (École HFF München - Hochschule für Fernsehen und Film).

Prix du public

- *Joker*, de Todd Phillips, photographié par Lawrence Sher^{ASC}. ■

Le palmarès complet sur le site Internet de Camerimage
<https://camerimage.pl/en/laureaci-energacamerimage-2019/>

Les grenouilles de Camerimage

► Bien que nous, Hexagonaux, soyons connus de par le monde comme "mangeurs de grenouilles", cet aimable amphibien l'est surtout des festivaliers de Camerimage en tant que statuette rêvée par tout nommé à l'une ou l'autre des compétitions, souhaitant en son for intérieur s'en voir attribuer une, dorée de préférence. Retour sur l'origine de ce trophée ô combien emblématique !

Une légende voudrait que suite à des inondations, la ville de Toruń ait été envahie de grenouilles. Les habitants les auraient retrouvées dans leurs lits, leurs armoires, leurs greniers, causant à tous et à chacun un réel inconfort. Le plus haut notable de la ville aurait promis sa fille - et une importante somme d'argent - à qui trouverait le moyen de les chasser.

Un jeune batelier passant par là se serait alors mis à jouer - faux - du violon, son étrange musique charmant les batraciens et les rassemblant autour de lui. Toujours au son de son instrument, il se serait alors dirigé vers une porte de la ville et les auraient entraînés dans de proches étangs et marécages, délivrant ainsi la cité de ce malencontreux fléau.

Depuis cette époque, la grenouille est, avec l'ange, le symbole de la ville de Toruń et, aujourd'hui, le trophée de Camerimage à compter de ses premières années. ■

Jean-Noël Ferragut^{AFC}

Camerimage 2019

Retour sur la présentation "à l'aveugle" des essais d'optiques de l'AFC

Par **Pascal Lagriffoul** ^{AFC}

Voici nos essais d'optiques enfin projetés à Camerimage, le rendez-vous des "cinématographes". Je force l'anglicisme tant il est précis et commode, nous sommes ravis de vivre ce moment de partage.



Denis Lenoir et Pascal Lagriffoul - Photo Quentin Jorquera

► Je rappelle ici le principe de nos essais :

Un comparatif d'images filmées avec trente-trois paires d'optiques Super 35 (les nouvelles optiques grand format et les zooms n'ont pas été testés), de focale 25 mm et 50 mm en sphérique, de 50 mm et 100 mm pour les anamorphiques. Caméra utilisée : Arri Alexa SXT W - Format / Codec : 2,8 K RAW, cadence : 25 i/s, 800 ISO, obturateur : 180°, colorimétrie : 4 000 K-3 CC - Format d'image 2:1.

Deux plans sont proposés, toujours identiques, c'est-à-dire à même focale (ou au plus proche). Un plan large tourné avec les 25 mm sphériques et 50 mm anamorphiques, un plan serré avec les 50 mm et 100 mm.

Même cadre, même lumière, même diaphragme affiché (T:2,8 pour les sphériques, T:4 pour les anamorphiques).

Même étalonnage, une charte de gris à 18% servant de référence (coupée au montage).

Un décor a été construit à l'ENS Louis-Lumière, une belle proposition de Michel Barthélémy ^{ADC}. Deux modèles ont été filmés dans ce décor.

La projection de ces essais se fait "à l'aveugle", sans révéler le nom des optiques, et les spectateurs sont invités à prendre des notes sur des feuilles distribuées au préalable pour y fixer leurs impressions.

Une projection d'images muettes mais la singularité du bruissement des prises de notes et des feuilles qui se tournent en disent long sur la concentration du public ! Un tableau de correspondance entre les étiquettes projetées et les noms des optiques est distribué après la projection.

Nous avons pris un plaisir extraordinaire en construisant cette production, au gré de discussions enflammées et d'échanges d'e-mails sans fin entre nous quatre, Caroline Champetier ^{AFC}, Denis Lenoir ^{AFC, ASC, ASK}, Martin Roux et moi-même.

Nous avons eu ce même plaisir en partageant les impressions des spectateurs après la projection. Certains retrouvent "leurs" optiques, d'autres en découvrent d'autres, tous sont sensibles à l'invitation à regarder qui leur est faite.

Regarder et apprécier.

Je crois que nous célébrons ici un domaine qui continue à être notre poésie technique, notre matière à nous en ces temps digitaux. Au cours d'un séminaire d'une année précédente à Camerimage, j'avais été frappé d'entendre un "cinématographe" dire que l'optique était le dernier domaine dans lequel le "cinématographe" exerce sa propre sorcellerie... ■



Le directeur de la photographie Ed Lachman en spectateur attentif
Photo Quentin Jorquera

◆ English version

<https://www.afcinema.com/Presenting-the-results-of-the-AFC-s-blind-lens-test.html>

◆ La présentation des essais par Denis Lenoir ^{AFC, ASC} à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Presentation-par-Denis-Lenoir-AFC-ASC-de-l-essai-comparatif-d-optiques-realise-par-l-AFC.html>

<https://www.afcinema.com/Denis-Lenoir-AFC-ASC-presents-the-AFC-blind-film-lens-test.html>

◆ Projection "en aveugle" des essais d'optiques de l'AFC à l'ENS Louis-Lumière

<https://www.afcinema.com/Projection-en-aveugle-des-essais-d-optiques-de-l-AFC-a-l-ENS-Louis-Lumiere.html>

ShotDeck, une base de données visuelles pour préparer les films

Par François Remont pour l'AFC

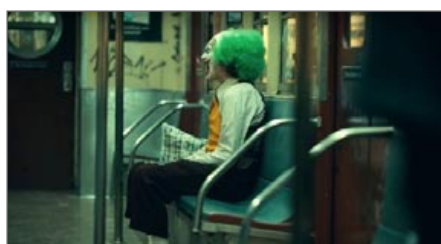
Le directeur de la photographie Lawrence Sher ^{ASC} est venu présenter pendant plus d'une heure à Camerimage son projet "ShotDeck" pour démontrer son utilité en se basant sur sa propre expérience.



Lawrence Sher faisant la démonstration de ShotDeck

► En proposant à l'heure actuelle environ 14 000 plans issus de 1 500 films, la base de données participative "ShotDeck" est étudiée pour offrir à tous les producteurs, réalisateurs, directeurs de la photo et chef décorateurs (entre autres) un outil simple et efficace pour créer sa propre bible visuelle de références sur chaque nouveau projet. Classés selon un nombre de mots-clés et de critères très complets, les plans issus de films célèbres – ou moins célèbres – peuvent être ainsi consultés en HD. Que ce soit par le titre du film, le nom du chef opérateur, de la caméra ou de l'objectif utilisé, le lieu de tournage ou par l'ambiance (par exemple, "métro nuit"), l'utilisateur fait soudain apparaître en ligne tous les plans répondant à ses critères pour ensuite pouvoir les rassembler dans un bureau virtuel qu'il garde en mémoire dans son profil, comme une bibliothèque de plans sélectionnés.

S'identifiant par son compte, Lawrence Sher a ainsi ouvert sa propre bibliothèque devant l'audience, et sélectionné le dossier correspondant à *Joker*, pour voir apparaître, séquence par séquence, de nombreux plans ayant servi d'inspiration pour mettre en image le film de Todd Phillips.



Un photogramme de Joker

« Par exemple, pour la séquence du métro, j'ai tapé "métro", et sélectionné les films des années 1970-1980 », explique le chef opérateur.

« S'en est suivi une sélection d'images dont l'une extraite des *Guerriers de la nuit*, de Walter Hill, qui nous a guidés pour reconstruire le décor d'un wagon de l'époque, et pour la palette de couleur qu'on y retrouvait. Autre exemple, la séquence de l'asile de *Gotham* m'a amené à taper "hôpital", et une image de *Mise à mort du cerfs sacré*, de Yorghos Lanthinos, m'a soudain donné l'idée de ce travelling avant avec caméra à 2,20 m de haut.

On peut également s'éloigner du décor ou de la période en tapant juste des mots-clés comme "peur" ou "nervosité", qui vont faire sortir toute une autre série de propositions d'images... »

Pour l'instant encore en construction, ShotDeck a pour but de devenir la base de données visuelle la plus complète sur le cinéma à l'avenir. Pour cela, elle fait appel aux contributions de ses utilisateurs afin qu'ils viennent régulièrement y déposer des captures d'écrans, en les identifiant avec précision. « La qualité de la saisie est primordiale pour que la base fonctionne. C'est pour cela que l'on souhaite d'abord confier cette tâche à des gens suffisamment à l'aise avec la chose et qui soient de confiance. Personnellement, j'adore, depuis le début de l'aventure ShotDeck, dépouiller des films et les entrer intégralement dans la base. C'est même devenu une sorte de passe-temps à part entière. L'autre jour, j'ai rentré *Le Conformiste*, de Bernardo Bertolucci, un de mes films fétiches, et la grande majorité des séquences est désormais en ligne sous forme de vignettes. Dès la sortie *Bluray* de *Joker*, je me ferais bien sûr un plaisir de l'intégrer moi-même en ligne. »

Interrogé sur le problème des droits d'auteur, Lawrence Sher répond que, pour le moment, personne n'est venu lui poser

de problème. « A vrai dire, nous ne mettons en ligne que des plans et uniquement à des buts d'inspiration, sans aucune exploitation commerciale (la base de données étant à terme destinée à être en libre accès). J'ai moi-même présenté l'outil à Warner Brothers qui n'a absolument pas tiqué... J'ai donc bon espoir de ne pas me retrouver mis en demeure par des studios de retirer les images. En même temps, je défends naturellement le droit d'auteur, et je serais tout à fait prêt à imaginer une solution de compensation forfaitaire payée par les utilisateurs, qui servirait à pérenniser la situation. »

Enthousiaste sur l'outil, il a également insisté sur les possibilités de chaque créateur d'images de pouvoir utiliser la base de données comme une vitrine de son travail, en créant des liens avec les réseaux ou avec son agence. Lawrence Sher cite aussi l'exemple du film *Godzilla : King of the Monsters* pour lequel il a eu recours à ShotDeck pour créer en l'espace de quelques heures une sélection très précise d'images de référence avant sa première rencontre avec le réalisateur (avec qui il n'avait jamais travaillé). « J'ai débarrqué avec tout un tas d'images pour chaque séquence du film, et le réalisateur s'est tout à fait reconnu dans ces choix en voyant les images. Dès lors j'ai su que j'allais faire le film ! »

Sur le sujet du partage de ces bibliothèques, Lawrence Sher avoue que pour le moment, le plus simple est encore de communiquer via le site Internet (à condition d'y être inscrit). Mais on peut aussi générer des listes PDF pour travailler en externe.

« J'aimerais tant convaincre, par exemple, 300 membres de l'ASC de bien vouloir dépouiller et saisir chacun cinq films de leur production... Cela ferait soudain 1 500 films de plus, avec des informations de première main, sur toute la base de donnée technique de prise de vues. » ■

AFC

Master Class

moderated by
Benjamin B



WINTER SONG

Julie Grünebaum ^{AFC} ♦ Éric Guichard ^{AFC} ♦ Julien Poupard ^{AFC}



GIVE ME WINGS

Wednesday,
November 13

11:15 - 13:15

Cinema City
no. 6



LES MISÉRABLES



French Society
of Cinematographers

FilmLight

K 5600
LIGHTING



PANAVISION

SONY

TRANSPA/CAM

Camerimage 2019

Avec l'obstination d'un bourdon...

Réflexions sur la Master Class AFC à Camerimage 2019, par Jean-Marc Selva AFC

Ce 13 novembre à 11h15, la salle 6 du Cinema City de Toruń était remplie, les visages dans l'expectative et les retardataires trottaient encore devant la scène bien après le commencement pour venir écouter Julie Grünebaum, Éric Guichard et Julien Poupard. Ils allaient nous parler respectivement de *Chant d'hiver* et *Dzma* pour Julie, des *Saisons* et *Donne-moi des ailes* pour Éric et enfin des *Misérables* pour Julien.

► La formule en trio de l'année dernière a été conservée pour présenter quelques extraits de films tournés par ces membres de l'AFC. Modérée par Benjamin B, co-traduite par Tommaso Vergallo, de Leitz, la projection s'est ouverte sur les étonnantes images des *Saisons* qui ont séduit le public par l'énergie qui s'en dégage et l'audace de sa mise en scène purement narrative des séquences d'animaux. Après les questions techniques (le film a été tourné principalement avec des caméras Sony F65, des F55 et une Arri Alexa M équipées d'optiques Angénieux), le débat s'est orienté vers la question de la faisabilité de telles images en milieu naturel, de jour comme de nuit, avec des animaux sauvages et un découpage digne d'une fiction avec acteurs ; multiplication des axes dans une même séquence, proximité de la caméra, utilisation de focales normales voire courtes...

L'éventail des solutions mises en place par Éric Guichard et toute l'équipe du film durant la longue période de préparation force le respect. Comment garder la caméra la plus mobile possible, au ras du sol et au plus près d'un loup pourchassant sa proie à toute allure ? En creusant une tranchée dans la forêt et en canalisant le parcours des animaux grâce à un système de clôtures qui devra à tout moment rester invisible.

Comment faire accepter à un oiseau nocturne d'avoir une caméra sous le bec pendant des heures ? En la montant au bout d'un bras de grue et en faisant en sorte que tout être humain reste le moins visible possible.

Comment éclairer la chasse nocturne d'une Dame Blanche qui d'ordinaire affectionne l'obscurité ? En l'habituant à la présence de lumière artificielle de nombreux mois avant le tournage. Et enfin, comment balader deux ULM, leurs pilotes, des acteurs et des caméras tout près d'un groupe d'oies en vol sans les effrayer pour *Donne-moi des ailes* ? En les habituant à la présence de l'homme autour d'elles dans les airs dès leur naissance.

Et ce ne sont là que quelques exemples des nombreuses solutions déployées par Éric pour ces deux films qui ont séduit le public de la Master Class.

Autres films, autres défis. Ceux tournés par Julie Grünebaum en Géorgie pour Otar Iosseliani et le couple Téona et Thierry Grenade. Pour le premier, l'exigence extrême d'un réalisateur qui ne voit le monde qu'en plan-séquence, n'utilise jamais le gros plan, ne fait jamais de champ contre-champ. Pour l'autre, les afres de l'ultra low budget face aux contraintes d'un film d'époque (années 1990) : par exemple, une seule et unique source d'éclairage disponible (Luciole Nano) pour les séquences nocturnes de couvre feu de *Dzma* !

Pourtant, mais peut-être aussi un peu grâce à ça, tension et sensibilité affleurent à la surface de chaque image. La simplicité de tournage confère finesse et justesse aux scènes tournées. Comme souvent, la contrainte devient créatrice...

C'est le contraire d'un montage "quick cut" qui laisserait paniquer et incertain de ce qu'on a vu. Ici, les plans prennent le temps nécessaire et parviennent à infuser la lourdeur de la vie quotidienne dans la Géorgie en pleine guerre civile. A l'image de ce long plan-séquence d'ouverture du film, tourné entièrement à la grue qui préfigure, en n'usant que de l'image et des ambiances sonores, les ingrédients du récit à venir.

De la même façon, mais dans un autre style, Julie Grünebaum et Otar Iosseliani parviennent-ils dans l'extrait proposé de *Chant d'hiver* à montrer la cruauté et l'absurdité de la guerre en gardant une distance ironique sur les événements. Les plans en longueur montrent sans la juger la routine de soldats qui pillent un village et brutalisent ses habitants.

Caméra et personnages déroulent leur ballet dans les décors du film et les protagonistes paraissent pris dans une pantomime qui les dépasse. Loin d'avoir là une démarche documentaire, on a plutôt une distanciation capable de mieux représenter cette autre "comédie humaine".

Et ce destin qui dépasse ses personnages se retrouve aussi dans le film tourné par Julien Poupard, *Les Misérables*. Pour cette Master Class, il choisit de commenter la séquence de la bavure policière, autour de laquelle va se construire tout l'argument du film. Nombre de moyens de tournage différents sont utilisés ici ; caméra sur pied, à l'épaule, Steadicam, quad, drone... C'est passionnant de voir comment ils sont agencés l'un par rapport à l'autre, s'articulent et se répondent pour faire converger la scène vers son point culminant. Plutôt que de lui conférer un aspect décousu, ces différents points de vue s'ajoutent dans la séquence, et construisent une tension en spirale qui mène peu à peu à sa conclusion inéluctable. Choix efficaces, courageux et absolument narratifs, surtout quand on sait que ce film disposait lui aussi d'un budget très modeste et qu'il s'est tourné avec beaucoup d'enfants, non acteurs. Audace enfin dans le principe de tournage où la caméra doit rendre compte d'actions imprévisibles qui se déroulent devant elle. Et un grand coup de chapeau au passage au premier assistant, Maxime Gerigny, pour sa capacité à gérer l'imprévu au point.

Et puis on sort de la Master Class, on marche dans les allées de Camerimage, on assiste à d'autres conférences, et très souvent on entend parler d'industrie : « We, the people in the film industry... » Une expression qui laisserait à penser que les films naissent sur des chaînes de montage... Pourtant, ce qui frappe et me plaît en repensant au travail de Julie, de Julien et d'Éric, c'est sa dimension artisanale et personnelle. C'est l'inventivité entêtée avec laquelle les trois directeurs de la photographie approchent leur travail à l'image. La façon dont, indépendamment de la taille du projet, ils contournent ses difficultés et limitations pour apporter, malgré tout, l'expérience de cinéma la plus com-

(Suite page 14)

Camerimage 2019

Avec l'obstination d'un bourdon...

plète possible au spectateur. Pas forcément à grand renfort de moyens matériels et financiers mais plutôt en se remontant les manches et en cherchant des solutions techniques ou de mise en scène, en fabriquant des outils spécifiques ou en utilisant différemment ceux qui existent, mais en tout cas, en "customisant" toujours leur approche par rapport au film à faire. En bref, en s'efforçant d'adapter de manière créative leur démarche par rapport aux moyens humains, techniques et au temps qui sont mis à leur disposition.

C'est cet aspect artisanal, cette propension à chercher toujours de nouvelles idées avec l'obstination du bourdon, quel que soit le projet pour raconter au mieux l'histoire d'un film, qui se trouve être notre vrai cœur de métier, je pense.

Récemment, Martin Scorsese créait la polémique en attaquant les Marvel Movies, arguant que pour lui, « le vrai cinéma, offrait une révélation esthétique, émotionnelle et spirituelle au spectateur. Et qu'il permettait d'explorer la nature contradictoire, parfois paradoxale des êtres humains ». Autant de choses que le directeur de la photo peut contribuer à exprimer par le choix judicieux de ses outils et par ses idées mises au service d'une narration. Cela revient, somme toute, à rien de moins qu'une prise de position, à un travail de création effectif, non pas contre, mais aux côtés de celui du réalisateur, pour élaborer ensemble une œuvre cinématographique de meilleure qualité.

Alors peut-être serait-il à nouveau temps de rouvrir le débat sur le statut d'auteur du directeur de la photographie dans notre pays, comme l'ont obtenu (je l'ai appris à Camerimage) les confrères de la BVK ? Ce serait juste, je crois... ■

English version

<https://www.afcinema.com/With-the-stubbornness-of-a-bumblebee.html>

Camerimage 2019 vu par...

Jean-Marie Dreujou ^{AFC}

J'étais membre du jury "Director's Debut", la sélection des premiers et deuxièmes films, au festival Camerimage, avec Rob Epstein (président), réalisateur, scénariste et producteur, et Jan Roelfs, "production designer", qui cette année recevait le "Camerimage Award to Production Designer with Unique Visual Sensitivity".

► Dix films composaient la sélection, projetés au Cinema City, un multiplex situé à côté du Palais du festival, équipé malheureusement d'écrans métallisés. Ce problème devrait être résolu l'année prochaine. Nous avons attribué l'Award à Paxton Winters pour son film *Pacified*, filmé par Laura Merians qui, elle, a reçu l'Award dans la compétition "Cinematographer's Debuts". *Pacified* est un premier film, où la dramaturgie, la direction d'acteurs, la mise en scène et l'image sont parfaitement réussies. J'espère que vous aurez l'occasion de le découvrir en salles prochainement.

Comme chaque année, le festival Camerimage est un endroit très convivial où tout le monde est heureux de se retrouver. Il est agréable de discuter avec nos membres as-

sociés, de rencontrer de nouveaux collègues venus du bout du monde, et de renforcer les liens avec les anciennes connaissances.

Cette année, nous avons beaucoup échangé autour de nos conditions de travail, de la conservation de nos images et de la restauration de celles-ci, ces problèmes étant souvent les mêmes pour tous les "cinematographers" du monde. Imago étant devenu l'International Federation of Cinematographers, je ne doute pas que toutes nos forces se regroupent pour travailler ensemble.

Kees van Oostrum, le président de l'ASC, a annoncé, le soir de la cérémonie d'ouverture du festival, le rapprochement entre l'ASC et Imago. L'AFC est aussi en discussion avec Imago pour un éventuel rapprochement. A suivre... ■

English version

<https://www.afcinema.com/Report-on-Camerimage-2019.html>



Paxton Winters et Laura Merians - Photo Jean-Marie Dreujou

Entretiens filmés par François Reumont pour l'AFC



Laura Merians

Stairway to heaven

Laura Merians pour *Pacified*, de Paxton Winters

<https://www.afcinema.com/Stairway-to-heaven.html>

◆ English version

<https://www.afcinema.com/Stairway-to-heaven-13951.html>



Lawrence Sher

Un blockbuster entre amis

Lawrence Sher ^{ASC} pour *Joker*, de Todd Phillips

<https://www.afcinema.com/Un-blockbuster-entre-amis.html>

◆ English version

<https://www.afcinema.com/A-blockbuster-between-friends.html>



Jarin Blaschke

La lumière est à moi

Jarin Blaschke pour *The Lighthouse*, de Robert Eggers

<https://www.afcinema.com/La-lumiere-est-a-moi.html>

◆ English version

<https://www.afcinema.com/The-Light-is-Mine.html>



César Charlone

Leçon de piano contre séance de penalty

César Charlone ^{ABC} pour *The Two Popes*, de Fernando Meirelles

<https://www.afcinema.com/Lecon-de-piano-contre-seance-de-penalty.html>

◆ English version

<https://www.afcinema.com/Piano-lessons-for-penalty-shots.html>



Katelin Arizmendi

Sois belle et n'avale rien

Katelin Arizmendi pour *Swallow*, de Carlo Mirabella-Davis

<https://www.afcinema.com/Sois-belle-et-n-avale-rien.html>

◆ English version

<https://www.afcinema.com/Look-pretty-and-swallow-nothing.html>



Jan Roelfs



Dante Spinotti

Jan Roelfs "production designer"

récompensé à Camerimage 2019, parle de sa relation à la lumière sur un film

<https://www.afcinema.com/Ou-Jan-Roelfs-production-designer-recompense-a-Camerimage-2019-parle-de-sa-relation-a-la-lumiere-sur-un-film.html>

◆ English version

<https://www.afcinema.com/Production-Designer-Jan-Roelfs-who-won-an-award-at-Camerimage-2019-discusses-his-relationship-to-the-lighting-in-films.html>

Où Dante Spinotti ^{AIC, ASC} parle de sa relation avec les "Production Designers"

<https://www.afcinema.com/Ou-Dante-Spinotti-AIC-ASC-parle-de-sa-relation-avec-les-Production-Designers.html>

◆ English version

<https://www.afcinema.com/Dante-Spinotti-AIC-ASC-discusses-his-relationship-with-Production-Designers.html>

Les recettes de Checco

Checco Varese ^{ASC} pour "Ça : Chapitre 2", d'Andy Muschietti

<https://www.afcinema.com/Les-recettes-de-Checco.html>

◆ English version

<https://www.afcinema.com/Checco-s-Recipes.html>



Checco Varese

Camerimage 2019 - entretiens

Où le chef opérateur Romain Alary parle de son travail sur le clip vidéo de San Zhi, "Give it Up"

India Song



► D'où vient ce clip en noir et blanc ?

Romain Alary : La source du projet repose dans un voyage en Inde, remontant à une dizaine d'années, que j'avais fait en compagnie de mon cousin, Antoine Lévi. Je me souviens très bien d'une photo en noir et blanc qui m'avait alors marqué à l'époque, avec un homme tout de blanc vêtu à bord d'un bateau observant un enfant au milieu du Gange en train de récupérer les restes des crémations... L'idée nous est venue par la suite de réaliser un film sur la procession jusqu'au bord du fleuve. Un film en noir et blanc, s'inspirant dans l'image de ces photo-journalistes des années 1980. Nous avons fait le choix de financer ce projet sur nos propres fonds, nous sommes donc partis à trois, avec mon assistant opérateur Etienne Burguy pendant une dizaine de jours sur place à Varanasi.

C'est-à-dire que la maison de disques ou l'artiste n'est pas à l'origine du tournage ?

RA : Tout à fait. Le clip a été produit à l'envers. C'est plutôt rare ! On est parti vraiment d'un tournage entre potes, qui pouvait aussi bien se transformer en simple court métrage, pour finalement le proposer à des labels de musique dont l'un d'entre eux nous a convaincu de le monter en clip. Ce qui était extrêmement motivant, c'est qu'on a tourné dans une totale liberté artistique. On peut considérer que le film qui en est ressorti correspond rigoureusement à notre intention de départ, sans concessions ni contraintes. Nous sommes très fiers d'être sélectionnés à Camerimage !

◆ La suite de l'entretien à l'adresse

<https://www.afcinema.com/India-Song-13896.html>

◆ English version

<https://www.afcinema.com/India-Song-13993.html>

Après avoir été assistant opérateur – entre autres – auprès de Jean-Claude Larrieu ^{AFC}, Romain Alary est encouragé par ce dernier à passer à l'image à son tour. Il signe depuis le début des années 2010 des publicités et des clips pour des marques telles que Hermès, Cartier, Fendi, Renault ou Honda. "Give it Up", de San Zhi, est le premier clip musical qu'il fabrique avec la collaboration de son cousin Antoine Lévi. Un projet très personnel entièrement tourné en petite équipe. (FR)

Comment avez-vous procédé ? Le montage a été complété avant même de connaître la musique ?

RA : Une minute de film environ a été montée avec de la musique traditionnelle japonaise (Taiko) comme son provisoire. C'est à partir de cet élément que Guillaume, l'un des membres du groupe The Shoes, s'est décidé et nous a proposé la musique de San Zhi, un groupe avec lequel il a travaillé. On a trouvé tous les deux que l'association entre les images et le son fonctionnait bien. La conformation, FX et l'étalonnage par Scott Harris ont été faits à Amsterdam chez GlassWorks avec une totale confiance de la part de l'artiste et du label.

Revenons au tournage, quels étaient les enjeux principaux ?

RA : L'une des clés du succès de nos dix jours de tournage en Inde, ça a été la légèreté de notre équipe (uniquement trois personnes) et aussi la qualité du fixeur Raju Verma. Grâce à lui beaucoup de portes se sont ouvertes, et notamment la possibilité de tourner sur le Main Ghat principal de Varanasi (l'endroit sacré au bord du fleuve où les cadavres sont incinérés), chose rarissime pour une équipe de film. Une anecdote amusante : le patron du lieu, qui nous a ouvert ses portes, s'est avéré être l'un des frères de l'homme en blanc présent sur la photo des années 1970 qui nous avait inspirés ! [...] ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

"Give It Up"

Premier assistant opérateur : Etienne Burguy

Matériel caméra : RED Epic + Lomo anamorphiques
(35 – 50 – 75 – dioptries)

Postproduction : Glassworks Amsterdam, Anya Kruzmetra

Superviseur 2D : Kyle Obley

Coloriste : Scott Harris

Tristan Chénais à propos de son travail sur le vidéo clip "New Start"

Dans ma Benz Benz Benz



► Quel est la genèse de ce clip ?

Tristan Chénais : On se connaît avec Richard Hall depuis nos études. C'est devenu un ami et j'adore les idées saugrenues qu'on brasse régulièrement ensemble de projet à projet. Comme on le sait, les tournages de clip et de pub sont souvent considérés comme des laboratoires à la fois technique et artistiques. Et c'est dans cette direction qu'on travaille souvent, en partant d'une idée un peu folle pour l'adapter peu à peu au film et se diriger parfois vers le surréalisme. Sur ce film, par exemple, on a eu la chance de se retrouver à travailler assez simplement, comme entre amis. Parce que le budget de départ était vraiment petit (environ 10 000 euros), et qu'on était dans une structure de production très établie... Alors, une fois le concept validé, vous êtes complètement libre ! En outre, Richard ayant fait ses classes en tant qu'assistant au sein de la production, il a parfaitement appris à monter les dossiers artistiques pour les réalisateurs établis. Maintenant il maîtrise cet aspect important du travail en préproduction, et ça nous permet de se sentir assez à l'aise autant en termes visuels que par rapport aux relations avec la prod' ou la maison de disque.

Des références à citer ?

TC : Pour moi, un plan extrait de *Laurence Anyways*, de Xavier Dolan, au début du film. On y voit le personnage principal assis dans sa voiture, dans un plan tourné au 8 mm, avec une composition très centrale. Cette simplicité et ce dénuement m'ont semblé parfaitement convenir à l'idée qu'on avait du concept, à savoir une sorte de temps suspendu à l'intérieur d'une voiture, tandis qu'elle s'enfonce sous l'eau à l'issue d'un accident. Rapidement, on a dû convenir que la couche visuelle correspondant à l'accident serait hors budget. On a dérivé en amenant le concept vers une sorte de naufrage intellectuel plus

Tristan Chénais partage son travail entre la France et le Royaume-Uni, où il a fait ses classes au sein de la National Film and TV School. C'est d'ailleurs dans cette école qu'il a rencontré le réalisateur Richard Hall avec lequel il collabore depuis régulièrement en publicités et en clips. "New Start", pour le chanteur Moss Kena, est l'un d'entre eux, produit au sein de Riff Raff Films, une des plus prestigieuses sociétés de pubs et clips londonienne. (FR)

mental, circonscrit à l'intérieur du véhicule. Autre exemple, alors que l'artiste devait être au volant dans le script d'origine, on s'est adapté aux contraintes de place pour pouvoir dégager suffisamment d'espace pour la caméra en le plaçant côté passager. À la fin on part vers quelque chose de beaucoup moins réaliste que ce qui était prévu, et je trouve que les contraintes qui nous ont dirigés vers ces choix étaient dans fond plutôt libératrices...

Comment avez-vous pu mettre en place ce dispositif de voiture remplie d'eau ?

TC : Une des clés de la réussite du tournage a été pour nous l'excellente relation avec Artem. Cette société britannique fabrique non seulement des machines à fumée qui sont assez réputées dans le milieu de la prise de vues mais également toutes sortes d'équipements ou d'effets de plateau sur demande. À la condition qu'on aille tourner sur le parking pour éviter les déplacements et économiser beaucoup d'argent, on a pu totalement bénéficier de leur expertise. Et ce à la fois pour étanchéifier le véhicule, le remplir d'eau (soit quand même 1,5 tonnes d'eau au final !) et surtout gérer l'aspect mécanique, c'est-à-dire placer la voiture sur des vérins pour pouvoir créer les mouvements à l'intérieur au fur et à mesure de la narration. C'était un vrai défi technique et d'ingénierie mécanique. Le clip étant tourné sur une seule journée - en extérieur donc - au mois de mars, il a fallu également gérer la température de l'eau de manière à ce que l'artiste et moi-même à la caméra puissions tenir les huit heures de tournage immergés. Une eau un peu fraîche au départ pour éviter de tomber vite dans la somnolence, qui se réchauffe au fur et à mesure de la journée... [...] ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

"New Start"

1^{er} assistant opérateur : Maxime Beauquesne

2^e assistant opérateur : Asia Rose Kilgallon

Matériel caméra : Too Many Pixels & Pixi Pixels UK (Arri Alexa Mini 4/3 "open gate" et ProRes 444XQ avec Zeiss Supreme et 14 mm Arri Master Prime)

Matériel lumière : Tubes Astera, SkyPanels et Arri M18

Effets de plateau : Artem SFX

Postproduction : Stitch Editing

Étalonneur : Richard Fearon

◆ La suite de l'entretien à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Dans-ma-Benz-Benz-Benz.html>

◆ English version

<https://www.afcinema.com/In-my-Benz-Benz-Benz.html>

Camerimage 2019 - entretiens

Paweł Edelman ^{PSC} à propos de son travail sur "J'accuse", de Roman Polanski

"J'accuse", un (vrai) film sur un faux coupable



Pour son nouveau film, le réalisateur Roman Polanski a décidé de porter à l'écran une adaptation extrêmement fidèle d'un événement majeur de la fin du XIX^e siècle, l'affaire Dreyfus. Malgré le très grand nombre de personnages et les allers retours entre différentes époques, le cinéaste franco-polonais excelle dans la mise en scène et l'art du montage pour rendre à l'écran une histoire simple et captivante. À la caméra, c'est de nouveau son compatriote polonais Paweł Edelman qui officie (après six films avec lui depuis *Le Pianiste*, en 2002). Un film tout en teintes glaciales

dont une partie non négligeable s'est tournée dans les lieux authentiques du drame. Ce film fait l'ouverture à Toruń de la nouvelle édition d'EnergaCamerimage 2019... (FR)

► **Comment avez-vous préparé ce film assez touffu dont la volonté de fidélité historique est un vrai enjeu ?**

Paweł Edelman : Notre préparation suit un fil assez universel, plus ou moins celui que chaque équipe reproduit à chaque projet. On commence en général par une discussion sur la base du scénario. Dans le cas de *J'accuse*, c'était il y a déjà plusieurs années car l'idée de Roman d'adapter le livre de Thomas Harris sur l'affaire Dreyfus n'est pas récente. A cette époque, on avait d'ailleurs envisagé de le tourner en anglais et de le faire entièrement en studio. Une des options était même d'aller le tourner en Pologne et on avait fait le tour des studios disponibles là-bas... Mais le film ne s'est pas monté à ce moment-là pour des raisons de budget. Et puis l'année dernière, Alain Goldman, le producteur français, a suggéré à Roman d'adapter le film en français, avec un casting français, et non plus en studio mais en décors naturels. Notre préparation repartait donc à zéro... Comme le script narre des événements historiques qui se sont déroulés dans de vrais lieux, Jean Rabasse, le chef décorateur, a tout de suite commencé par les répertorier précisément. Certains avaient disparu ou changé et il était impossible d'y retourner, tandis que d'autres étaient parfaitement conservés comme l'École militaire de Paris, ou le Palais de justice).

On a donc mis au point le travail en découpant très précisément chaque lieu, en déterminant chaque axe de caméra, chaque méthode d'éclairage et les modifications éventuelles en matière de décor qui pouvaient en découler... En même temps, nous discutons avec Roman Polanski de l'atmosphère générale et de l'identité visuelle des plans du film... Et tout est parti de la scène d'ouverture, la dégradation du sergent Dreyfuss dans la cour de l'École militaire. Historiquement, cet événement s'est déroulé par un jour d'automne gris et nuageux, et on a tout de suite pensé que le reste du film devrait suivre cette voie. D'où la tonalité plutôt froide et sombre qui revient régulièrement dans les intérieurs, et à laquelle nous avons décidé de nous tenir.

Parlez-nous un peu du lieu assez étrange choisit pour héberger le contre-espionnage dans le film...

PE : Le lieu hébergeant le contre-espionnage (la section des statistiques) n'était pas documenté. Aucun dessin ou photo ne nous étant parvenu depuis l'époque... Comme ce lieu était

solidement décrit par Robert Harris dans son livre, ce sont ces descriptions qui devinrent la base de travail pour Jean Rabasse. Avec une direction principale : des pièces plutôt petites et sombres, des couloirs longs et étroits et les fenêtres en permanence couvertes. A la fois, un bon script comme celui qu'avaient produit Roman Polanski et Robert Harris transmet sa propre vision du film en matière d'image. Le rôle du directeur de la photo, pour moi, est de délicatement assimiler l'histoire et de la traduire en une suite de décisions artistiques, organisationnelles et techniques...

Le film est assez sobre en matière de caméra et de plans... Comment se déroule le choix des focales, par exemple, avec Roman Polanski ?

PE : Roman Polanski est un inconditionnel des courtes focales. Je crois que depuis vingt ans que nous travaillons ensemble, son objectif le plus utilisé est le 21 mm. Durant les répétitions, Roman se place invariablement toujours très près des comédiens, les observant tous à leur tour. Il me semble que cette très courte distance de point de vue est simplement déclinée au moment du tournage, en plaçant presque toujours la caméra au centre même de la scène. Et l'utilisation quasi automatique d'une courte focale. La scène où Picquart (Jean Dujardin) observe le bordereau encadré sur son mur dans son bureau est, par exemple, tournée avec ce genre de focale. On remarque peut-être un peu plus le grand angle car il se lève et vient se placer très près de l'optique. Et c'est là où la force d'un gros plan (peu fréquent avec Polanski) vient tout d'un coup marquer ce moment-clé du film. De par sa rareté, le gros plan devient du coup beaucoup plus puissant à l'écran.

Quelle a été votre stratégie de lumière ?

PE : Comme je l'ai indiqué auparavant, nous avons dû tourner en décors naturels. Naturellement, quelle que soit la scène dans le film, elle requiert une approche particulière, selon son sens et donc une stratégie de lumière bien à elle. *J'accuse* étant une reconstitution historique, à partir d'éléments dramatiques authentiques, ce devait être un film réaliste. C'est pour cette raison que l'illusion de la réalité a été ma préoccupation principale à travers ma construction de la lumière sur chaque décor



Scène du procès au Palais de justice



Scène de la dégradation du capitaine Dreyfus dans la cour de l'École militaire

du film. Quand on se donne un but comme celui-là, le trajet devient donc très étroit... D'un côté on est toujours tenté de créer des atmosphères distinctes, et de l'autre on se dit qu'il ne faut pas que l'image devienne artificielle, comme non fidèle et moins crédible. Pour l'anecdote, à l'issue de la première projection lors du festival de Venise en septembre, j'ai reçu un e-mail d'un jeune cinéaste me demandant si le film avait été entièrement tourné en lumière naturelle... Si c'est l'impression laissée par le film, et bien c'est plutôt réussi ! En réalité, bien au contraire, derrière chaque plan se cache un gros travail de l'équipe.

Utilisez vous des sources LEDs ?

PE : Oui bien sûr, les projecteurs LED sont devenus maintenant un outil basique sur tous les plateaux de tournage. Chaque nouvelle génération de ces projecteurs est meilleure et de plus en plus efficace, leur couleur de plus en plus parfaite. En plus, les luminaires sont de plus en plus petits et légers. Sur *J'accuse*, nous avons utilisé quotidiennement les SkyPanels d'Arri, des Carpetlight et des LEDs Litegear. Par exemple, dans l'espace étroit de la section des statistiques, les panneaux Carpetlight nous ont fait gagner beaucoup de temps grâce à leur légèreté, leur douceur et leur très faible épaisseur. Quand on filme dans des décors naturels très anciens, où on ne peut installer aucun matériel lourd, la légèreté est capitale. Autre exemple, la séquence du concert ou celle de la réunion secrète avec Zola et Clémenceau ont été éclairées avec des boules chinoises accrochées simplement sur des grands chandeliers de cristal présent dans le décor. Enfin, pour les séquences de nuit dans la cour du Palais de justice, nous avons utilisé des ballons à hélium, à vrai dire les seuls équipements utilisables rapidement et simplement dans ces décors aussi vastes...

Quelle a été la séquence la plus difficile pour vous sur ce film ?

PE : Sans aucun doute la scène d'ouverture qui met en scène la dégradation du capitaine Dreyfus dans la cour de l'École militaire. L'idée était de la filmer en extérieur, avec une série d'écrans verts pour l'arrière-plan. Le tout installé sur une piste d'atterrissage d'un aéroport désaffecté dans la banlieue parisienne. Malheureusement le vent et la pluie étaient de la partie dès le premier jour, et nous dûmes battre en retraite

après seulement deux plans tournés. Sachant que la météo n'allait pas s'arranger dans les jours à venir, nous avons été forcés de nous retrancher dans un hangar proche qui hébergeait la cantine. Un endroit vraiment petit et pas du tout adapté au tournage de cette séquence d'assez grande ampleur. On a donc essayé au mieux de couvrir la scène en alternant des plans d'ensemble et des plans plus serrés avec les moyens du bord. Finalement la météo redevenant plus clémente, nous sommes ressortis de nouveau et la scène au montage final alterne en permanence entre plans tournés à l'extérieur et ceux dans la cantine... J'espère que les spectateurs ne remarqueront pas la différence mais je peux vous garantir que recréer des conditions de raccord lumière dans ce lieu n'étaient pas chose facile ! [...] ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

◆ La suite de l'entretien à l'adresse

<https://www.afcinema.com/J-accuse-un-vrai-film-sur-un-faux-coupable>

◆ English version

<https://www.afcinema.com/An-Officer-and-a-Spy-a-true-film-about-a-false-verdict.html>

J'accuse

Cadreur A caméra : Marcus Pohlus

Cadreur B caméra : Maciej Edelman

1^{er} assistant caméra A : Zbigniew Gustowski

1^{ère} assistante caméra B : Ludivine Renard

2^e assistant caméra : Coline Chaveau

DIT : Maciej Edelman

Chef électricien : Stéphane Bourgoin

Chef machiniste : Antonin Gendre

Matériel caméra : Transpacam (Sony Venice et Cooke S7)

Matériel lumière : Transpalux

Postproduction : Le Labo Paris

Étalonneur : Gilles Granier

Camerimage 2019 - entretiens

Gilles Porte ^{AFC} à propos de son travail sur "Celle que vous croyez", de Safy Nebbou

Des watts dans la ouate



Gilles Porte ^{AFC} est un opérateur qui aime changer d'univers visuel à chaque projet. Par exemple, en 2017, avec *L'Échange des princesses*, de Marc Dugain, dont l'intrigue se situe en plein XVIII^e siècle à la cour royale de France, ou l'année suivante avec *Budapest*, de Xavier Gens, une comédie contemporaine beaucoup plus festive. Pour cette édition 2019 de Camerimage, il présente *Celle que vous croyez*, le dernier film de Safy Nebbou avec Juliette Binoche (sorti en février 2019 à Paris). Un film sur le mensonge et les dangers des

réseaux sociaux qui cartonne à l'international depuis sa sortie (classé 3^e meilleur film français de l'année en entrées à l'étranger, tous pays confondus). (FR)

► Comment avez-vous mis au point ce tournage ?

Gilles Porte : J'ai eu la chance que Safy Nebbou, le réalisateur, me contacte près d'un an et demi avant les prises de vues. Nous avions déjà tourné ensemble *Dans les forêts de Sibérie*, aux antipodes de *Celle que vous croyez*. Le désir de Safy de collaborer ensemble, bien en amont du tournage de son film, nous a permis de bien réfléchir à tous les aspects visuels du film. Avec Cyril Gomez Mathieu, le chef décorateur, complice de Safy depuis toujours – nous avons abordé très tôt les enjeux des décors, de lumière, de cadre mais aussi les costumes, les couleurs, pour traduire à l'écran le trajet du personnage de Claire qui s'enfonce dans le mensonge. Je me souviens encore des mots de Safy en préparation : « Quelque chose de virtuel... Des couleurs d'ordinateur... Dans les bleus... On ne sait plus si Claire est dans Facebook ou si Facebook est en nous... »

Le personnage de Claire entre en immersion totale dans le virtuel comme certains plonge sous la ouate d'une couette pour mieux s'y lover. Parmi les références évoquées, il y a eu bien sûr la série "Black Mirror" pour son lien avec la vie en numérique, mais aussi pour son filmage, et *Faute d'amour*, d'Andrei Zviaguintsev, dont l'ambiance glaciale anesthésiée nous a interpellés...

Quels ont été vos choix en matière d'image ?

GP : Isoler le personnage de Claire, montrer sa solitude et l'enfermement à partir du moment où elle crée cet avatar de 26 ans plus jeune qu'elle, était essentiel. C'est pour cela que nous avons choisi de tourner avec peu de profondeur de champ : le diaph était généralement entre 2 et 2,8. La précision de mon focus puller, Steve De Rocco, était chaque jour mise à contribution. Safy, Cyril et moi avons aussi opté pour un format en 2,39:1 afin d'exploiter au maximum les amorces d'écran ou de téléphones. Mon choix s'est donc logiquement porté sur une caméra plein format - en l'occurrence la Sony F65 - avec des optiques sphériques, les Primo 70, que j'avais utilisées précédemment sur *L'Échange des princesses*. La douceur de ces optiques permettrait de participer au cocon et à la toile que voulait tisser Safy... Un autre outil important sur ce film – et que j'ai adopté depuis – a été le Pillow Lite, un projecteur extrêmement doux, une sorte d'oreiller gonflable diffusant rempli de LEDs. J'en avais deux...



Tournage d'une séquence en travelling circulaire avec Juliette Binoche

Gilles Porte : « La lumière du ballon - petite montgolfière - devait absolument être contrôlée afin de ne pas éclairer l'écran de projection sur lequel étaient projetées des images en direct tirées du film *Les Liaisons dangereuses*.

Le ballon faisait 4 mètres de longueur et 2,25 de diamètre. Sa puissance était de 8 kW (4 x 2 kW) étalés sur une tige interne afin de bien répartir la lumière... Gonflé à l'hélium, le ballon était équipé de nombreux Velcros afin de placer un tissu noir occultant exactement comme je le désirais et donc de contrôler parfaitement la lumière qui s'en dégageait... Par ailleurs, sur le travelling circulaire qui tournait autour de Juliette Binoche, un Pillow de 80 x 50 cm était placé sous la caméra et était ainsi solidaire de la caméra. Ce Pillow était équipé de LEDs bicolore 90 W blanc chaud / 90 W blanc froid. La face avant du Pillow était constituée d'une membrane polyuréthane très épaisse et offrait donc à mes prises de vues une diffusion d'une douceur absolue. » - Photo Gregory Bar

Le Pillow Lite est un projecteur gonflable, conçu avec une membrane de polyuréthane et des LEDs à l'intérieur. La forme du Pillow, l'objet en tant que tel et la lumière extrêmement douce qu'il génère se sont intégrés parfaitement, comme un doudou lumineux, à l'histoire que Safy raconte...

Puis avouez qu'un oreiller lumineux pour surfer sur Facebook à 3 heures du matin, ça tombait plutôt bien, non ?

Le Pillow Lite est une invention française, créée par Olivier Neveu, un homme passionné par la lumière. Olivier intervient au plus près des directeurs(trices) de la photographie, puisque c'est lui-même qui se déplace pour manipuler ses ballons lorsqu'on fait appel à des modules gonflables plus importants que le Pillow. Gregory Bar, chef électricien, et moi-même avons d'ailleurs fait également appel à Olivier sur Celle que vous croyez lors des longues séquences à l'intérieur du grand amphi de la faculté de Jussieu, lorsque Claire donne ses cours. Cette fois notre Pillow était géant puisqu'il s'agissait d'une petite montagne, gonflée à l'hélium, avec des projecteurs à l'intérieur. Autre exemple, parmi les difficultés que j'appréhendais, la question des contre-plongées. Comme le personnage de Claire est souvent en train de regarder son téléphone, on allait se retrouver régulièrement avec des angles assez bas pour effectuer le champ contrechamp. C'est aussi dans ce genre de cas de figure où la lumière du téléphone joue le rôle de keylite que le Pillow participe au plan en adoucissant les contrastes sous le menton ou sur le visage de Claire... Également sur des plans plus classiques, comme par exemple ceux chez la psy, le Pillow m'a servi en source latérale et crée sur les visages et dans les yeux une forme en réflexion particulièrement agréable. Aussi bien sur la patiente (Juliette Binoche) que chez la psy (Nicole Garcia).

Dans les intérieurs, la ville est très présente à travers les découvertes...

GP : Le film a été tourné la plupart du temps à 1 250 ISO sur la Sony F65, et ce pour exploiter au mieux les ambiances nocturnes de la ville dans l'image. Le choix de l'appartement de Claire, par exemple, s'est fait à partir de cette envie de Safy d'ouvrir l'image sur une ville moderne, envahie par des écrans. A la lecture du scénario, le studio m'apparaissait comme une évidence mais le budget du film de nous a pas permis ce luxe. Safy a donc choisi un appartement qui donnait sur le quartier de Beaugrenelle, dans le 15^e arrondissement de Paris, une sorte de Paris anti *Amélie Poulain*... Le souhait de Safy étant que le spectateur puisse imaginer que cela puisse se passer dans n'importe quelle grande ville... C'est pourquoi j'avais comme consigne de ne jamais filmer la tour Eiffel alors que l'appartement de Claire avait une vue démente au-dessus. Quand la tour Eiffel clignotait – et nous sommes restés trois semaines dans cet appartement ! – je regardais Safy avec des yeux de cocker battu mais il me répondait par un clin d'œil qui me rassurait sur son point de vue.



Gilles Porte et Juliette Binoche sur le tournage de *Celle que vous croyez*
Photo Gregory Bar

Et comment avez-vous éclairé cet appartement ?

GP : Nous avons seulement 2,10 mètres de hauteur sous plafond et cet appartement n'était pas situé au dernier étage de l'immeuble où j'aurais pu profiter d'une terrasse mais à l'avant dernier étage ! J'ai donc fait installer des bande de LEDs et grâce au travail en amont avec Cyril et son équipe déco, nous avons masqué ces LEDs par un décroché au niveau des murs. Grâce à une installation WiFi, tout était contrôlable sur iPad et on pouvait littéralement agir en temps réel sur l'image. Pour les découvertes, j'ai commandé des fausses vitres dans lesquelles étaient intégrées des filtres de densité neutre. Les vitres se fixaient par velcro sur les menuiseries existantes – bien plus rapide à changer que les gélamines, et sans prise au vent – en ND6. Par sécurité, j'avais commandé deux fausses vitres en extra, ce qui m'a servi parfois pour doubler en ND12 quand j'ai vraiment trop de lumière en intérieur jour... Et quand il s'agissait de "tomber" les fausses vitres, je peux vous garantir que mon équipe d'électriciens et de machinistes n'avaient rien à envier à la meilleure équipe de mécanos dans une écurie de formule 1 lorsqu'un pilote rentre au stand pour changer de pneus ! L'appartement de Claire donnant sur la Seine avec des péniches qui passent souvent, nous avons repris ces éclairages violents qui éclairent des façades d'immeubles à l'aide d'un SkyPanel installé sur un travelling, notamment lors de la scène d'amour au début du film. [...]

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

- ◆ La suite de l'entretien à l'adresse <https://www.afcinema.com/Des-watts-dans-la-ouate.html>
- ◆ English version <https://www.afcinema.com/Watts-in-the-Wadding.html>

Celle que vous croyez

1^{er} assistant opérateur : Steve De Rocco
2^e assistant opérateur : Felix Terreyre Saint Cast
DIT : Nicolas Réa
Assistante vidéo : Salomé Rapinat
Opérateur Steadicam : Mathieu Caudroy
Cadreur 2^e caméra : Samuel Lahu
Images additionnelles : Lou Cheruy-Zidi, Clément de Hologne

Chef électricien : Gregory Bar
Chef machiniste : Vivien Jouhannaud
Drone : Full Motion
Matériel caméra : Panavision Alga (Sony F65 et série Panavision Primo 70)
Matériel machinerie : Panagrip - Matériel lumière : Transpalux
Laboratoire postproduction : Le Labo Paris
Etalonnage : Mathilde Delacroix

Camerimage 2019 - entretiens

Marcell Rév ^{HSC} à propos de son travail sur le pilote de la série "Euphoria"

La fureur de vivre



Pour les besoins de la série adolescente d'HBO "Euphoria", le directeur de la photo hongrois Marcell Rév (*Jupiter's Moon, White God*) a emprunté une voie graphique qui mêle à la fois le réalisme des situations dramatiques avec une stylisation parfois presque baroque des lumières. Il en résulte à l'écran la recreation d'un univers à part entière, celui d'une jeunesse de 2019, dont la soif de vivre, les passions libres et parfois destructrices ne sont pas si éloignées d'un célèbre portrait californien peint par le réalisateur Nicholas Ray en 1955... (FR)

► Comment avez-vous préparé un tel travail si dense et si complexe ?

Marcell Rév : J'ai pu commencer à réfléchir à ce projet très en amont. Je connais Sam Levinson, le créateur de la série (et réalisateur de plusieurs épisodes) avec qui nous avons déjà tourné *Assassination Nation* en 2017. Déjà, à cette période, Sam était en écriture d'"Euphoria" et nous échangeons régulièrement des idées sur ce que pourrait être la mise en image de l'univers de ces adolescents. Testant même parfois des choses sur le plateau comme certains mouvements de caméra... Quand HBO nous a ensuite donné le feu vert, on avait déjà beaucoup de choses en tête... On les a mises en pratique, pour même les pousser encore plus loin au fur et à mesure du tournage...

La série est adaptée d'une série originelle israélienne... Qu'en reste-t-il, selon vous ?

MR : En fait Sam Levinson a décidé de ne pas conserver grand chose. Abandonnant, par exemple, dès le départ tout ce qui concerne la trame principale du meurtre qui est au centre de l'histoire. Il n'a conservé que le contexte général, c'est-à-dire un portrait assez libre de la génération des jeunes nés au début des années 2000. Je n'ai d'ailleurs, pour ma part, même pas regardé la série d'origine, pour me concentrer sur le script de Sam et ses nouveaux personnages.

Quelle était votre idée de départ en matière d'image ?

MR : On voulait une image assez culottée pour la série. Une réalité pleine d'émotion, à l'image de ce qu'un adolescent peut vivre au fond de lui. A partir de ce concept, la série s'est construite sur une sorte de mix entre un côté extrêmement contemporain et une interprétation à l'écran de ce qu'avait pu être la propre adolescence de Sam il y a 20 ans. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si dans le prologue, on découvre que le personnage principal de la série baptisée "Rue", naît le 11 septembre 2001. Étant avec Sam tous les deux de la même classe d'âge (nés en 1984), il nous était assez facile de se retrouver sur ces références et de pousser le curseur dans une direction ou une autre selon les scènes. L'autre idée majeure était pour nous de traduire à l'image non pas forcément la situation de manière factuelle mais plutôt de montrer ces adolescents un peu comme ils souhaiteraient eux-mêmes paraître... Une version plus idéalisée d'eux-mêmes que celle de la réalité.

Comme ce plan de Jules pédalant sur sa bicyclette perdue dans la nuit ?

MR : Oui, il y a de ça dans ce plan. J'avoue que j'étais un peu nerveux en le tournant... Pour le coup, là, rien n'est motivé en termes de lumière et j'avais peur de pousser la stylisation un peu trop loin... Et puis je suis si heureux qu'on ait osé le faire. Il y a même une reprise de cet effet, quand elle pédale dans l'orangerie un ou deux épisodes plus tard... L'idée de base était simplement de varier les plans. Je me souviens qu'on avait tourné juste avant un autre plan à bicyclette de nuit avec Rue, et je cherchais simplement un moyen de ne pas me répéter, avec un passage cyclique de lampadaires au-dessus d'elle. J'ai juste attaché un HMI sur la voiture caméra qui la précédait, pointé directement sur elle et bordé de cinefoil pour éviter toutes fuites sur les côtés... Sans aucune raison autre que de proposer un moment hors du temps, comme sortie de son monde à elle...

Des influences venant d'autres films ?

MR : Je citerai *Magnolia*, de Paul Thomas Anderson, auquel on a souvent pensé pour ses mouvements d'appareils récurrents et son découpage. Je pense tout spécialement à son côté extrêmement abouti en matière de montage et de connexion entre les différentes lignes narratives. Dans "Euphoria", la caméra bouge presque tout le temps, à moins qu'on ne couvre une longue scène de conversation... et à l'exception des scènes de sexe. Des mouvements qu'on a veillé à garder comme humains à l'écran..., jamais parfait totalement, avec soit un peu de vibration sur la dolly, ou parfois carrément à l'épaule... mais qui se mélangent très bien les uns avec les autres pour construire ce flot de scènes à scènes, de personnages à personnages...

Dans quel ordre avez-vous tourné ?

MR : Comme sur presque toute les séries, on a commencé par le pilote (épisode 1) qui a permis de valider le reste de la série auprès du diffuseur. Ensuite, j'ai pu tourner moi-même les épisodes 3 et 4, et puis une partie du 2. Le reste a été pris en charge par d'autres opérateurs. En terme de mise en scène, nous avons travaillé le plus possible comme sur un film de cinéma, c'est-à-dire de manière très classique, à une seule caméra à la fois, en utilisant une deuxième caméra plutôt en parallèle sous la forme d'un travail de deuxième équipe pour tout les plans secondaires et les illustrations... Forcément on a du faire du "cross boar-

ding" pour limiter les déplacements entre les nombreux lieux, mais mais en essayant de respecter autant que possible l'ordre chronologique. Par exemple, juste après le pilote, on a dû filmer l'épisode 4, avec la grande scène de la fête foraine et ses longs plans-séquences. Un tour de force qui nous a quand même demandé sept jours de prises de vues, dont cinq avec environ 400 figurants.

Pourquoi ces plans-séquences s'invitent-ils soudain dans la mise en scène de cet épisode 4 ?

MR : C'était important pour Sam de proposer à ce moment pivot de la série (le milieu) une grande scène où tous les protagonistes et leurs histoires respectives se retrouvent, dans une sorte d'unité de temps et de lieu. A la fois une pause visuellement dans l'espace et un bond en avant dans la dramaturgie. Pour la petite histoire, la fête foraine a été entièrement construite sur un terrain vague à Pomona par l'équipe déco pour coller parfaitement à la dramaturgie imaginée par Sam, et ménager les différentes intrigues qui se déroulent en simultanéité. Ça nous a, par exemple, permis d'installer un long travelling de 30 mètres qui nous a servi d'un côté pour une partie de la fête, puis en se retournant simplement de l'autre pour un autre plan censé être situé à l'autre bout du décor dans le film... Avec ce genre de décisions, on n'a pas simplement fait des plans compliqués mais surtout gagné énormément de temps, comparé à un tournage en décor réel.

C'est aussi une série très nocturne...

MR : Oui, c'est une histoire sombre. Un sujet sombre et une image sombre ! Dès l'écriture, Sam avait cette envie de placer la série sous le signe de la nuit. Amener l'intrigue, là encore, dans l'espace fantasmé de ces adolescents, avec son lot de fêtes, ou tout simplement de moments d'intimité comme dans les maisons des protagonistes. Et puis la nuit, notamment en extérieur, ça reste le moment privilégié des cinéastes pour contrôler ce qu'on donne à voir au spectateur...

◆ La suite de l'entretien à l'adresse

<https://www.afcinema.com/La-fureur-de-vivre.html>

◆ English version

<https://www.afcinema.com/Rebel-without-a-cause.html>



Quelle caméra avez-vous choisie ?

MR : Si quelques parties ont fait appel à un tournage sur pellicule en S16 ou 35 (comme l'intro ou les parties en flash-back), 80% de la série sont tournés en numérique sur l'Arri Alexa 65. Pour le format très large, le choix d'optiques était encore assez restreint au moment du tournage et j'ai jeté mon dévolu sur la série DNA, qui est en fait - si mes informations sont bonnes - d'anciennes optiques photo 6x6 re-carrossées et mises au standard d'une prise de vues ciné. J'ai adoré ces optiques qui sont capables de rendre, grâce à la taille du capteur, des plans qui donnent la sensation à l'écran d'être à la fois un plan moyen et un gros plan. La force de la structure d'image, très différente du 35 mm, la faible profondeur de champ qu'on peut doser même en plan large... tout ça a participé à l'image d'"Euphoria". Ce que j'ai beaucoup apprécié, c'est que ce sont des optiques à la fois extrêmement piquées, et pourtant douces en contraste pour les visages... Elles donnent un effet de halo quand on les prends à pleine ouverture, et ça donne une sorte de flare vraiment beau à l'écran. L'autre truc peu banal, c'est qu'on a tourné 99% de la série avec un seul objectif, en l'occurrence le 65 mm. Pour la mise au point rapprochée, on a d'abord utilisé des bonnettes sur le pilote et puis au fur et à mesure de la série, Arri nous a fourni une version "close focus" de cet objectif qui nous a fait ranger les bonnettes au placard. [...] ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

... Les entretiens, vidéos et articles relatant l'actualité et publiés sur les pages quotidiennes en direct de Camerimage, tout comme la Master Class AFC n'auraient pu exister sans l'aimable soutien du CNC et, cette année, des membres associés de l'AFC suivants : Arri, DMG Lumière - Rosco, FilmLight, K 5600 Lighting, LCA, Ernst Leitz Wetzlar, Next Shot, Panavision Alga, RVZ, Sigma France, Sony France, Transpacam et Carl Zeiss. Ni sans la contribution de Laurent Andrieux, Thierry Beaumel, François Reumont et Clémence Thurninger – sur place à Torun – ni la complicité d'Oniris Productions.

Qu'ils en soient, au nom de l'AFC, vivement remerciés !

Les entretiens traduits en anglais par Alex Baron-Raiffe sont sur le site de l'AFC à l'adresse

<https://www.afcinema.com/The-Camerimage-2019-Interviews.html> ...

Camerimage 2019 - paroles d'étudiants

Dans le cadre de la présence à Camerimage d'étudiants de l'ENS Louis-Lumière et de La Fémis, l'AFC leur a proposé de contribuer d'une manière ou d'une autre aux articles publiés sur le site et relayés par les infolettres.

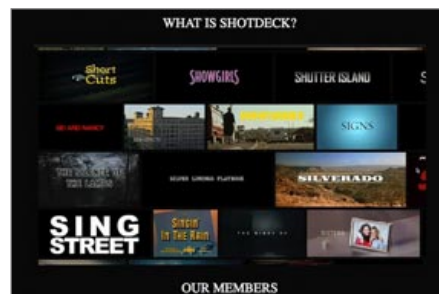
"Joker", Lawrence Sher et son projet "ShotDeck", par Camille Aubriot, ENS Louis-Lumière

► Pour ma première venue à Camerimage, j'ai découvert un univers foisonnant de projections, rencontres, discussions, présentations de matériel et Master Classes, qui donnent envie de pousser nos désirs d'images encore plus loin. Ces quelques jours ont été passionnants et très enrichissants pour moi. Que rêver de mieux pour une étudiante en image, qu'un festival qui y soit exclusivement dédié ?

J'ai vu notamment *Joker*, réalisé par Todd Phillips, suivi de la session de questions et réponses avec le directeur de la photographie, Lawrence Sher ASC. C'était très excitant de l'entendre parler en direct de son approche du film, ainsi que de son travail avec le réalisateur. Ils faisaient généralement quatre ou cinq prises, chacune différente les unes des autres, avec peu ou pas de répétitions et sans marques. Cela forçait le premier assistant caméra à chercher son point, à l'instar du personnage principal qui

se cherche lui-même au fur et à mesure du film, finissant par se trouver tous les deux. Cette session m'a amenée le lendemain à la conférence du même Lawrence Sher, concernant son projet de banque de données visuelles, "ShotDeck". Il s'agit d'un regroupement de photogrammes en ligne, rangés en catégories par des mots-clés précis, selon le type de plan, la couleur, l'émotion, le lieu de tournage, la focale, etc. L'idée est de pouvoir ensuite enregistrer les images sélectionnées en dossiers ou "decks", que l'on pourra partager avec nos collaborateurs, réalisateurs comme chefs décorateur et producteurs.

Ce projet, encore en version bêta, permet de trouver de nouvelles inspirations (voire de faire des découvertes), mais aussi de préparer efficacement les références visuelles pour un nouveau projet. Lawrence Sher nous a d'ailleurs montré son "deck" pour le film *Joker*, qu'il avait créé juste après avoir terminé de lire le scénario.



Cette démarche m'a particulièrement touchée, car son envie de développer cet outil répond en partie à mes propres questionnements d'étudiante. J'ai commencé à faire des captures d'écran des plans qui m'ont marquée visuellement, et la question du référencement se pose : comment organiser ce dossier d'images, et les nommer, pour pouvoir retrouver facilement celles que je cherche, avec toutes les informations nécessaires ? [...] ■

◆ La suite de l'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Joker-Lawrence-Sher-et-son-projet-ShotDeck.html>

◆ English version

<https://www.afcinema.com/Joker-Lawrence-Sher-and-his-ShotDeck-Project.html>

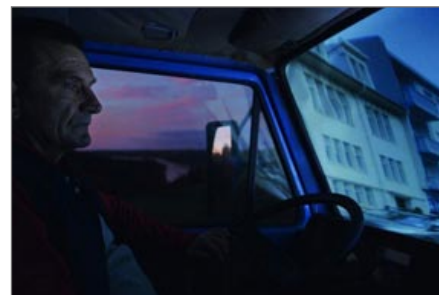
Camerimage, une alternance entre diverses formes de transmission, par Margot Besson, La Fémis

► J'ai participé au festival Camerimage pour la première fois cette année. J'en garde un souvenir global très positif puisque l'ambiance y est extrêmement sympathique, des gens de toutes nationalités se mélangent dans une atmosphère festive. Bien sûr je n'ai pas pu participer à tous les événements étant donné la quantité de projections, conférences, discussions, installations... mais je suis très satisfaite d'avoir pu durant toute une semaine alterner entre diverses formes de transmission.

La présence des fabricants de matériel est intéressante et essentielle car elle permet de se renseigner sur les nouveautés techniques et d'être en contact directement avec les professionnels, qui sont d'après mon expérience personnelle, toujours ravis de nous répondre

et de discuter. Je pense que la force de Camerimage réside également dans le fait que des chefs opérateurs et opératrices du monde entier viennent généreusement transmettre leurs connaissances et ressentis, et pas seulement d'un point de vue technique. Je pense en particulier à Kseniya Serada, cheffe opératrice de *Beanpole* (réalisé par Kantemir Balagov). Il était passionnant de l'entendre parler de considérations techniques, concernant le grain et l'éclairage des peaux. Mais durant le Q&A elle a aussi abordé d'autres sujets, notamment les références esthétiques du film, la peinture hollandaise, le lien entre chaque couleur et chaque personnage, mais surtout sa relation sur le plateau au réalisateur et aux comédiennes, je trouve cela primordial en tant qu'étudiante, d'entendre le récit concret d'expériences de tournage.

J'aimerais également évoquer le documentaire (polonais et islandais) *In Touch*, réalisé par Paweł Ziemilski et mis en images par Filip Drożdż, qui aborde très délicatement le sujet des séparations familiales. Beaucoup d'enfants de familles polonaises émigrent vers l'Islande. La prise de vues est faite en Pologne mais chaque plan comporte une vidéo-projection du membre de la famille en Islande. [...] ■



La suite de l'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Camerimage-une-alternance-entre-diverses-formes-de-transmission.html>

Master Class AFC : retour sur le travail des "Saisons", photographié par Eric Guichard, par Margot Cavret, ENS Louis-Lumière

► *J'avais vu Les Saisons à sa sortie en salles, avec mon ancienne école, l'IFFCAM (Institut de Formation Francophone au Cinéma Animalier de Ménigoute). L'IFFCAM est une école de documentaire animalier, nature et environnement, perdue au beau milieu des bocages poitevins, qui forme une nouvelle génération de documentaristes animalier, artistes et engagés.*

Nous avons jugé ce film avec beaucoup de sévérité. Selon nous, c'était tricher que d'utiliser des animaux imprégnés, que de sortir cette opulence de matériel, de machinerie, d'équipes, là où nous revendiquons une approche discrète d'une faune sauvage au naturel, seul avec notre petite caméra de documentaire, notre trépied planté à même la terre, notre zoom à téléobjectif et notre déguisement de buisson pour passer incognito. Là où nous nous donnions beaucoup de mal pour capter sans déranger la vie sauvage, dans des situations souvent inconfortables et des



Les Saisons - Photo Alexandra Sabathé / Galatée Films

amplitudes horaires sans restrictions, nous trouvions injuste les méthodes d'une production comme *Les Saisons*.

Aujourd'hui étudiante à l'ENS Louis-Lumière, assistant à la présentation d'Eric Guichard, chef opérateur du film, je redécouvre *Les Saisons*. Une simple phrase m'a fait revenir sur mon jugement : « Ce n'est pas un documentaire ». Je réalise que puisque ce n'est pas un documentaire, il

n'est ni nécessaire ni pertinent d'utiliser les méthodes de patience et de discrétion du documentaire, puisqu'on ne prétend pas montrer la véritable faune sauvage.

Eric nous explique avec passion comment se déroulait le tournage, comment il a appliqué la volonté du réalisateur d'utiliser des focales plus courtes, pour être au plus près de l'animal, comment il a utilisé toute sorte de stratégies pour toujours être à la hauteur du regard de son personnage : qu'il faille creuser dans le sol pour se mettre à la hauteur du hérisson ou monter sur une grue pour s'élever au niveau du hibou moyen-duc. Qu'il faut lutter contre le bruit du matériel, puisque les animaux ont besoin de calme, comment éclairer la nuit avec des ballons à hélium, comment faire courir la caméra aussi vite qu'une meute de loups en l'embarquant sur un scooter, comment tout le film est scénarisé, story-boardé, préparé pendant des mois. [...] ■

◆ La suite de l'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Master-Class-AFC-retour-sur-le-travail-des-Saisons-photographie-par-Eric-Guichard.html>

◆ English version

<https://www.afcinema.com/AFC-Master-Class-a-look-at-the-work-on-Seasons-cinematography-by-Eric-Guichard-AFC.html>

Camerimage, un festival riche en rencontres et découvertes, par Pauline Doméjean, La Fémis

► *Tout d'abord je tiens à remercier chaleureusement Angénieux, donc Jean-Yves Le Poulain, et tous les autres partenaires de La Fémis grâce à qui nous avons pu être présents au festival Camerimage dans de si bonnes conditions. C'était pour moi la première fois dans ce festival et pas la dernière. Ce fut riche en rencontres, sur les stands de matériel, pendant les séminaires, pendant les soirées, entre les projections ; et en découvertes de films, de chefs opérateurs, d'équipements. Ce qui m'a beaucoup plu a été la diversité des films et des personnes présentes.*

J'ai trouvé très intéressant de pouvoir à la fois rencontrer des directeurs et directrices de la photographie débutants, qui venaient parfois avec leur premier long métrage, et de grands chefs opérateurs à la longue filmographie. Entendre de jeunes chefs opérateurs nous parler de leur travail sur des films à petit budget,

avec des moyens techniques et humains à peu près à notre échelle, du matériel technique qui nous parle, qu'on utilise aujourd'hui et qui nous est accessible fut très instructif.

Par exemple la cheffe opératrice Kseniya Sereida du film *Beanpole (Une grande fille)*, deuxième film de Kantemir Balagov, avec le magnifique *Tesnota*, une vie à l'étroit, nous explique en détail la préparation du film, les moyens de tournage et sa relation avec le réalisateur. J'ai trouvé très intéressante sa réflexion sur les couleurs, il leur fallait trouver une couleur par personnages, deux couleurs qui puissent à la fois se connecter tout en créant une tension, les deux couleurs choisies ont été le vert et le orange.

Ils ont fait un pré-tournage de tout le film durant trois semaines avec les comédiennes, ce qu'il leur a permis de préparer en détail les



décors, les costumes et la lumière, mais également de créer une sorte de relation spéciale, de connexion entre elles, les comédiennes, et le réalisateur. Le film a été tourné en Arri Alexa Mini avec des Cooke S4, qu'elle explique avoir choisies pour la transition douce entre les parties nettes et les parties floues de l'image, et était équipée de l'épaulière de l'Arriflex. [...] ■

◆ La suite de l'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Camerimage-un-festival-riche-en-rencontres-et-decouvertes.html>

Camerimage 2019 - paroles d'étudiants

Camerimage 2019, un journal en guise de bilan, par **Plume Fabre**, La Fémis

► Journal

Le lundi 11 novembre

Dylda (*Une grande fille*) a été l'un de mes coups de cœur du festival. Le film raconte le trauma de la guerre à travers la relation de deux amies à Leningrad. Comment reconstruire sa vie suite à la Seconde guerre mondiale, mais plus généralement, suite à une violence traumatique. Par des tentatives de grossesses, les jeunes femmes tentent sûrement de réincarner les personnes perdues. Cette œuvre était aussi sensible que violente. Visuellement très intéressante, une grande attention était portée aux couleurs (que ce soit dans les costumes, les décors ou les lumières), à la matière (il était difficile de savoir s'il s'agissait de Super 16



ou de numérique), aux contrastes (des lumières latérales, des ombres affirmées) et aux cadres (qui accompagnaient très sensiblement les émotions des personnages ainsi que les jeux de leurs corps).

La jeune chef opératrice russe Kseniya Sereda nous a ensuite raconté le processus de création du film. Tout d'abord, le réalisateur avait un désir d'exploiter la couleur : le vert pour l'un des personnages et le rouge pour l'autre.

Bien que ce choix très affirmé ait pu questionner Kseniya par rapport au rendu compliqué du numérique, le résultat était très réussi. A ces deux couleurs s'est ajouté le jaune, comme un lien, une passerelle, qui passait surtout par les lumières de jeu. Ils furent inspirés par la peinture. Caravage pour les contrastes marqués, Kasimir pour les couleurs. [...] ■

La suite de l'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Camerimage-2019-un-journal-en-guise-de-bilan.html>

Un art collectif et subjectif, par **Nicolas Gallardo**, ENS Louis-Lumière

► **Mardi soir, 22h, une longue journée de projections et de conférences s'achève.**

Mardi soir, 22h, une longue journée de projections et de conférences s'achève. Un film lituanien, *Frost*, retient mon attention et me fait rester malgré la fatigue. La première scène se présente mal. Deux hommes se rencontrent de manière fortuite dans la rue de nuit. Au cours d'une conversation banale, l'un propose à l'autre, Rokas, de conduire un camion d'aide jusqu'à la frontière ukrainienne pour les soldats affrontant les forces pro-russes. Sans qu'on comprenne pourquoi, Rokas accepte de partir avec sa petite amie, Inga, dès le lendemain.



L'image est trop contrastée, les noirs sont bouchés et de la scène se dégage une impression d'étrangeté qui fait fuir une partie du maigre public qui assiste à la projection. Très vite pourtant, le film nous emporte. Rokas et Inga roulent en direction de Kiev puis de la frontière. Il n'y a presque pas de

plans larges. Tout est dans les gros plans de ces amoureux dont on ne saura presque rien sinon qu'ils ont peu d'attaches et que leur couple est en crise. Au cours de ce long voyage, où rien n'est montré directement ni dit explicitement, tous deux vont devoir se perdre pour mieux se retrouver, et nous avec eux. Rien n'est directement montré du conflit ou de leurs ébats, tout est dans les discussions sur le chemin à prendre.

Au fil de la route et des rencontres, cette image, qui semblait si amatrice dans les premières minutes du film, acquiert toute sa poésie. Aux visages lisses des deux acteurs s'ajoutent ceux plus marqués des militaires qui les rejettent avant de les accueillir ou bien du vieil homme ukrainien qui les héberge. Fiction et documentaire se mêlent ainsi dans un entrelacs de gros plans. Plus les personnages approchent la frontière, plus l'image se déleste des couleurs. Le front ukrainien enneigé de la fin atteint le paroxysme de cette épure en faisant de ce film en couleurs un film en noir et blanc.

A la fin de la séance, Eitvydas Doškus, la cheffe opératrice du film, vient raconter la complexité de ce tournage. Šarūnas Bartas, le réalisateur, a tout de suite imposé son découpage comme une vérité peu discutable et lui laisse très peu de temps pour les installations de lumière. Elle se sent exécutante. Cette relation va cependant évoluer avec le tournage. Plus il approche le front, plus celui-ci se fait documentaire : les

soldats filmés sont de vrais militaires et la plupart des gens rencontrés habitent réellement la zone de conflit. Eitvydas rencontre d'ailleurs un vieil homme qu'elle présente au réalisateur.

A partir de là, Bartas décide de tourner une partie du film chez lui. Progressivement, les idées de sa cheffe opératrice plaisent au réalisateur qui lui laisse de plus en plus d'espace de création. Cette histoire de relation réalisateur-cheffe opératrice m'a marqué par la beauté du geste qui semblait s'y être opéré : le road-movie rapproche le couple des filmés et celui des filmeurs. Le cinéaste a appris à faire confiance aux choix de son opératrice au cours du tournage et le résultat est la beauté envoûtante de cette fin quasi noir et blanc, comme une symbiose de leur collaboration.

Cette histoire a d'autant plus résonné en moi que, le lendemain matin, j'assiste à une conférence donnée par Harbor : des étalonneurs et deux chefs opérateurs stars, Ed Lachman et Bradford Young. Dans cette discussion qui porte sur le dialogue entre chef opérateur et étalonneur, Young souligne que le "community building" est fondamental dans la création d'un film. En forgeant cet esprit d'équipe, on forge aussi la confiance qu'on a en ses collaborateurs. C'est pourquoi il insiste toujours pour garder les mêmes équipes sur ses tournages. Ce fut le cas, non sans combat de sa part, même sur *Han Solo*. [...] ■

La suite de l'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Un-art-collectif-et-subjectif.html>

Impressions sur le festival Camerimage 2019, par Hovig Hagopian, La Fémis

► Dans le cadre de ma dernière année à La Fémis, j'ai eu la chance de pouvoir aller au festival Camerimage, qui se tient tous les ans en Pologne, et cette année dans la ville de Toruń. C'est une mine d'or pour les cinéphiles et plus particulièrement pour les personnes qui s'intéressent à l'image.

Un salon est ouvert sur toute la durée du festival où l'on y trouve les stands des principaux constructeurs de l'industrie du cinéma comme Arri, Zeiss, Sony, Panasonic, Hawk, Angénieux et bien d'autres. De nombreuses conférences ont lieu avec des invités d'exception ainsi que les projections des



films sélectionnés dans les différentes catégories. Parmi tous ces événements je me suis particulièrement intéressé à la sélection des courts métrages documentaire car j'en réalise un cette année dans le cadre de

mon film de fin d'études. Les problématiques esthétiques liées à ce type de tournage m'intéressent et c'est l'occasion d'échanger avec certains opérateurs et réalisateurs qui présentent leurs travaux.

Les sujets traités sont très différents, on passe d'une chasse au loup dans les plaines enneigées du Kirgistan avec *Far Away*, réalisé par Begim Zholdubai Kyzy, à un quartier oublié par la société dans le nord de l'Angleterre et occupé par des enfants de tout âge avec *City of Children*, d'Arantxa Hernández Barthe. [...] ■

◆ La suite de l'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Impressions-sur-le-festival-Camerimage-2019.html>

◆ English version

<https://www.afcinema.com/Impressions-of-the-2019-Camerimage-Festival.html>

Camerimage ou se souvenir de la puissance des images, par Emma Limon, La Fémis



► A Camerimage, j'ai eu la chance de voir deux documentaires photographiés par Virginie Surdej^{SBC}, *Transnistria*, réalisé par Anna Eborn, et *By the Name of Tania*, réalisé par Bénédicte Liénard et Mary Jiménez. Ce sont deux films définis comme documentaires mais qui pourraient être ressentis comme des fictions. Ils sont tous les deux très beaux en termes de lieux, par la manière dont Virginie Surdej utilise la caméra (les cadrages, les mouvements) et par la lumière naturelle. [...] ■

◆ La suite de l'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Camerimage-ou-se-souvenir-de-la-puissance-des-images.html>

Peur d'aller trop loin ?, par Simon Gouffault et Olivier Ludot, ENS Louis-Lumière

► La question est posée par un spectateur : « N'avez-vous pas peur d'aller trop loin au moment du tournage ? » Réponse : « Tout le temps ». Jeudi 14 novembre, au Cinema City de Toruń, ont été projetés les pilotes de deux séries : "Euphoria" et "When They See Us".

La première, réalisée par Sam Levinson et produite par HBO, était présentée par deux directeurs de la photographie : Drew Daniels et Adam Newport-Berra. Le show raconte l'histoire d'adolescents qui vivent des expériences extrêmes de drogues, de sexe et de relations sociales. Ils évoluent dans des quartiers pavillonnaires américains contem-

porains. Le rythme est effréné, la caméra sans cesse en mouvement, les couleurs sont violettes, bleues, roses. « C'est comme un long clip vidéo », rapporte Adam Newport-Berra.

L'autre série, "When They See Us", est réalisée par Ava Duvernay, produite par Netflix et éclairée par Bradford Youn,^{ASC}, également présent à la projection. Cette fois, nous sommes plongés dans le New-York sombre des années 1980-90. Un groupe de jeunes Afro-Américains a le malheur de se trouver au mauvais endroit au mauvais moment. A la recherche d'un coupable pour



un viol, la police les soumet à un infernal interrogatoire. La série exploite pleinement le style noir des films policiers (on pense à *French Connection*, *Serpico*...). [...] ■

◆ La suite de l'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Peur-d-aller-trop-loin.html>

◆ English version

<https://www.afcinema.com/Afraid-of-going-too-far.html>

Camerimage 2019 - retours

Retour sur l'atelier FilmLight, par Thierry Beaumel pour l'AFC

Toujours un grand succès pour les conférences de FilmLight, une longueur de queue pour accéder à la salle qui vous fait craindre le pire ! Philippe Ros ^{AFC}, au nom du Comité technique d'Imago, introduit la conférence en rappelant les travaux sur les textures réalisés par la fédération et disponibles sur le site d'Imago. Le célèbre duo FilmLight des conférenciers sur la couleur est aux commandes : Daniele Sirugusano, Color Scientist, et Andreas Minuth, Colorist.

Première conférence

► Daniele commence par la partie plus "théorique" sur la perception humaine et ses adaptations constantes.

La conférence commence par la visualisation d'une image fixe sur un visage au sujet duquel l'étalonnage va varier pendant quelques minutes, charge aux spectateurs de dire à la fin quels types de paramètres ont été modifiés. L'audience identifie des changements de contraste et de saturation pendant la durée de projection, tout le monde considère ces changements comme assez subtiles. Daniele nous compare alors en "cut" les différents points-clés de son étalonnage dynamique : tout le monde est interloqué de voir à quel point les écarts sont importants tant en contraste (noirs très décollés et luminance écrêtée) qu'en saturation (presque du noir et blanc) mais encore plus surprenant, il a déformé la géométrie du visage pour rapprocher les deux yeux comme sur une caricature "grandes gueules". Personne, dans l'audience, n'a remarqué ce changement ! Tout cela pour démontrer la non fiabilité de notre vision dans le temps ou le cerveau reconstitue constamment ce que l'on croit voir en toute honnêteté. Il en résulte un doute sur l'intérêt de rester trop longtemps sur un seul plan en étalonnage !

Vont suivre d'autres expériences visuelles démontrant les adaptations permanentes de notre vision (et le manque de fiabilité de notre vision dans le temps). En regardant une image négative quelques secondes, après un "cut" sur une image toute blanche, on perçoit pendant quelques secondes l'image positive ! De même on peut rajouter la couleur sur une image noir et blanc après avoir vu uniquement la chrominance de cette même image...

Une autre expérience nous montre que si l'on applique du flou uniquement sur la partie chrominance d'une image (jusqu'à 60 %) l'image nous paraît toujours aussi nette alors que 5 % de flou sur la luminance nous rend de suite l'image floue. De même l'environnement joue beaucoup sur notre sentiment de neutralité (on perd en sensibilité à une couleur quand elle est dominante dans notre environnement), sans même parler de l'évolution de la colorimétrie de notre œil qui est de plus en plus chaude en vieillissant).

Quelques conclusions directes sur nos pratiques parmi une importante quantité d'informations : notre cerveau cherche toujours à rapprocher ce qu'il voit vers ce qu'il connaît. On peut renforcer la sensation d'une couleur ou d'une luminosité en préparant l'audience avec une couleur complémentaire ou luminosité inverse. On ne perçoit que les changements rapides. Il ne faut pas avoir peur d'une luminosité élevée, notre cerveau s'adapte naturellement. Une référence que l'on affiche régulièrement "remet les compteurs à zéro". A cause de cette adaptation on est incapable de comparer une image SDR et une image HDR en même temps (toujours faire une pause en passant d'un mode à l'autre).

Andy prend la parole pour nous parler du "développement des images numériques" en deux parties. Quelle est la position zéro de tous nos réglages d'étalonnage ("a zero fader position") suivie de quelques propositions de bonnes pratiques pour le développement d'un "look" spécifique et de l'étalonnage.

Il nous montre côte à côte le même fichier RAW développé par le soft du fabricant de la caméra, puis en ACES puis par FilmLight. Les trois images sont différentes, ce sont trois vérités, ni mieux ni moins bien mais légèrement différentes. Ce sera plus un choix artistique. Il faudra bien sûr tester avec un étalonnage radical en contraste, couleur, densité, le comportement de l'image dans les extrêmes.

En décomposant les paramètres du développement, Andy nous commente ses choix avec des exemples. Pour le "demosai-cing", il recommande très vivement d'utiliser celui du fabricant contenu dans le "SDK" du constructeur. Pour le "scaling" (changement de taille de l'image entre la résolution du capteur et la résolution du programme que l'on fait), il n'y a pas de standard, les différents algorithmes seront plus ou moins performants suivant la quantité de "resize" à faire (si on tourne en 8K pour une sortie en 2K, c'est un paramètre très important). Il faut donc essayer, et bien sûr chaque soft d'étalonnage a ses propres "recettes" et choix possibles.

Ceux de FilmLight semblent très performants. Le réglage de la texture sera important à régler en fonction de la caméra mais aussi du type d'affichage. Un réglage général est à mettre dans le projet avec des modifications plan par plan au besoin. Eviter de trop pousser le "sharpen", d'autres outils peuvent être beaucoup plus efficaces et beaucoup moins destructifs (Texture Hightlight).

Il s'agit donc de construire un projet avec son "zero fader position" qui affichera une image "honnêtement plaisante" dans le sens artistique souhaité et assurant un workflow complet du projet. Ce projet de base ne devra pas être dépendant d'un type de sortie spécifique pour permettre un archivage "universel" ne limitant pas les sorties possibles à l'avenir (autre résolution, espace couleur, HDR...).

Ensuite nous allons pouvoir travailler sur le (les) "Look" du projet. Le principe est de toujours travailler avec des outils globaux sur l'image qui assurent une robustesse sur l'ensemble du projet. Par exemple, un choix d'isolation (extraction d'une couleur) sera toujours à re-régler différemment plan par plan avec des défauts spécifiques à surveiller et donc toute solution plus générale sur la couleur devra être privilégiée (Color Cross-talk, courbes...) pour permettre une plus grande rapidité de travail et une meilleure qualité générale.

Pour régler un problème sur l'image, il faut toujours essayer de trouver son origine (à quel moment du workflow apparaît ce défaut) et le régler à ce niveau, plutôt que de rajouter un "layer" de plus en étalonnage à chaque fois, et "empiler" les couches indéfiniment.

Ne pas oublier que la capacité de définition des outils d'affichage peut être très différente. Par exemple, un projecteur DLP aura une définition (MTF) beaucoup plus petite dans les hautes lumières qu'un écran OLED ou LCD. Un réglage différent de l'outil de Texture Highlight permettra de doser finement ce paramètre suivant la destination finale.

FilmLight nous propose une organisation de l'étalonnage respectant ces principes (de l'entrée de l'image dans la machine, en haut, à sa sortie, en bas) :

- Footage
- Scaling Algorithm
- Base grade
- Compress Gamut
- Layers d'étalonnage par plan, séquence...
- Layers de Look ...
- Texture Highlight
- Texture Equaliser
- DRT
- Mastering CS
- White Point.

Il faut évidemment être très vigilant sur les conditions de visualisation en salle d'étalonnage, de réflexion de lumière ou couleur sur l'affichage, aux pollutions possibles (sortie de secours), aux flares internes du système, de la salle, des spectateurs !

Deuxième conférence

Le lendemain, Daniele reprend la parole pour nous rappeler que le HDR n'est pas qu'une augmentation de la quantité de lumière, c'est une augmentation de la dynamique du système d'affichage en augmentant le niveau lumineux pour les blancs et diminuant le niveau de noir quand c'est possible (projection, LCD). Concernant les prises de vues, l'image HDR se rapproche de ce que l'œil voit sur le plateau, le dosage des effets sera différent (on voit mieux les détails en haute lumière), le rendu des couleurs claires et saturées est beaucoup plus réaliste et n'est pas limité par l'affichage.

Le bruit est plus un enjeu car plus visible en HDR de même qu'une plus grande définition de l'image ou les détails, de la peau par exemple, sont plus présents et peuvent nécessiter un traitement particulier (Texture Highlight Tool). Enfin, dans certains plans, le centre d'intérêt peut changer (lumières dans le champ ou décors extérieurs trop présents) et nécessite un traitement spécifique avec des outils plus fins.

Après autant de technique, FilmLight avait décidé d'inviter l'étalonneuse Elodie Ichter et le "color scientist" Matthieux Tomlinson, tous deux de la société Harbor pour le film *Irishman*. Le chef opérateur est Rodrigo Prieto, le réalisateur, Martin Scorsese. Le film se déroule sur une longue durée et les deux personnages principaux seront rajeunis numériquement. Le chef opérateur souhaitait tourner tout le film en 35 mm mais les VFX ont insisté pour avoir les plans de rajeunissement tournés en caméra numérique. C'est donc un mix dans les mêmes séquences très réussi.



Andreas Minuth, Daniele Sirugusano, Elodie Ichter et Matthieux Tomlinson
Photo Thierry Beaumel

Elodie et Matthieux étaient là pour nous raconter le processus de travail sur le film d'un point de vue couleur et postproduction. Rodrigo Prieto amena avant le tournage des références d'images fixes ou animées (tableaux, photos, extraits de films...) afin de donner des pistes de réflexion. Matthieux, après discussion avec Elodie, construisit des looks "de base". Rodrigo revint étalonner des essais filmés dans le décor ou en studio mais avec costumes et morceaux de décor (jour, nuit, int., ext.). Elodie, avec Rodrigo, étalonna les essais avec les looks que Matthieux avait proposés. En parallèle sur un deuxième Baselight, Matthieux en écoutant les remarques de Rodrigo modifiait en temps réel les looks pour qu'Elodie puisse faire évoluer son étalonnage. Il en ressortit quatre looks principaux nommés : Kodachrome, Ektachrome, ENR ("bleach by pass" positif) et un ENR surdéveloppé d'un diaph. L'intérêt des outils numériques étant de pouvoir cumuler ces différents looks et de pouvoir doser en pourcentage et en zones d'actions (densités) le mélange de ces différents looks par séquences.

Elodie étalonna ensuite tous les rushes chaque jour au laboratoire avec ces looks, « ce qui est fondamental pour avoir la vision du film en montage ». Le tournage s'est réparti sur 6 mois (108 jours).

Après le montage, tous les plans 35 utilisés furent rescannés et conformés avec les VFX en provenance d'ILM qui s'occupa aussi du rajout de grain sur le numérique. Les plans de rajeunissement furent tournés en RED Helium et Matthieux rapprocha si bien les images de la RED avec les scans qu'Elodie ne voyait pas de différences de réaction en étalonnage. Elle utilise principalement les "printer light" comme outil de base (points de tirage). Matthieux insiste sur l'importance de toujours travailler dans un espace "camera refered" (espace couleur de la caméra) pour seulement au moment des déclinaisons convertir en "display refered" (espace couleur de diffusion : Rec 709, P3 ou Rec 2020). Le DI, en collaboration avec Yvan Lucas (chez Harbor), s'est passé facilement, sur quatre semaines (le film dure 3h30) ou le chef opérateur était constamment présent. Le master a été fait en P3 SDR en projection. Il y a eu ensuite deux semaines d'étalonnage pour le master HDR et ses déclinaisons. Elodie trouva la "trim pass" du Dolby Vision rapide et facile. ■

English version

<https://www.afcinema.com/Report-on-the-FilmLight-Workshop-11-and-12-November-at-Camerimage-2019.html>

Camerimage 2019 - retours

Retour sur l'atelier Dolby, par Thierry Beaumel pour l'AFC

Ian Lowe, Senior Sales Manager de Dolby Laboratories, présente ce qu'est le HDR, selon Dolby, comment en faire un programme diffusable en SDR et HDR, présentation suivie d'une discussion avec Alex Gascoigne, étalonneur chez Technicolor, et Tina Eckman, de Dolby.

Atelier "Préserver l'intention artistique avec le Dolby Vision HDR"

► Ian Lowe rappelle que le HDR est un outil plus large capable de faire du SDR et d'y apporter une plus grande capacité à avoir des hautes luminance (spéculaires) et surtout des saturations de couleurs plus importantes et impossibles en SDR (ciel coloré et lumineux, couleurs type néon ou fluorescence). Toutes les caméras en RAW ou équivalent enregistrant un signal au minimum de 12 bits permettent une capture HDR et que la courbe utilisée par Dolby (PQ ST 2084) est un signal en Log. Le HDR n'est qu'une affaire de visualisation permise par de nouveaux écrans ou projecteurs ayant une plus grande dynamique d'affichage.

Pour le tournage en HDR, il recommande d'utiliser une cellule pour caler son exposition pour un gris neutre (au milieu de la dynamique du capteur) permettant d'avoir une latitude de + et - 6 diaphs. Il faut veiller à ne pas "cliper" les hautes et basses valeurs. Un meilleur contraste amène une perception de netteté plus grande, il faut donc faire plus attention au maquillage, aux costumes (avec les brillances et matières réfléchissantes) et aux décors (un peu comme quand on est passé de la SD à la HD). Il faut un monitoring HDR sur le plateau pour mieux juger les rapports de densité entre les acteurs et les fonds (lumières dans les champs, découvertes, effets de contre...). L'augmentation de contraste permet aussi de voir plus de détails dans les basses densités (voulues ou pas).

Le workflow en Dolby Vision est basé sur une analyse de chaque plan étalonné en luminance max, min et moyenne qui génère des métadonnées qui seront véhiculées jusqu'à la diffusion permettant, en fonction des capacités de la TV ou du projecteur, d'ajuster au mieux la dynamique du signal affiché. Des valeurs réglées en étalonnage (du HDR au SDR) permettront de préserver l'intention artistique sur tous types d'affichage. Ce réglage, que l'on nomme "trim pass", est réalisé par l'étalonneur sur différents types de sorties (Rec 709, HDR 10).

L'exposé se termine en indiquant qu'il existe aujourd'hui plus de 2 000 films et séries étalonnés en Dolby Vision et qu'il est disponible chez la majorité des diffuseurs par Internet (Netflix, Amazon, Disney +, Studio Canal, Apple TV+...).



Ian Lowe, Alex Gascoigne et Tina Eckman pendant l'atelier Dolby - Photo Thierry Beaumel

Tina Eckman commence la discussion avec Alex Gascoigne, étalonneur chez Technicolor qui a entre autres supervisé les séries "Chernobyl" et "Black Mirror". Il est depuis 12 ans chez Technicolor et a commencé ses premiers essais HDR en 2016. Il rappelle que le HDR actuel en étalonnage n'a rien à voir avec la multi-exposition en photo. Nos caméras de cinéma numérique sont toutes HDR par nature (dû à leur capacité de dynamique supérieure à 12 diaphs). Il présente toujours une version HDR des essais en plus du SDR. Il préfère commencer par faire le premier étalonnage final sur la version HDR. Il faut faire attention à ne pas détourner l'attention du spectateur avec les hautes lumières présentes dans le champ. Il préfère étalonner dans le "wide color" gamut du fabricant de caméra. Pour les échanges avec les VFX, il utilise ACES et considère indispensable que les VFX soient équipés d'un moniteur HDR.

Après en moyenne trois jours d'étalonnage HDR par épisode, il conseille de laisser passer le week-end pour faire la version SDR qui dure d'une 1/2 journée à 2 jours selon les images. Plus on a profité du HDR, plus il faut de temps pour la version SDR. Il ne faut jamais comparer les deux versions sinon le SDR semblera toujours décevant.

Sa salle d'étalonnage est équipée d'un moniteur Dolby Pulsar capable de 4 000 nits plus un téléviseur "client" à 1 000 nits et avec de la lumière dans la pièce ! ■

English version

<https://www.afcinema.com/Report-on-the-Dolby-Workshop-held-on-12-November.html>

Camerimage 2019 - nos associés

Arri associé AFC

► Le palmarès Camerimage 2019 et les interviews d'Arri

Durant la 27^e édition du Festival Camerimage, qui a eu lieu à Toruń en Pologne du 9 au 16 novembre, les caméras Arri se sont vues faire partie du palmarès. Voici les détails et quelques témoignages extraits de nos interviews réalisées à Camerimage.

● Au palmarès :

◆ *Joker* - Golden Frog & Camerimage Audience Award

Tourné en Arri Alexa 65 & Prime DNA - Alexa LF & Arri Signature Primes

Réalisateur : Todd Phillips

DP : Lawrence Sher ^{ASC}

Voir l'interview réalisée par Arri Rental

https://www.youtube.com/watch?v=bV_NGcCfRCE

◆ *Pacified* - Best Directors' Debut & Best Cinematographers' Debut

Tourné en Arri Alexa Mini

Réalisateur : Paxton Winters

DP : Laura Merians



Laura Merians

Extrait de l'interview : « J'ai cadré tout le film avec la caméra à l'épaule. J'ai choisi l'Alexa Mini parce que je voulais une caméra simple et minimale. Nous l'avons dépouillée au maximum, je savais que le film serait tourné à l'épaule et que nous allions courir partout. Je voulais garder ça simple et compact. »

L'intégralité de l'interview en ligne sur www.arri.com

◆ *Natural Born Killer (Ride For Me)* - Best Music Video

Tourné en Arri Alexa Mini

Réalisateur : Ian Pons Jewell

DP : Mauro Chiarello

◆ *Jon Hopkins "Singularity"* - Best Cinematography in a Music Video

Tourné en Arri Alexa Mini & Arri/Zeiss

Master Anamorphics

Réalisateur : Seb Edwards

DP : Khalid Mohtaseb



Khalid Mohtaseb

Extrait de l'interview : « Nous avons tourné avec l'Alexa Mini et les optiques Arri/Zeiss Master Anamorphics. Nous voulions tourner avec ces optiques étant donné le budget dont nous bénéficions et les endroits que nous avons choisis. Il y a eu de nombreuses scènes en extérieur nuit, il n'y avait vraiment pas d'autre choix d'objectifs. Ce sont les anamorphiques qui ouvrent le plus et on peut vraiment les étirer à fond, elles deviennent douces mais d'une très bonne façon, j'aime vraiment ça chez eux. »

« Et l'autre chose que j'aime vraiment chez eux, c'est que, lorsque j'ai vu les décors, bon nombre d'entre eux avaient des lignes droites, symétriques. Je savais donc que si nous utilisions des optiques anamorphiques plus anciennes ou n'importe quelles autres optiques anamorphiques les focales courtes ne tiendraient pas le coup. J'aime les "Masters" parce qu'elles ne déforment pas. La première fois que j'ai regardé un 28 mm, je ne pouvais pas croire qu'il n'y avait pas de distorsion du tout. C'est à ce moment-là que je suis tombé amoureux des Masters parce que je les considérais comme un outil à utiliser pour donner le look anamorphique quand lorsque vous ne voulez pas de distorsion et lorsque vous ne voulez pas de flares trop présents que nous ne voulions absolument pas sur ce projet. Le film est déjà stylisé, c'est essentiellement une histoire d'amour racontée en danse, les décors étaient assez stylisés, donc si vous ajoutez des flares à l'image, cela la rend un peu plus stylisée, nous ne voulions pas faire ça... Je trouvais que les flares détourneraient de ce qui se passe à l'écran. Je trouve qu'une image sans flare est plus sophistiquée. »

L'intégralité de l'interview sera en ligne sur www.arri.com

◆ *Euphoria* - Best TV Pilot

Tourné en Arri Alexa 65 & Prime DNA

Réalisatrice : Augustine Frizzell

DP : Marcel Rév ^{HSC}

● Les moments-clés d'Arri à Camerimage 2019

Du 9 au 13 novembre

◆ Espace dédié aux optiques Signature Primes. Elles ont pu être testées et comparées entre leur utilisation en Super 35 et le Large Format, avec les conseils de notre "spécialiste en optiques", Art Adams.

Voir la vidéo

<https://www.afcinema.com/Interview-d-Art-Adams-specialiste-des-optiques-Cinema-Arri.html>

Mardi 12 novembre

◆ Arri Academy Seminar : "Let's get connected - Modem tools on set and in production", animé par Florian Rettich, Consultant Digital Workflow chez Arri - CKK Jordanki.

Mercredi 13 novembre

◆ Arri Academy Seminar : "A deep dive into Arri's Signature Prime lenses", conférence animée par Art Adams, Spécialiste optiques Arri et directeur de la photo - CKK Jordanki.

◆ Table ronde avec le directeur de la photographie Ken Seng, le 1^{er} assistant opérateur Adam Coles et le chef électricien Brian Barolini, suivie d'une projection - Arri Big Screen Experience : *Terminator: Dark Fate* - CKK Jordanki.

Jeudi 14 novembre

◆ Arri Academy Master Class : Le directeur de la photographie Julio Macat ^{ASC}, et les principaux membres de son équipe partagent leurs expériences de tournage sur des "blockbusters" hollywoodiens.

◆ Arri Screenings and Discussion : Projection de six films courts tournés avec le Arri Trinity suivie d'une table ronde - "Single-shot films presented by Directors UK and Arri". ■



Julio Macat lors de l'Arri Academy Master Class

Camerimage 2019 - nos associés

Leitz associé AFC

► Leitz se met aux zooms

A Camerimage, Leitz a présenté sur son stand ses deux premiers zooms cinéma Plein Format.



zoom Leitz 25-75 mm
Photo Ariane Damain Vergallo, Leica Q

« C'est un vieux projet qui date de plus de huit ans », explique Tommaso Vergallo, Directeur des Grands Comptes chez Leitz. « Au moment où nous avons décidé de sortir la série Summilux S35, beaucoup de clients nous ont demandé si une offre coordonnée en matière de zooms allait arriver pour pouvoir bénéficier d'une même famille de verre et d'une tonalité parfaitement raccord avec les focales fixes. » C'est désormais le cas avec ces deux zooms, dont la sortie coïncide avec l'engouement pour le tournage en Plein Format (Venice, Alexa LF, Monstro...).

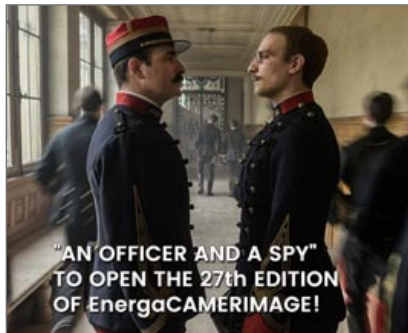
« Ces deux zooms sont étudiés pour compléter non seulement la gamme Super 35 des optiques Leitz, mais également la nouvelle gamme Plein Format (Leitz Primes) dont l'arrivée sur le marché est annoncée pour la fin de l'année », annonce Tommaso. Au niveau technique, ces deux zooms couvrent à eux deux l'ensemble des focales les plus utilisées en plein format : 25-75 mm et 55-125 mm, avec une ouverture commune constante de T:2,8 et une couverture d'une diagonale de 46,5 mm, soit celle du VistaVision. Avec 3,7 kg et 4 kg respectivement, ils restent assez compacts (26 à 28 cm de long) et sont équipés d'une frontale de 114 mm (filtre de 112 mm).

Bientôt assortis de la série Leitz Prime de douze optiques du 18 mm au 180 mm T:1,8), ils devraient arriver chez Transpacam (premier loueur parisien à les avoir réservés) pour les fêtes de fin d'année. Envoyez donc votre lettre au Père-Noël pour les plus sages... ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

Sony associé AFC

► L'équipe Sony CineAlta souhaite féliciter tous les nommés et primés du festival Camerimage qui a eu lieu en Pologne du 9 au 16 novembre 2019.



A cette occasion, le dernier film de Roman Polanski, photographié par Paweł Edelman ^{PSC}, *J'accuse*, tourné en #SonyVENICE, a été projeté lors de la cérémonie d'ouverture ! Le film avait notamment remporté le Lion d'argent au Festival du Film de Venise. Il est désormais en salles. A voir ! ■

Zeiss associé AFC

► Anil Mehta ^{ISC, WICA}, de Bollywood au Bade-Wurtemberg



Anil Mehta sur le stand de Zeiss à Camerimage

Le directeur de la photographie Anil Mehta, membre fondateur de l'Indian Society of Cinematographers (ISC) et pilier du cinéma de Bollywood (Lagaan, New York Masala, pour les plus connus hors d'Inde), a découvert la nouvelle série Supreme Primes Radiance à l'occasion d'une visite de la ligne de fabrication des optiques cinéma de Zeiss à Oberkochen. Revenant sur son parcours, il explique aussi les questionnements qu'ont ses collègues et lui sur le rendu des images produites par les caméras numériques alliées aux optiques récentes...

Combien de films avez-vous tournés jusqu'à aujourd'hui ?

Anil Mehta : Je ne tiens pas les comptes. Environ vingt ou vingt-cinq, c'est tout, je n'ai pas fait tant de films que ça. Je prends les films un par un, je n'ai jamais "optimisé" mon temps de travail. Je n'ai pas l'énergie pour faire plus. Et je pense que c'est ce qu'un film exige de soi, donc si on commence à le traiter comme un travail, autant faire vendeur de voitures...

Comment avez-vous appris la cinématographie ?

AM : Je suis allé dans une école appelée FTII, à Pune (Film and Television Institute of India) au début des années 1980. Cette école de cinéma avait une longue histoire et une réputation, et c'est toujours le cas. Qu'une institution ait un héritage aussi ancien est significatif en soi. Beaucoup parmi ceux qui travaillent dans l'industrie, en région comme à Bombay, viennent de la FTII, Pune. Bien sûr, il y a beaucoup de nouvelles écoles, dont sortent de bons cinéastes, mais à mon époque, il n'y avait pas tellement d'autre choix.

Vous étiez déjà certain, à l'époque, de vouloir devenir directeur de la photo ?

AM : Je ne sais pas d'où est venue cette idée. Dans la classe moyenne, on n'envisage pas le cinéma comme une profession. C'était totalement excentrique et ça été une grande surprise pour mes parents et ma famille. Mais une fois décidé à m'inscrire dans une école de cinéma, je ne sais pas pourquoi, il a été très clair que je voulais faire de l'image. Je n'y avais pas tellement réfléchi mais c'était mon premier choix, quand j'y repense, c'était ce que je mettais sur les formulaires. Le prérequis était d'avoir un niveau de fin d'études secondaires en sciences. Je m'en étais pas mal sorti, je comprenais suffisamment la chimie et la physique. Plus tard, cette même école a essayé d'imposer un niveau plus élevé en sciences à l'entrée, ce qui, d'après moi, était une mauvaise idée. On n'a pas besoin d'avoir une maîtrise en chimie pour comprendre ce qui se passe au laboratoire. Je crois qu'ils sont revenus là-dessus et qu'ils prennent des parcours plus variés pour les étudiants en Image.

Après vos études, vous êtes passé par l'assistanat ?

AM : En Inde, nous traversons ce qu'on appelle nos "années de combat", les "années de faim" [rires]. On gagnait juste assez pour payer le loyer. Tout le monde est passé par cette phase, j'ai eu la mienne, qui n'a pas été courte, cinq ou six ans. En sortant de l'école, on peut avoir le sentiment qu'on a suffisamment appris le métier et qu'on devrait exercer comme le directeur de la photo qu'on vous a appris à être. Mais moi, pour je ne sais quelle raison, j'avais clairement besoin d'être assistant, pour apprendre comment ça marche. Et j'ai été très heureux de faire de l'assistanat. Pendant mes études, je n'avais jamais considéré faire de la publicité, et maintenant je ne regrette pas du tout d'en avoir fait. C'est la publicité qui m'a permis de vivre. On peut y faire de belles images aussi, on change de projet tous les trois jours, et surtout, à l'époque et encore aujourd'hui, on est poussé à aller vers les technologies les plus innovantes. Les nouvelles optiques, les nouvelles caméras... On nous demandait si on était capable de faire ceci ou cela, et c'était un apprentissage en soi, savoir se tenir au courant de ce qui se passe.

Ma génération a vu passer toutes les techniques, du Super 16 au 35 mm, Low Band U-Matic, Betacam, DigiBeta... Tous les formats ont passé sous nos yeux, aussi grâce à la publicité.

Où en est-on en Inde, avec la pellicule et le numérique ?

AM : Quand le numérique est arrivé il y a d'abord eu une résistance. Mais quand il est devenu évident que ce serait la manière dont les films allaient se faire, en fait quand l'Arri Alexa est arrivée, je crois que ça été le tournant. Nous avons fait des tests entre directeurs de la photo (je crois que Sudeep Chatterjee a été un des premiers à faire des essais) et pour la première fois nous avons été convaincus : OK, voilà quelque chose avec quoi on peut faire des films. Mais une fois que le tournant a été pris, les infrastructures liées à la pellicule se sont très rapidement effondrées. Ça été une immense tragédie, parce que les laboratoires fermaient les uns après les autres et bien sûr les producteurs se laissaient convaincre par les gens de marketing que ça coûtait moins cher, qu'il fallait moins de lumière.

Ce sont les mythes qui ont circulé au début. Une fois que les labos ont disparu, il ne nous est plus resté tellement de choix. Même aujourd'hui, si quelqu'un veut tourner en pellicule, ce sera impossible, à moins d'aller dans un laboratoire étranger.

Pouvez-vous dire un mot du film que vous allez tourner ? L'histoire et vos intentions visuelles, peut-être ?

AM : Je peux essayer d'improviser [rires]. Il s'intitule *Jersey* et est le remake d'un film telugu [une des régions de cinéma indien hors Bollywood, dont le centre se trouve près d'Hyderabad -NDLR], donc j'ai pu lire le scénario et voir le film original. Il y a un couple et leur fils de six ou sept ans, et l'homme, qui est un ancien joueur de cricket, veut reprendre le sport. Donc il y a deux mondes : le terrain de sport et le stade, et la toute petite maison où habite la famille. On passe d'espaces très réduits à une vaste célébration du sport à l'air libre. J'étais en train de commencer à réfléchir à ce que j'allais faire avec ce scénario quand on a commencé à parler du format large autour de nous. Le film a deux besoins : le premier, c'est l'intimité et la proximité dans la maison, et l'autre c'est de s'ouvrir en grand à l'extérieur. La Sony Venice, que j'avais essayée quand elle est arrivée en Inde, a été mon premier choix pour la caméra : je me suis dit qu'en la combinant avec les optiques Supreme, que j'avais aussi essayées à leur arrivée en Inde sans trouver le bon film pour elles, j'aurais la liberté de choisir entre Super 35 et format large. Je considérais ces différentes options quand j'ai reçu cette invitation à visiter le siège de Zeiss. J'ai bien sûr été très surpris quand j'ai découvert la série Radiance.

Il se trouve que les fabricants d'optiques ne cessent de progresser et, ironiquement, ces progrès deviennent problématiques [rires], parce que les images tendent vers une propreté clinique ! Alors on s'interroge : comment réintroduire de la texture ? Comment ramener de la vie dans ce médium ? Je sais qu'on peut réintroduire une couche de grain en postproduction. Je me souviens avoir tourné en F65, certaines scènes étaient en très basse lumière et on voyait du bruit dans les ombres. Je disais au coloriste de ne pas le combattre, de le laisser là, parce que c'était un bruit presque

raffiné qui ajoutait à la texture de la scène. Donc voilà le marché, je crois que les Radiance tentent de rendre une sorte de caractère et de texture dans le média film, et j'espère avoir la possibilité de les utiliser sur notre projet [Umender Shah, de Zeiss Inde, opine du chef!].



Beyond the Clouds - F65 et Master Primes -, réalisé par Maji Majidi en 2017

D'habitude comment faites-vous pour donner de la vie et de la texture à vos images ? Des filtres, de la fumée ?...

AM : Je n'utilise qu'une filtration marginale, généralement avec des Black Satin. Je ne suis pas un grand fan des ProMist parce que dès qu'on a une source dans le champ un halo apparaît. De la diffusion, oui, mais jamais beaucoup. Et je ne suis pas un adepte non plus de la machine à fumée, parce que sous nos latitudes chaudes et venteuses, la fumée ne tient pas dans l'atmosphère. Dans le film de Polanski que j'ai vu hier soir, ça fonctionne très bien, ils ont tourné dans des endroits vastes et clos, la fumée tient ! J'ai dit qu'on cherche à réintroduire de la texture et du caractère aux images, mais le fait est que, au moins pour ma génération, dans notre environnement indien, nous avons mené une longue bataille pour obtenir des images propres. Nous avons des problèmes de poussières et de rayures dès l'étape du développement. Nous n'avons jamais d'internégatif qui ressemble à l'original, et les standards de projection étaient épouvantables, nous nous battions pour que les images de nos films soient à peu près décentes et constantes en projection. L'arrivée du numérique a été pour moi un soulagement, au moins la projection s'est améliorée, on obtient enfin des images d'une qualité fiable. Et aujourd'hui, après quelques années à vivre avec l'image numérique, c'est la dispute inverse qui a commencé.

Camerimage 2019 - nos associés

Est-ce que vous pourriez décrire la qualité de la lumière en Inde, pour quelqu'un qui n'y est jamais allé? Vous me disiez que ça correspondait bien aux optiques à tendance chaude?

AM : C'est un pays chaud et il y a toujours de la poussière dans l'air, et avec la couleur de notre peau et de ce que nous portons, il y a une chaleur inhérente dans les paysages humains comme dans les paysages naturels. Donc si l'optique tend vers le chaud, ça jouera en notre faveur, ce n'est pas un inconvénient à mes yeux. On retrouve cette chaleur dans les zooms Angénieux, en opposition aux optiques fixes de Zeiss, et nous avons l'habitude de compenser au tirage. Mais les zooms Angénieux et les Cooke étaient une aide, en quelque sorte. Bien sûr, les directeurs de la photo plus jeunes expérimentent d'autres tonalités, et beaucoup de films mélangent davantage les looks, les films ont un look plus profond et plus froid qu'avant. C'est une partie de ce qu'il y a à explorer.

J'ai entendu que les peaux indiennes sont les plus difficiles à éclairer. Qu'en pensez-vous?

AM : Je vais le dire simplement : le brun est un mélange de combien de couleurs?... De surcroît, il y a des variations de teinte entre chaque individu ! On a tout le spectre. Les directeurs de la photo doivent souvent faire face à une distribution où les femmes ont la peau très claire et les hommes, la peau plus foncée, ça peut être une bataille pour parvenir à équilibrer. Je le formule de manière assez crue... Les tons de peau en Inde sont problématiques, les coloristes vous le diront encore mieux. Dans le cinéma européen ou occidental, ils peuvent travailler la lumière plus facilement.



Beyond The Clouds - photographes

Si on applique un certain ton sur votre peau, comme un magenta ou un bleu, ça apparaîtra de telle manière mais ce que ça donnera sur ma peau... [il claque des mains], point d'interrogation ! Il faut ferrailer pour que les tons chair soient justes. D'où l'importance du contraste et de la température des optiques. Et bien sûr, en plus des optiques et des caméras, la lumière : on doit être très précautionneux avec le rendu de ce qu'on essaie de mixer sur les peaux de chaque personnage.

L'étalonnage numérique vous a peut-être facilité la tâche?

AM : La question ne se pose pas, la technologie numérique a donné des outils incontestables aux directeurs de la photo. Donc on peut avoir de la nostalgie pour la pellicule mais le numérique a été aussi très bénéfique. Certaines choses ont été rendues plus faciles, et sur d'autres plans, il y a des combats qui continuent.

Un mot sur votre visite à Oberkochen : qu'est-ce qui vous a étonné là-bas?

AM : La plus grande leçon que j'ai apprise sur la ligne de fabrication là-bas, et je le leur ai dit, est que je m'attendais à quelque chose de très mécanisé, un processus très clinique, et il a été très rafraîchissant de constater que ce sont des femmes qui travaillent là depuis trente ans qui assemblent toujours les pièces à mains nues, qui appliquent les traitements à la main, et après l'assemblage, les contrôles sont aussi manuels. Ça a été la grande révélation, et une constatation très chaleureuse ! Parce qu'on se fait une certaine idée des manufactures allemandes... [rires].

Comment avez-vous découvert les Radiance, vous avez pu les essayer?

AM : On était juste dans une pièce avec différentes sources mais ce n'étaient pas des essais techniques, je n'avais pas de mire de couleurs et je ne regardais pas la résolution, je cherchais plutôt la sensation. Nous allons devoir les tester dans notre environnement et faire des essais de look, de maquillage si on a accès aux acteurs, au moins quelqu'un avec les costumes et en décor naturel. D'ailleurs le réalisateur, Gowtam Tinnanuri, a demandé à la production de louer un décor pour ces bouts d'essais, un terrain de sport peut-être. Quand je lui ai parlé du format large il s'est montré curieux de voir ce que ça pourrait donner pour son film, il s'implique dans cette recherche.

Même en Inde, ce n'est pas si fréquent qu'un réalisateur se concentre sur ces choix techniques, beaucoup restent très distants.

Vous cadrez vous-même?

AM : Oui, depuis toujours. C'est très difficile de me séparer de la caméra, j'ai toujours cadré ! Je sais bien qu'à un certain moment il faudra prendre un cadreur parce que ça peut être épuisant, mais jusqu'ici, c'est moi qui cadre. De plus en plus, en Inde, on demande à filmer à deux caméras et je suis plutôt contre, parce que souvent, c'est plus une distraction qu'autre chose. On ne se concentre plus et on a l'impression de se couvrir, alors que ce n'est peut-être pas la meilleure couverture. Je suis heureux d'aller plus vite et de vous donner la même couverture avec une seule caméra ! Mais ça change. Sur ce film, avec le réalisateur, nous avons décidé que tout ce qui se passe dans la maison se tournera à une seule caméra, et les scènes de sport à l'extérieur, à deux ou trois. Une seule caméra pour les parties dramatiques.



La série Radiance compte sept focales, entre le 21 mm et le 100 mm. Ça va vous suffire?

AM : Je crois que si on part en 4K avec le capteur en Super 35, il faudra compléter en focales courtes. Mais je dois attendre d'avoir essayé avant de me prononcer. Pour les longues focales, le 100 mm me convient, au-delà j'aurai sans doute un zoom Optimo. Mais sinon, la série me paraît adéquate. Pour le moment, c'est encore un "work in progress". ■

Propos recueillis par Hélène de Roux et Umender Shah (Zeiss Inde), le 11 novembre 2019 à Camerimage.

Lire Le directeur de la photographie Rodrigo Prieto ^{AMC, ASC}, présente les nouvelles optiques Zeiss Supreme Prime Radiance, par Laurent Andrieux pour l'AFC, à l'adresse <https://www.afcinema.com/Le-directeur-de-la-photographie-Rodrigo-Prieto-AMC-ASC-presente-les-nouvelles-optiques-Zeiss-Supreme-Prime-Radiance.html>

Entretiens filmés par François Reumont pour l'AFC



Angénieux associé AFC

► Benoît Brismontier parle de la série Optimo Primes dédiée au Grand Format.
<https://www.afcinema.com/Ou-Benoit-Brismontier-parle-des-nouvelles-focales-fixes-grand-format-d-Angenieux.html> ■



Arri associé AFC

► Art Adams présente la conférence qu'il donne à Camerimage sur le "look" des optiques Arri Signature Primes.
<https://www.afcinema.com/Interview-d-Art-Adams-specialiste-des-optiques-Cinema-Arri.html> ■



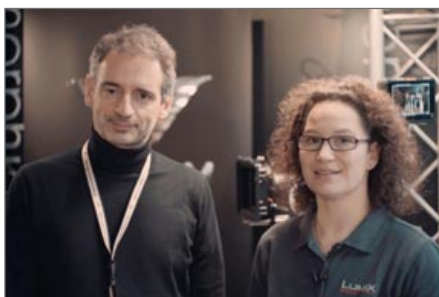
Canon associé AFC

► Vincent Heligon présente la nouvelle caméra C500 Mark II et les nouvelles optiques Sumire Prime.
<https://www.afcinema.com/Ou-Vincent-Heligon-pour-Canon-presente-la-camera-C500-MK-II-et-les-objectifs-Sumire-Prime.html> ■



K 5600 Lighting associé AFC

► Marc Galerne, de K 5600 Lighting, présente la nouvelle gamme LED de la marque française de projecteurs lumière du jour.
<https://www.afcinema.com/Marc-Galerie-pour-K5600-Lighting-presente-ses-nouveaux.html> ■



Panasonic associé AFC

► Luc Bara et Tamar Stern, de Panasonic, parlent du Lumix SH1, nouveau boîtier DSLR de la série d'appareils hybrides plein format Lumix S.
<https://www.afcinema.com/Ou-Luc-Bara-et-Tamar-Stern-de-Panasonic-parlent-du-nouveau-boitier-DSLR-Lumix-SH1.html> ■



Sony associé AFC

► Fabien Pisano, de Sony, nous présente la nouvelle caméra PXW-FX9 à capteur 6K plein format.
<https://www.afcinema.com/Ou-Fabien-Pisano-parle-pour-Sony-de-la-nouvelle-camera-plein-format-PXW-FX9.html> ■



Vantage associé AFC

► Alexander Bscheidl, de Vantage Paris, nous propose de découvrir les optiques Hawk présentes à Camerimage 2019.
<https://www.afcinema.com/Alexander-Bscheidl-pour-Vantage-presente-de-nouveaux-objectifs.html> ■



Zeiss associé AFC

► Christophe Casenave, de Zeiss, présente les nouvelles optiques fixes Supreme Primes qui couvrent les capteurs grand format.
<https://www.afcinema.com/Ou-Christophe-Casenave-pour-Zeiss-parle-des-nouveaux-objectifs-Supreme-Prime-Radiance.html> ■

ça et là

"Les Garçons sauvages", de Bertrand Mandico, projeté au Ciné-club des chefs décorateurs



Pour leur dernière séance de l'année 2019, le ciné-club Du décor à l'écran et les chefs décorateurs de l'ADC accueilleront Astrid Tonnellier, décoratrice du film *Les Garçons sauvages*, réalisé par Bertrand Mandico, en 2017, et photographié par Pascale Granel.

► Issue des Beaux-Arts, Astrid Tonnellier a débuté comme ensemblière et accessoiriste de plateau. Elle a signé les décors de *Gaz de France*, de Benoît Forgeard, *Perdrix*, d'Erwan Le Duc, *Atarrabi & Mikelats* (en montage), d'Eugène Green et de nombreux

courts métrages parmi lesquels *Notre-Dame des hormones*, de Bertrand Mandico.

La projection sera suivie d'une rencontre avec Astrid Tonnellier et d'un verre au bar du cinéma. ■

Dimanche 15 décembre à 18 heures

Cinéma Grand Action

5, rue des Ecoles - Paris 5^e

Prix au tarif en vigueur dans le cinéma

"Our Madness", de João Viana, projeté au Ciné-club de l'École Louis-Lumière



Pour leur séance du mardi 3 décembre 2019, le Ciné-club et les étudiants de l'ENS Louis-Lumière ont reçu la directrice de la photographie Sabine Lancelin et ont projeté *Our Madness*, le film de João Viana qu'elle a photographié.

► La projection était suivie d'une rencontre avec Sabine Lancelin, l'occasion pour les spectateurs présents d'échanger avec elle à propos du travail qu'elle a effectué sur le film et sur d'autres tournages auxquels elle a participé. ■

Mardi 3 décembre 2019 à 20h précises

Cinéma Grand Action

5, rue des Ecoles - Paris 5^e

Prix au tarif en vigueur dans le cinéma

Les 3^{es} Rencontres "Parcours & Perspectives" des Anciens de Louis-Lumière

Traces archéologiques dans la création audiovisuelle, d'hier jusqu'à demain : mémoire et numérique sont-ils compatibles ?



► L'association des Anciens de Louis-Lumière (ALL) organise, pour la 3^e édition de ses Rencontres "Parcours & Perspectives", une première conférence qui a eu lieu à la Gaîté Lyrique le mercredi 4 décembre 2019. Sous forme de table ronde, elle a permis aux étudiants et à un public élargi de découvrir les passerelles pouvant exister entre les archéologies de l'image et du son et la création. ■

Détails à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Les-3es-Rencontres-Parcours-Perspectives-des-Anciens-de-Louis-Lumiere.html>

L'Invention d'une restauration : le "Napoléon" d'Abel Gance

Conférence de Georges Mourier, avec l'équipe d'Éclair

Pour sa troisième conférence de la saison, le Conservatoire des techniques cinématographiques de la Cinémathèque française revient sur la restauration en cours du *Napoléon*, d'Abel Gance (1927), par la Cinémathèque française avec les laboratoires Éclair et sous la direction de Georges Mourier, un travail qui a nécessité la mise au point d'une méthodologie et d'un protocole technique sans précédents.

► Georges Mourier exposera ces différents procédés spécialement adaptés au "cas Napoléon" qu'il a fallu créer, développer et organiser afin que puisse être mis en œuvre ce vaste chantier. Des techniciens et ingénieurs de chez Éclair interviendront pour préciser certains aspects comme les chartes de fixité, de cadre, l'homogénéisation des textures, et tout particulièrement les problèmes colorimétriques spécifiques à la restauration de ce chef-d'œuvre. Cette nouvelle conférence, riche en informations inédites, fait suite à celles tenues par Georges Mourier à La Cinémathèque française (en 2015 et en 2018), portant en un premier temps sur la phase d'expertise, puis sur la reconstruction et les différences entre

les versions "Opéra" et "Apollo" du film. Cette conférence sera illustrée par la projections de nombreux documents d'archives papier, photographiques, cinématographiques, et de la séquence des Cordeliers (*La Marseillaise*) entièrement restaurée.

Interventions de Nelsy Zami, ingénieur R&D, Lucas Boubel, ingénieur média, Rémi Achard, ingénieur R&D.

Georges Mourier est réalisateur et chercheur. Il a tourné, entre autres, un documentaire consacré à Abel Gance, intitulé À l'ombre des grands chênes (2005). Il a été chargé par la Cinémathèque française de la reconstruction et de la restauration du Napoléon, de Gance. ■



"L'Invention d'une restauration : le Napoléon d'Abel Gance", conférence de Georges Mourier

Vendredi 6 décembre 2019 à 14h30 - Salle Henri Langlois

Cinémathèque française - 51, rue de Bercy - Paris 12^e

Prochaine conférence

Vendredi 17 janvier 2020, à 14h30

"Histoire de la projection numérique : le prototype de Texas Instruments Mark V (1999)", conférence de Philippe Binant

côté lecture

Parution d'"Henri Alekan - Le Vécu et l'Imaginaire"

Un recueil de souvenirs présenté par José-Louis Bocquet et Philippe Pierre-Adolphe



► En avril 1987, Philippe Pierre-Adolphe et José-Louis Bocquet rencontraient Henri Alekan dans le cadre d'un reportage réalisé dans sa propriété en Bourgogne ; âgé de 78 ans, il était au sommet de sa carrière. Plus de dix ans après, en 1999, une première édition du *Vécu et l'Imaginaire* paraît aux éditions de La Sirène évoquant ses souvenirs. En octobre 2019, une réédition est publiée, complétée et enrichie de textes inédits bénéficiant d'une iconographie issue des archives d'Henri Alekan, déposées à la Cinémathèque française par son épouse Nada. [...] ■

La suite de l'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Parution-d-Henri-Alekan-Le-Vecu-et-l-Imaginaire.html>

La Vie invisible d'Euridice Gusmão

de Karim Aïnouz, photographié par Hélène Louvart AFC

Avec Carol Duarte, Julia Stockler, Gregório Duvivier

Sortie le 25 décembre 2019



Hélène Louvart AFC signe l'image de *La Vie invisible d'Euridice Gusmão*, un film brésilien présent à Un Certain Regard 2019. Une histoire de deux sœurs qui se déroule des années 1950 à nos jours. Elle nous parle de sa relation de travail avec Karim Aïnouz, le réalisateur, de leur volonté commune d'oser des univers visuels assez marqués, de savoir moduler leur envie afin de ne pas être au-dessus de l'histoire et des personnages, visuellement parlant. (FR)

► Qu'est-ce qui vous a amenée à faire ce film ?

HL : Karim Aïnouz est un réalisateur brésilien reconnu, qui vit en Allemagne, et dont les précédents films ont su me convaincre de travailler avec lui. Une histoire de deux sœurs ayant chacune une ligne de vie qui les amènera à ne plus jamais se rencontrer, malgré une entente très forte lors de leur enfance et de leur adolescence. C'est un film gai, énergique, plein de vie et en même temps assez sombre, car leur destin est conduit par leur condition de femmes à une époque où elles n'étaient pas aptes à choisir pleinement la vie qu'elles souhaitaient.

Quelle direction avez-vous choisie ?

HL : Nous sommes partis sur une modernité progressivement fantaisiste à l'image, liée essentiellement aux traits de caractères des deux sœurs. Sans avoir peur de forcer le trait, à certains moments au début et puis de plus en plus lorsque l'époque évolue. Donc une image de plus en plus colorée (par la lumière des projecteurs) malgré l'aspect toujours légèrement sous-exposé des scènes, des contre-jours affirmés et des décors très colorés. En incluant aussi la lumière de Rio où la végétation est luxuriante et le soleil très tropical.

Comment travaille le réalisateur ?

HL : Karim est très intuitif et a une grande spontanéité lorsqu'il filme. Ce qui nous conduit vers des longs plans-séquences avec un mélange de plans fixes généralement assez larges, des travellings pour des plans plus serrés et surtout une reprise des scènes à l'épaule pour reprendre des sensations, des moments, afin de mélanger une vraie subjectivité dans la sensation des personnages avec une mise à distance affirmée lorsque nous sommes en plan large. Ce qui donne aussi une notion de souvenirs, de perceptions, de la façon dont les scènes auraient pu être racontées par les deux sœurs, rétrospectivement. Et la lumière suit le même schéma, elle n'hésite pas à être décalée, à la limite de l'irréel, par des moments marquants visuellement qui se traduisent par des touches de couleur non réalistes.

Dans le but aussi de donner de l'énergie à l'image, de la vie, comme également dans les costumes, dans les décors... en résumé on n'a jamais cherché à faire vrai et réaliste et propre, bien au contraire. Une petite touche de vulgarité visuelle qui entoure les scènes. Pour prendre un exemple, un projecteur rouge, réglé un peu en "top-light" au-dessus d'une des deux sœurs lorsqu'elle téléphone, assise sur le rebord de son lit, la nuit, dans sa chambre, dans la pénombre. Avec pour seule justification de décaler ce moment de la réalité. Et Karim m'a beaucoup poussée et encouragée pour créer ce style de lumière, à sortir de notre savoir-faire, et nous n'avions pas peur d'aller trop loin, d'affirmer le concept, et surtout de s'en amuser.



Avez-vous parfois eu le sentiment d'être allée trop loin ?

HL : Bien évidemment, après le montage, la narration se rétablit et nous avons ressenti les moments où nous devions faire un peu marche arrière dans nos concepts lumineux, si nous étions trop visibles vis-à-vis de l'histoire, et vis-à-vis du jeu des personnages.

Nous avons filmé avec une Arri Alexa Mini, en RAW, et l'idée de départ était de s'éloigner de l'aspect numérique un peu clinique. Nous avons utilisé des optiques qui allaient dans ce sens (série Lomo anamorphique) et nous sommes aussi allés dans un mode de sous-exposition permanente, tout en éclaircissant par la suite à l'étalonnage. Et ramené de la saturation dans les couleurs.

Je peux dire que l'Alexa Mini est très bien pour ce genre de travail, car même si on va un peu trop loin au tournage, le rendu des images en RAW nous permet de faire marche arrière dans notre concept lors de l'étalonnage.

Quels on été vos partis pris de lumière ?

HL : Du soleil recréé par les fenêtres, par deux 9 kW et selon certains jours on rajoutait un 18 kW, sur nacelle ou déport (merci à l'équipe brésilienne qui est très forte et qui n'a pas peur de se lancer dans des constructions lors de pré-light assez impressionnants). Et finalement des HMI 575 W ou des Joker 800 W en réflexion sur le plafond en intérieur, modulés par des drapeaux (pas de mélange avec les projecteurs LED car c'était mieux ainsi et moins onéreux de travailler avec des projecteurs plus traditionnels). Nous avons utilisé une LUT que nous avons créée spécialement pour le film, une combinaison entre nos optiques et nos essais de lumière, et cette LUT a été appliquée pour les rushes afin que le montage se fasse avec l'ambiance lumineuse choisie sur le tournage.

Je tiens à remercier toute l'équipe de Rio, des gens passionnés par leur travail malgré les incertitudes concernant leur avenir. Et la qualité de jeu des personnages m'a fait encore plus comprendre la place privilégiée que nous avons derrière un œilleton en tant qu'opérateur(trice). ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC



Hélène Louvart sur le tournage de *La Vie invisible*

La Vie invisible d'Euridice Gusmão
Production : RT Features (Brésil), Match Factory (Allemagne)
Chef décorateur : Rodrigo Martirena
Cheffe monteuse : Heike Parplies
Première assistante opératrice : Renata Reis
Chef électricien : Marcinho
Chef machiniste : Carlinhos Castro
Matériel caméra : Marc Films (Arri Alexa Mini, optiques Lomo anamorphiques)
Matériel lumière et machinerie : Naymar
Postproduction : The Post Republic (Berlin)
Étalonnage : Dirk Meier

◆ English version

<https://www.afcinema.com/Cinematographer-Helene-Louvart-AFC-discusses-her-work-on-Karim-Ainouz-film-La-Vie-invisible.html>

◆ Prix un Certain Regard

◆ Prix de la meilleure photographie au Festival de Cine de Lima PUCP 2019

<https://elcomercio.pe/luces/cine/festival-cine-lima-pucp-lista-completa-ganadores-bacurau-kleber-mendonca-filho-juliano-dornelles-ecpm-noticia-666384>

Une vie cachée

de Terrence Malick, photographié par Joerg Widmer
Avec August Diehl, Valerie Pachner, Maria Simon
Sortie le 11 décembre 2019

Faiseur d'ombre



En choisissant d'adapter à l'écran les lettres de prison de Franz Jägerstätter, jeune paysan autrichien et objecteur de conscience face au nazisme, le cinéaste des *Moissons du ciel* livre un nouveau film de trois heures sur l'engagement et la fidélité où le montage forme l'œuvre.

Après l'homme aux trois Oscars, Emmanuel Lubezki, c'est le grand cadreur Steadicam allemand Joerg Widmer (habitué des tournages avec Malick depuis *The New World*) qui prend cette fois-ci les commandes en solo de l'image. Avec un dispositif maintenant bien rodé qui fait la part belle à la lumière naturelle et rien qu'elle. Rencontre avec ce faiseur d'ombre (et de lumière). (FR)

Une vie cachée

1^{er} assistant opérateur : Alexander Sachariew

2^e assistante opératrice : Laura Naschlenas

DIT : Christian Kuss

Machiniste : Ilko Petkow

Chef électricien : Janosch Voss

L'AFC tient à remercier vivement le CNC, la CST et ses membres associés – AJA, Angénieux, Arri, Be4Post, Fujifilm, LCA, Leitz, Next Shot, Panasonic, Panavision, PhotoCineRent, Poly Son, RED, RVZ, Sigma, Sony, TSE, Vantage et Zeiss – pour leur soutien au cours de la 72^e édition du Festival de Cannes.



► **Les derniers films de Terrence Malick ressemblent plus à des poèmes visuels qu'à des films à proprement parler... Comment se passe la création d'un tel objet... Y a-t-il, par exemple, un scénario pour l'équipe ?**

Joerg Widmer : Sur les films précédents, comme *To The Wonder*, il n'y avait à proprement parler pas de scénario, mais une sorte de bible pouvant aller jusqu'à cinq-cents pages remplies de notes, de commentaires et de visions. Une sorte de coffre à idées... Sur *A Hidden Life*, tout part du recueil de lettres de Franz Jägerstätter. Terrence Malick m'a demandé de commencer par le lire et chercher l'inspiration à la source du texte. Fonder le film sur Franz et Fanny, leur amour, cette incroyable force qui les unit face à la dictature et leur engagement. Pourtant, un scénario a cette fois-ci été produit, je l'ai lu bien sûr, mais sans avoir la certitude qu'on allait le suivre pour le film. Quand vous travaillez avec Terrence Malick, il faut être prêt à tout. Faire des scènes à un endroit, les refaire dans un autre endroit avec une autre chorégraphie et une autre lumière, s'adapter à la météo, aux saisons. Traduire à l'écran, pour ce film, quelques mots clés comme la beauté de la nature, l'harmonie, l'amour d'être en famille... Et comment la tournure des événements politiques vont peu à peu venir bouleverser cette vie.

Y a-t-il tout de même des règles, un cahier des charges ?

JW : Quelques règles sont annoncées au départ. Quand nous nous sommes retrouvés pour préparer le film dans le sud du Tyrol, la question a été abordée. La première chose c'était le choix des optiques. Terrence souhaite avoir un point de vue très large avec une profondeur de champ maximale, de manière à ce que le spectateur puisse lui-même appréhender le film comme il le souhaite, que ce soit plutôt sur les visages ou au contraire sur les paysages ou les décors. Une manière de laisser le spectateur faire lui-même son cadre dans l'image projetée, un peu comme quand on regarde un film dans une salle Imax. Pour cela, on a fait des essais entre le 18 mm, 14 mm, 12 mm et le 10 mm Master Prime. Après quelques jours, le 18 mm est reparti chez le loueur. En poussant un peu plus loin, on a aussi testé le 8 mm que j'aime personnellement beaucoup. Finalement c'est le 12 mm qui a été conservé, avec le 8 mm pour certains plans. Le 10 mm étant moins beau optiquement et le 14 mm étant conservé en sécu, au cas où un accident arrive ! Donc le choix entre les focales était très minimal, soit le 12 mm,

soit le 8 mm sur la RED Dragon en 6K ou en 5,5K ce qui resserrait parfois légèrement l'angle de champ très large. La cage d'escalier du prétoire, par exemple, est tournée au 8 mm. Ainsi qu'une partie du procès. Le secret pour cadrer ce genre de séquence avec un tel grand angle en intérieur et des personnages, c'est de rester centré le plus possible sur les comédiens. Car dès qu'on part un peu sur les bords de l'image ça devient vite impossible de garder des visages à la forme normale.

Pourquoi la RED ?

JW : J'aime beaucoup la RED parce qu'elle offre un traitement très souple et efficace des images en postproduction. Le nouveau Pipeline IPP2 mis au point récemment est pour moi un outil très performant pour garder le contrôle de l'image sur le plateau. Grâce à l'expertise de mon DIT, Christian Kuss, on a pu générer des rushes étalonnés quasi définitifs en rendu d'image. Cette méthode de travail a abouti, sur *A Hidden Life* à l'utilisation de deux corps caméras RED Dragon, une pré-réglée pour les tons de peau en haute lumière, moins sensible, tandis que l'autre était optimisée pour les basses lumières et les séquences de nuit... En matière de machinerie, tous les plans du film sont faits au Steadicam, au slider ou à l'épaule. Aucune dolly ou grue. Tourner comme un documentaire, suivre le mouvement des acteurs et leur jeu en continu dans de longues prises allant de 4 à 42 minutes... soit la durée maximale d'enregistrement d'un disque dur embarqué. Pour permettre un contrôle de l'image, la caméra était équipée d'un moteur de point et de diaph dont le contrôle était assuré à distance par le premier assistant opérateur, Alexander Sachariw, ce qui permettait à Christian d'agir en temps réel sur la pose et de conserver l'exposition idéale selon les mouvements ou les changements de lumière.

Comment travaille-t-il avec les comédiens ?

JW : Le fait de tourner de très longues prises et de ne pas savoir ce qui va forcément être retenu change beaucoup de choses. Les comédiens eux-mêmes ont avoué que, pour la première fois de leur carrière, ils ne jouaient plus devant la caméra mais étaient littéralement les personnages. Certaines scènes sont même faites en plusieurs versions dans plusieurs décors. Par exemple, les intérieurs de la maison de Franz et Fanny ont été faits dans cinq ou six maisons pour aboutir au résultat à l'écran. Terrence donne parfois quelques lignes clé de dialogue

Une vie cachée

aux comédiens et parfois le reste est improvisé, en plan unique sans contrechamp. On ne sait jamais exactement ce qui sera gardé de chaque prise lors de la longue postproduction du film (près de deux ans pour *A Hidden Life*), quel personnage restera ou disparaîtra du montage...

Avez-vous pu tout de même éclairer le film ?

JW : Oui, par exemple on a éclairé la grande halle jaune en trois étages de la prison avec trois 4 kW HMI indirects à travers les vitres du plafond, parce que le contraste et les découvertes étaient simplement trop élevés. Mais tourner au 12 mm ou au 8 mm ne laisse pas beaucoup de place pour les projecteurs. De toute façon, les films de Terrence Malick ont toujours fait la part belle à la lumière naturelle. La règle c'est de se placer toujours en contre-jour. La caméra se place toujours dans l'ombre, et se dirige vers le clair.

On cherche le meilleur endroit pour placer la caméra en fonction de la lumière et du rapport à l'image. Notre seul moyen de contrôler ou de jouer sur les choses, c'est de faire de l'ombre avec des tissus noirs que mon équipe déplace en synchronisme avec la caméra pour assombrir au maximum les réflexions à la face. Une forme de tournage documentaire avec l'aide d'une équipe de fiction pour contrôler au mieux la nature...

Vous êtes donc plus un faiseur d'ombre que de lumière sur ce film ?

JW : Oui c'est vrai ! On cherche en permanence l'ombre sur le plateau. Mais c'est une constante sur le film : que ce soit dans les maisons ou dans la prison avec les couloirs très larges et brillants, on passait notre temps à fermer les fenêtres et à obscurcir le plus possible tout ce qui était hors champ, derrière moi.

Vous parlez de tout tourner au 12 mm, comment gérez-vous les extérieurs jours avec une caméra numérique plutôt sensible ?

JW : Filtrer n'était pas possible. On peut éventuellement mettre un porte filtre 6/6 qui couvre le 12 mm, mais les filtres rajoutent forcément des reflets ou des doubles images et c'était hors de question. On a donc tourné la plupart du temps à 16 ou 22 de diaph, ce qui correspondait de toute façon à cette envie de profondeur maximale souhaitée par Terrence.

Parlons de la séquence de la caserne où les conscrits regardent les actualités projetées en film...

JW : On avait préparé cette scène avec des lumières dans le décor en pensant la tourner de nuit. Mais Terrence Malick a préféré tenter de la tourner au coucher du soleil. Mon souci était de garder juste assez de détails sur l'écran de projection pour lire les choses projetées et de l'utiliser à la fois comme source principale et comme élément narratif. A un moment, tandis que le crépuscule arrivait, la projection partait de plus en plus dans le blanc... et finalement je crois que c'est ce qui rend la séquence réussie. Ce rapport entre les visages dans la pénombre et l'écran éclatant marque bien l'irruption des événements politiques dans la vie de ces jeunes hommes. L'impact de la guerre qui arrive et qui va tout bouleverser...

La séquence de l'exécution est un autre moment à part... presque expressionniste !

JW : Pour cette séquence, même si elle semble plus étrange, avec le grand rideau, avec le personnage du bourreau et son chapeau, on s'est vraiment inspiré des témoignages et des éléments authentiques sur les cours martiales de l'époque. Ces exécutions à la chaîne ont existé sous cette forme, et les gens rentraient les uns à la suite des autres, comme dans un abat-toir sommaire avec un vague seau d'eau versé à l'issue de chaque décapitation. Seule exception notable en matière de caméra, on a filmé quelques prises de cette scène en noir-et-blanc, et elle a été colorisée par la suite. C'est sans doute ce qui la rend à part dans le reste du film.

Un mot sur l'étalonnage ?

JW : Dix jours d'étalonnage ont suffi à Berlin pour finaliser la copie en 4K, et c'est encore Christian Kuss qui s'en est chargé. Personnellement, je trouve ça très logique de pouvoir confier ce travail à quelqu'un qui était sur le plateau et, qui plus est, s'est chargé lui-même de la fabrication des rushes. Pour finaliser l'étalonnage, il pouvait se servir des métadonnées et des valeurs de couleurs et de contrastes que nous avons décidé pour les rushes... ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC



English version

<https://www.afcinema.com/Shadowmaker.html>

billet d'humeur

"La parabole de la Grenouille" ou comment la production audiovisuelle s'effondre doucement

Par Marc Galerne, PDG de K 5600 Lighting Europe

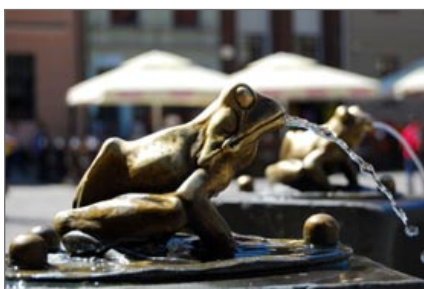
Toruń, en Pologne, nous a accueillis pour cette nouvelle édition de Camerimage du 9 au 16 novembre. Un retour aux sources puisque c'est dans la ville natale de Copernic qu'est né le Festival International de l'Image en 1992. Festival dont les trophées ultimes sont des grenouilles, en référence à une fable locale qui n'est pas sans rappeler celle du joueur de flûte et des rats. La ville est donc parsemée de sculptures de grenouilles en pierre, en bronze et autres matériaux.

► Pourtant, celle qui me fait davantage penser à notre industrie, c'est celle que l'on place dans un récipient d'eau froide chauffée lentement jusqu'à ce que le batracien succombe dans une béatitude résignée. Cette même grenouille qui s'était enfuie auparavant lorsqu'on l'avait plongée dans une eau tiède. Cette parabole bien connue met en lumière le fait que l'on accepte beaucoup de choses lorsqu'elles arrivent progressivement.

On peut en déduire que c'est la routine qui induit cette (non) réaction mais le feu ne s'allume pas tout seul sous le récipient. Dans notre cas, ce sont les productions qui font monter la température. Ils sont aussi les Grenouilles des organismes qui en font autant avec eux (les chaînes, les plateformes de streaming, les clients dans la pub...).

C'est la vie, peut-on en conclure avec fatalité... Et puis, cela ne va pas si mal que cela quand on pense aux fastes des Festivals et les expositions professionnelles nombreuses. Mais en fait, nous vivons dans le confort de l'illusoire que nous procure la chance de travailler... mais dans quelles conditions.

Même "l'industrie" du rêve doit pouvoir regarder la vérité en face : nous sommes au bord du gouffre. Que ce soit les techniciens (qui se plaignent du manque de travail et des faibles rémunérations), les loueurs qui, à force de brader leurs prestations, n'ont plus les moyens d'investir avec une vraie vision et les fabricants qui pour la plupart tentent de survivre dans un monde où il ne reste que peu de place après le passage des machines de guerre multinationales, qui frappent à coup de marketing à outrance.



Est-ce normal qu'une production impose à son chef opérateur la caméra, les optiques ? Est-ce normal que le CNC donne des aides à des projets dont les budgets sont manifestement en dessous du seuil de pauvreté ? Est-ce normal que l'on trouve des appareils en location qui ont plus de 20 ans ?

Nous sommes à quelques degrés de la destruction, ayant déjà dépassé le raisonnable et l'inacceptable depuis bien longtemps.

Alors quand allons-nous nous réveiller ? Quand allons-nous sauter hors de la casserole ?

Nous sommes censés le faire car, à la base, c'est une expérience. En effet le but de celui qui fait chauffer l'eau n'est pas de tuer la Grenouille mais de voir à quelle température (quel montant) elle va se propulser hors de la zone de danger (arrêter la négociation). Comme cette dernière meurt avant la fin de l'expérience, il faut que le laborantin prenne conscience qu'il y a des minimums à respecter. Il en est de même pour les productions : les postes techniques des budgets ont perdu depuis longtemps déjà des montants réalistes. Il n'est en aucun

cas question de diaboliser les producteurs et directeurs de production : leur travail est d'obtenir le maximum en dépensant le minimum et force est de constater que malgré la diminution des coûts de prestation, on fait toujours des films, et de plus en plus d'ailleurs.

Par contre, il est du devoir des prestataires et quiconque respecte le métier de dialoguer, d'argumenter et d'échanger. Un jour plus ou moins proche, les fabricants petits et moyens disparaîtront et avec eux la possibilité de choisir plusieurs types d'appareils innovants et originaux. On rentrera dans un formatage à la Apple (c'est déjà le cas) où ce seront les outils qui dicteront l'esthétique d'une image soft et ultra colorée (c'est déjà le cas aussi).

Les guerres des prix affaiblissent les entreprises qui ont du mal à offrir des services de qualité et les baisses de rémunération provoquent une désertion de la main d'œuvre qualifiée qui change de secteur professionnel et nous prive de leur expérience.

Alors, on saute de la casserole pour dialoguer avec les productions, les loueurs, les techniciens et les fabricants ? Le CNC, L'ARP, l'ADP, l'AFC, la FICAM se retrouvent autour d'une table pour évoquer ce qu'est la normalité ?

N'hésitez pas à me contacter si vous avez des idées, des propositions, envies de se rencontrer.

Un peu de réflexion en fin d'année, que je vous souhaite bonne et fructueuse (et ce n'est pas de l'ironie). ■

Aering associé AFC

► Après 16 ans aux commandes de la société ACS France, Luc Poullain lance une nouvelle marque, Aering.

16 ans de voyages au travers des besoins et des envies de nos réalisateurs, et aux cotés de nos directeurs de la photographie pour être guidé dans la réalisation d'images exceptionnelles.

La marque reprend les éléments essentiels de ce métier : la prise de vues aériennes en hélicoptère.

Au travers des derniers projets, Luc Poullain a su proposer ses services pour coordonner ces réalisations, en tant que pilote d'hélicoptère en vol ou au sol (*Star Wars : épisode IX*, de JJ Abrams, *Hobbs and Shaw*, de David Leitch, *Six Underground*, de Michael Bay, et d'autres à venir). Ces projets internationaux demandent un savoir-faire qu'il est difficile de vendre sous une marque ACS France. La naissance d'Aering va permettre le démarrage d'une nouvelle voie pour ces performances et ce savoir-faire en France et à l'étranger.

Le développement de la marque a déjà commencé avec des représentants au Royaume-Uni et en Belgique. ■



Hobbs and Shaw (Manchester - Uk), photographié par Jonathan Sela



Exercices avec l'armée française



Star Wars, Episode IX (Middle East), photographié par Daniel Mindel

<https://www.instagram.com/aeringmedia/>

◆ English version

<https://www.afcinema.com/Luc-Poullain-launches-Aering.html>

◆ Contacts et info

ops@aeringmedia.com

www.aeringmedia.com

Arri associé AFC

► L'Arri Alexa Mini LF Camera Simulator



L'Arri Alexa Mini LF Camera Simulator est à la fois un simulateur de menu simple et intuitif ainsi qu'un outil d'exploration de caméra.

Plus d'informations sur le site web d'Arri dans l'onglet "Learn & Help"!
<https://www.arri.com/en/>

● Retour sur le Workshop "étalonneurs"

Le 14 novembre, Arri France et l'association des étalonneurs Shade ont organisé un workshop autour de l'utilisation des "Looks Arri on-set".

Au programme, session de présentation de la marque Arri par l'équipe Arri France, démonstrations de Guillaume Poirson et aéro !



● Un Workshop Arri à Marseille



Le 17 décembre 2019, Arri France s'invite à la Coque de Marseille pour un workshop dédié aux caméras et lumières Arri. L'équipe Arri France sera présente pour rencontrer les professionnels de l'image de la région.

Arri associé AFC

Présentation des produits suivants :

- ◆ Caméras Arri, dont l'Alexa Mini LF
- ◆ Les optiques Large Format Arri Signature Prime
- ◆ Le système Multicam Arri
- ◆ Les Trinity et SRH-3 de la gamme Camera Stabilizer Systems
- ◆ La gamme Arri Lighting Skypanel et L-Series.

Horaires :

- ◆ Matinée pour les étudiants de 10h30 à 13h
- ◆ Workshop pour les professionnels de 14h30 à 18h.

◆ Lieu : La Coque - place Henri-Verneuil, Marseille 2^e

◆ Inscription

https://events.arri.com/events/registration?campaign_id=d637ae2c-0d3c-11ea-b47e-14187763417d&target_id=new

● Arri interviewe le directeur de la photographie Antoine Sanier pour *Hors normes*

Le directeur de la photographie Antoine Sanier a utilisé deux Alexa Mini sur le tournage d'Hors normes, le nouveau film très réussi du duo Nakache-Toledano. Témoignage.

Comment avez-vous abordé *Hors normes*, d'Olivier Nakache et Eric Toledano ?

Antoine Sanier : Avec Eric et Olivier, nous avons beaucoup réfléchi à une forme qui soit juste par rapport au sujet du film. Nous recherchions une image cinématographique qui puisse donner à voir du réel sans être trop présente ni trop crue. Pour la première fois, Eric et Olivier voulaient tourner en format 2,39:1 pour amener de la fiction dans un environnement très réaliste qu'ils connaissent bien. En effet, ils avaient réalisé un documentaire sur ces deux associations qui s'occupent d'autistes et qui ont inspiré le film. A l'époque, je leur avais donné un coup de main. C'était très impressionnant. Sur *Hors normes*, nous tournions dans des vrais lieux, des endroits tout petits, qui donnaient déjà en eux-mêmes une patte réaliste. Dans certaines séquences, nous avons cherché à faire exister plus l'image, avec des envolées, des travellings, du flare, etc. C'est ce que nous avons fait dans la scène du cheval, de la sortie de l'hôpital ou dans le bus. J'ai essayé de trouver une forme qui transcrive des sensations, avant de retrouver des scènes plus réalistes.

Avec quel système caméra avez-vous tourné ?

AS : Ce qui m'intéresse dans mon métier, c'est de trouver pour chaque film la bonne combinaison entre la caméra, les objectifs, les filtres et les LUTs. Sur *Hors normes*, nous avons utilisé deux Arri Alexa Mini et une série d'objectifs Canon K35 des années 1980 qui a été re-carrossée par Van Diemen. Je ne voulais pas d'une image trop piquée pour ne pas rajouter de dureté au film. Les K35 sont des optiques assez douces avec des flous très beaux. Nous avons fait des essais caméra dans les lieux mêmes du tournage et j'ai préféré la douceur de l'Alexa, son velouté, son côté très "matériel". Les autres étaient trop numériques à mon goût. Et puis je connais très bien l'Alexa. Si je la mets ici, je sais comment elle va réagir avec les reflets de cette vitre, comment elle va rendre le volume de cette pièce. Je regrette seulement que l'Alexa LF n'ait pas été disponible à l'époque. Elle aurait été parfaite pour le film.



Pourquoi l'Alexa Mini ?

AS : D'habitude, je préfère travailler avec l'Alexa classique mais comme nous tournions dans des endroits exigus, le côté maniable, compact de l'Alexa Mini était plus adapté. Et puis Eric et Olivier aiment beaucoup travailler caméra à l'épaule pour donner une respiration à l'image. Nous avons tourné avec deux Alexa Mini essentiellement dans les scènes de groupe, pour mettre les comédiens dans des conditions proches du réel.

A quelle exposition avez-vous utilisé l'Alexa Mini ?

AS : J'ai travaillé à 1 280 ISO pour ramener de la matière dans l'image, décoller un peu les noirs et donner de la texture. J'étais en grande ouverture, à 2 de diaph, quasiment tout le temps. Cela permet de ramener de la fragilité dans l'image, d'obtenir ces petits accidents qui donnent une vibration. Avec Fabien Pascal et Nicolas Chalons, de Silverway, qui

m'ont beaucoup aidé sur ce film, nous avons mis au point des LUTs en amont à partir des essais caméra. J'avais trois LUTs que j'ai affinées ensuite pendant le tournage.

Et pour l'éclairage ?

AS : Sur *Hors normes*, où jouent des artistes et beaucoup de non-professionnels, il fallait être un peu discret au niveau de la technique, pour donner de la liberté à la mise en scène, laisser vivre les comédiens et pouvoir saisir des choses vivantes. Cela allait parfaitement avec le propos du film. J'ai évidemment utilisé des Arri SkyPanel qui sont très pratiques dans des décors étroits. Pour les grosses sources, j'ai pris des Fresnel qui éclairaient les fenêtres de l'extérieur. C'est un film d'hiver, il fallait apporter plus de douceur.

Qu'est-ce qui a été le plus complexe pour vous sur ce film ?

AS : Dans certaines scènes, les contrastes à l'image étaient compliqués à gérer : les peaux noires à côté des peaux blanches sur des comédiens habillés en sombre. Le tout dans des décors clairs ! Une scène très complexe mais intéressante à filmer, c'est celle du périphérique, avec les éclairages au sodium, les phares de voitures. Au lieu de rajouter de la lumière, j'ai plutôt été amené à éteindre certains projecteurs pour retrouver du contraste. L'Alexa permet cela : en nuit, elle est superbe. Sur *Hors normes*, j'ai beaucoup aimé travailler une image plus directe, avec moins d'effets que sur d'autres projets. Ce n'est pas toujours facile d'aller dans cette direction mais c'est très stimulant de chercher cette justesse, cette bonne distance au réel, une forme d'équilibre...

Quels sont vos autres projets aujourd'hui ?

AS : J'ai travaillé sur *Petit pays*, d'Eric Barbier, que nous avons tourné au Rwanda. Comme nous tournions avec beaucoup d'enfants et en équipe réduite, il y avait un vrai besoin de légèreté. J'ai choisi d'utiliser l'Alexa Mini qui était parfaitement adaptée au projet. J'ai aussi travaillé sur les deux premiers épisodes d'une série Netflix qui est en postproduction, dont je ne peux pas parler pour l'instant.

Arri associé AFC

◆ Les sorties du mois de novembre

◆ *Les Misérables*, de Ladj Ly

DP : Julien Poupard ^{AFC}

Tourné en Arri Alexa Mini et Arri Master Grips

◆ *La Belle époque*, de Nicolas Bedos

DP : Nicolas Bolduc ^{CSC}

Tourné en Arri Alexa Mini

◆ *Proxima*, d' Alice Winocour

DP : Georges Lechartois

Tourné en Arri Alexa Mini

◆ *Chanson douce*, de Lucie Borleteau

DP : Alexis Kavyrchine

Tourné en Arri Alexa Mini

◆ *Furie*, de Olivier Abbou

DP : Laurent Tanguy ^{AFC}

Tourné en Arri Alexa SXT

◆ *Gloria Mundi*, de Robert Guédiguian

DP : Pierre Milon ^{AFC}

Tourné en Arri Alexa Mini

◆ *Place des Victoires*, de Yoann Guilloze

DP : Thomas Hardmeier ^{AFC}

Tourné en Arri Alexa



◆ *Sympathie pour le diable*, de

Guillaume de Fontenay

DP : Pierre Aïm ^{AFC}

Tourné en Arri Alexa Mini

◆ *Le Mans 66*, de James Mangold

DP : Phedon Papamichael ^{ASC, GSC}

Tourné en Arri Alexa LF

◆ *Vivre et chanter*, de Johnny Ma

DP : Matthias Delvaux

Tourné en Arri Alexa Mini et Arri

Alexa XT. ■

Cartoni associé AFC

► La société Dedolight confie sa distribution exclusive en France à la société Cartoni France.

Dedo Weigert : « Je suis enchanté d'entamer cette nouvelle collaboration avec l'équipe de Cartoni France. Nous cherchions un distributeur ayant l'expertise technique métier et les contacts autant dans les milieux du cinéma que du broadcast. L'approche client de Cartoni France correspond aux valeurs de Dedolight et je m'y suis senti comme chez moi... Lors de ma visite dans ses locaux à Paris, j'ai retrouvé l'esprit Dedolight ! »

Régis Prosper : « C'est avec une grande fierté et un immense plaisir que nous représentons la marque Dedolight en France. Dedo Weigert est une légende vivante dans notre métier : un inventeur infatigable ! Comme en témoignage son dernier concept de Faisceaux Parallèles : "Parallel Beam", qui permet, via l'utilisation d'adaptateurs optiques et de réflecteurs, de diviser la consommation électrique d'une configuration lumière studio par dix ! Nous accueillons à cette occasion Stéphane Warin au sein de notre équipe comme Chef de produit Lumière. ■



English version

<https://www.afcinema.com/Dedolight-entrusts-its-exclusive-distribution-in-France-to-Cartoni-France.html>

Exalux associé AFC

► Exalux présente deux nouveaux produits : les panneaux LED LEDZEP™ Punch et le RX200N, nouveau récepteur CRMX By Lumen Radio développé par Exalux.

● **LEDZEP Punch**

Exalux propose de faire le plein de lumière avec sa nouvelle gamme de panneaux LED LEDZEP™ Punch !



La société nantaise introduit un nouveau concept très attendu de lumière légère et puissante en associant des nouveaux émetteurs LED, dont l'émission est dirigée sur 60°, à des matériaux légers et très robustes.

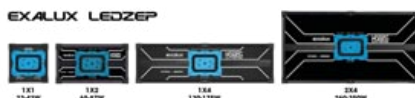
Ces nouvelles LEDs, combinées à une électronique performante, permettent aux LEDZEP™ Punch de produire un éclairage deux à quatre fois plus important qu'un panneau "léger" standard à puissance égale.

A titre comparatif, le LEDZEP™ Punch 1X2 produit un éclairage de 5 000 lux à 1 m pour une puissance de 65 W alors que le très performant panneau LED Rock Wide produit un éclairage de 3 250 lux à 1 m pour une puissance de 118 W et une même surface d'émission.

La lumière en sortie des Ledzep peut bien entendu être diffusée, par le biais d'accessoires DoP Choice ou du diffuseur gonflable Exalux Zepelin.

La gamme LEDZEP™ Punch se décline en quatre versions :

- ◆ 1X1 (292 x 292 mm, 1,08 kg)
- ◆ 1X2 (530 x 292 mm, 1,5 kg)
- ◆ 1X4 (1 006 x 292 mm, 2,2 kg)
- ◆ 2X4 (1 006 x 530 mm, 3,8 kg)



Une série d'accessoires sera très prochainement proposée, notamment pour créer des surfaces lumineuses modulaires à partir des panneaux de la gamme.

Par ailleurs, un générateur sur batterie sera proposé d'ici à la fin de l'année. Il permettra d'alimenter le Punch 2X4 (24 VDC / 350 W max) à partir de deux batteries 15 A.

Le LEDZEP™ Punch répond donc au besoin d'avoir un projecteur d'éclairage combinant légèreté, praticité, robustesse, lumière puissante et faible consommation électrique.

| **LEDZEP™ Punch**

| <http://exalux.eu/products/ledzep-punch/>

● **RX200N**

Le RX200N est le nouveau récepteur CRMX By Lumen Radio développé par Exalux.

Le RX200N est compatible DMX et RDM et s'adapte à tous les appareils DMX. Une version spécifique et optimisée pour le SkyPanel est également disponible.

Le RX200N est conçu pour résister aux conditions d'utilisation sur le terrain : le boîtier est réalisé à partir d'une pièce en aluminium usinée et le clavier membrane est prévu pour résister à l'usure.



Le mini récepteur RX200N apporte les avantages suivants :

- ◆ Possibilité d'alimenter le récepteur sur batterie PowerBank (5 VDC), Vlock (14,4 VDC) ou autre source comprise entre +5 VDC et +24 VDC
- ◆ Portée élevée (jusqu'à 500 m en fonction de l'émetteur et de l'environnement)
- ◆ Boîtier robuste et compact, à l'épreuve du temps. ■

| **RRX200N**

| <http://exalux.eu/products/connect-rx200n/>

English version

<https://www.afcinema.com/Exalux-presents-two-new-products.html>

Fujifilm associé AFC

► Fujifilm optique Fujifilm Electronic Imaging

Depuis 17 ans, Fujifilm propose des optiques de cinéma de haute qualité pour les caméras à capteurs Super 35 à travers ses célèbres séries d'objectifs Fujinon Premier, Cabrio et MK. La marque Fujinon s'est constamment engagée auprès des opérateurs du 7^e art à leur offrir des solutions techniques du plus haut niveau.

Retrouvez la gamme complète des objectifs de cinéma Fujinon sur <https://fujinoncinelens.com>

En quête permanente d'innovation technique, Fujifilm a dévoilé récemment sa nouvelle gamme d'objectifs zoom cinéma de la série Premista. Répondant aux besoins les plus pointus de la production cinématographique de prestige,

sa qualité optique exceptionnelle la destine aux caméras grand format. Ainsi, Fujifilm commercialise aujourd'hui des objectifs de référence plébiscités par les réalisateurs et les directeurs de la photographie du monde entier.

Parallèlement, Fujifilm, grand acteur de la production de pellicules photo et cinéma, transpose, année après année, son savoir-faire historique à travers ses gammes d'appareils photo numériques hybrides et s'impose avec des solutions pertinentes tant en photo qu'en vidéo.

► <https://fujifilm-x.com/fr-fr/>

Pour preuve, le Fujifilm X-T3 est le premier boîtier à capteur APS-C en mesure d'enregistrer sur une carte SD interne des vidéos au format 4K/60P 4:2:0 sur 10 bits et 4K/60P 4:2:2 sur 10 bits en

sortie HDMI, tandis que le récent GFX100 propose un des plus grands capteurs du marché (43,8 mm (L) x 23,19 mm (H) soit 49,56 mm de diagonale) pour un encombrement réduit encore jamais vu en vidéo professionnelle. Ces deux équipements sont adoptés par un nombre grandissant de professionnels du 7^e art.

La Division Optique Fujifilm, plus connue sous le nom de Fujinon est partenaire historique de l'AFC en tant que fabricant d'optiques dédiées au cinéma. Aujourd'hui, renforçant sa présence dans le monde du cinéma, Fujifilm souhaite y associer aussi à part entière et en tant que membre associé, sa Division "Electronic Imaging", chargée du développement de ses gammes d'appareils photo-vidéo numériques. ■

Key Lite associé AFC

► Nouveauté chez Luminys Systems : le projecteur à LED Paparazzi 1500 est une source lumineuse destinée à faire des effets de flash, de stroboscope, d'éclairs, de soudure, d'explosion ou de mitraillette.

Le LED Paparazzi 1500 est le premier "Lightning Strikes" à fonctionner sur une prise secteur domestique ne consommant que 8 ampères sous 240 volts. Il complète une gamme de projecteurs d'effets dont la puissance s'étend de 40 à 500 kW.

Fonctionnant avec les télécommandes standard "Lightning Strikes", il s'adapte plus facilement aux contraintes de décors et de budget actuels.

La qualité de lumière est semblable à celle des tubes à décharge "Lightning Strikes" avec un IRC de 95 à 5 000 K.

L'angle d'ouverture de 170° peut être réduit à 53° avec le réflecteur.

Avec sa petite taille et son faible poids, 1,5 kg, il s'intègre facilement dans les décors ou peut être simplement pris à la main.

Tous les systèmes Paparazzi peuvent être pilotés en DMX.

Toute la gamme "Lightning Strikes" est disponible chez votre loueur de matériel électrique.

Contactez Key Lite au 01 49 84 01 01 pour une démonstration



Caractéristiques

- Tête : 12 x 14 x 4 cm (4.5" x 5.5" x 1.5"); 1,5 kg (3 lbs)
- Ballast : 30 x 20 x 20 cm (12" x 8" x 8"); 6 kg (11 lbs)
- Input Power : 16 A @ 110 V ; 8 A @ 220 V
- Power Connector : Prise murale 110/220
- IRC : 96
- Kelvin : 5 000
- Configuration : Deux éléments avec la montée de lampe du ballast
- Remote Control : Standard Lightning Strikes Controller. ■

Leitz associé AFC

► Paul Guillaume, retour vers le futur Par Ariane Damain Vergallo, pour Leitz

Paul Guillaume a beau ne plus être étudiant en cinéma depuis un moment, il continue pourtant à décortiquer le découpage des chefs d'œuvre du cinéma américain, *Voyage au bout de l'enfer*, de Michael Cimino, *History of Violence*, de David Cronenberg, ou *No Country for Old Men*, des frères Cohen, des films qui ont été à l'origine de son désir d'être chef opérateur. Il regarde sans se lasser les splendides faux raccords lumière de ce prestidigitateur qu'était le chef opérateur Vilmos Zsigmond sur *Rencontres du troisième type*, de Steven Spielberg, où, dans la scène d'ouverture, le soleil est à contre-jour sur n'importe quel plan !

Adolescent, Paul Guillaume habitait Paris – la Ville lumière – dans le dix-huitième arrondissement. Il lui arrivait parfois, après le lycée, de passer par la rue Francœur et de regarder d'un air détaché (alors qu'intérieurement il était malade de jalousie) les tournages des étudiants de La Fémis non loin du majestueux portail de leur école qui abritait cent ans auparavant les studios Pathé.

Son père, passionné de musique, exerçait un emploi plus stable et sa mère était professeur d'arts plastiques et photographe. Ils assuraient à leurs deux enfants une existence à la fois confortable et intellectuellement exigeante.

Dès le lycée, Paul Guillaume veut passer les concours de La Fémis et de Louis-Lumière et s'oblige à obtenir un baccalauréat scientifique, étonnant fortement ses professeurs qu'il doit convaincre en commission d'appel.

Sa mère lui conseille ensuite une classe préparatoire littéraire qu'il suivra mais sans l'option cinéma faute de place disponible.

Et c'est la philosophie qu'il découvre à travers l'enseignement de Seloua Luste Boulbina, une brillante intellectuelle, une des femmes puissantes qui jalonnent son parcours.

Le philosophe danois Kierkegaard le fascine alors parce qu'il pose la question du choix et de l'engagement personnel. Paul Guillaume observe avec reconnaissance son père qui, par amour de sa



Paul Guillaume - Photo Ariane Damain Vergallo
Leica M, Leitz Summilux-C 65 mm

famille, pratique son métier avec raison tout en encourageant son fils à suivre sa propre voie. Il retient que c'est l'une des questions que l'on doit se poser tôt ou tard.

Il obtient ensuite une licence de philosophie et une licence de cinéma à la Sorbonne puis se présente aux fameux concours. Il réussit d'emblée celui de La Fémis mais aussi celui de Sciences-Po qu'une amie de sa mère – la directrice de production Edith Colnel – lui avait conseillé de passer également, escomptant finement qu'avoir à faire un choix entre les deux lui apporterait une indication supplémentaire sur sa vocation. Ce sera finalement le département Image de La Fémis.

À la fin de la troisième année, Paul Guillaume veut à tout prix faire son stage à Los Angeles, chez Panavision, célèbre loueur de matériel cinéma. Il est tout de suite accepté car, il faut bien le dire, le seul postulant. Les autres étudiants, anticipant le douloureux moment de la sortie de l'École, ont tous préféré un stage en France plus directement utile.

Chez Panavision, le premier jour, il est affecté au nettoyage minutieux des pieds caméra. Le solvant qu'il doit utiliser est si

puissant qu'il s'évanouit... comme s'il était entré par mégarde dans un rêve, celui du monde enchanté du cinéma. Hollywood, "city of dreams and nightmares".

En effet, une autre fois, il prend en stop une femme qui prétend être armée et dévaliser les automobilistes. Elle lui dit aussi qu'elle le trouve sympathique et qu'elle l'épargnera. Plus tard, Paul Guillaume réalise qu'il lui a donné son adresse et, prenant rétrospectivement peur, décide de déménager le soir même. Il atterrit dans une immense maison sur Muholland Drive animée par un "gourou" et habitée par des fous de cinéma qui rêvent tous d'être acteurs.

De cette expérience naîtra son film de fin d'études, *One in a Million*, un documentaire qui interroge sur l'étrange détermination qu'ont des milliers de jeunes comédiens à Hollywood à croire en leur destin même si cela peut paraître rationnellement vain. « Croire en vertu de l'absurde », avait justement dit Kierkegaard.

Chez Panavision, il est fasciné par le professionnalisme et l'implication des équipes. Il assiste aux essais des dix-huit caméras de *Captain America*. Même les techniciens n'ont jamais vu ça et ils se photographient avec les vingt-six pages de listes de matériel étalées par terre sur presque huit mètres de longueur !

Plus tard, il n'aura jamais peur d'être exigeant avec le matériel. « On gagne du temps avec de bons outils. »

À la sortie de La Fémis, il faut bien gagner sa vie et Paul Guillaume devient soudeur pendant six mois au Grand Palais pour préparer l'exposition de l'artiste japonais Hokusai. Il expérimente un certain mépris des commissaires d'exposition qui passent sans un bonjour ni un merci à l'attention des ouvriers qui travaillent pour eux et il promet de s'en souvenir quand il dirigera des équipes de tournage. Et ce moment arrive beaucoup plus vite que prévu.

Lors d'un festival de courts métrages, le réalisateur Sébastien Lifshitz a particulièrement remarqué son documentaire de fin d'études *One in a Million* et il l'engage pour un projet au long cours : filmer pendant cinq ans deux adolescentes de treize ans.

Leitz associé AFC

La carrière de Paul Guilhaume est lancée. Il a 25 ans, il abandonne la soudure et devient directement chef opérateur sans JAMAIS avoir été assistant caméra. Sébastien Lifshitz lui tient la bride serrée. Durant le tournage, il se poste derrière la caméra et surveille attentivement la composition de l'image, la lumière. C'est l'école "Lifshitz". Un maître et un apprenti doués, une combinaison de rêve pour apprendre le métier.

Pendant ce temps, sa vie personnelle est douce, aimantée par une jeune scénariste et réalisatrice, Léa Mysius, rencontrée alors qu'ils étaient tous deux étudiants à La Fémis. Ils ont l'intuition qu'il leur faut tout de suite créer une société de production, Trois Brigands Production, au service de leurs projets communs.

Paul Guilhaume emmène sa compagne sur les lieux de vacances de son enfance, l'île de Planas sur l'étang de Bages près de Narbonne, un paradis isolé et battu par les vents où viennent naître et mourir chaque année des milliers de mouettes. « Ce sont des paysages qui m'ont façonné » et ce sera le cadre d'un court métrage qu'ils écrivent et tournent ensemble, *L'île jaune*.

La suite de l'histoire donne le frisson tant le succès arrive rapidement.

Le célèbre producteur Jean-Louis Livi – leur aîné de presque 50 ans – avait été ébloui par le court métrage de fin d'études de Léa Mysius et décide alors de coproduire son prochain film qui sera éclairé et co-écrit par Paul Guilhaume, *Ava*, qui remporte direct le prix de la Semaine de la Critique quelques mois plus tard au Festival de Cannes.

D'ailleurs il est plus simple de dire que, jusqu'à présent, TOUS les films – cinq à ce jour – que Paul Guilhaume a éclairés sont allés au Festival de Cannes sauf le dernier qui sortira en 2020, *Adolescentes*, de Sébastien Lifshitz, primé au Festival de Locarno.

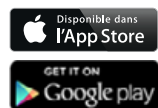
Tourné en huit semaines, en 35 mm et avec seulement 40 heures de rushes, *Ava* de Léa Mysius est la matrice de son travail de chef opérateur. Tout commence par une immersion totale dans le scénario et de longs repérages. Chaque scène est découpée, chaque plan dessiné et aussi colorisé directement sur une tablette numérique. « Sur *Ava*, on a comblé notre inexpérience par du travail, c'est un film qu'on a préparé lentement et qu'on a ainsi pu tourner vite. »

Le réalisateur Jacques Audiard a choisi Paul Guilhaume pour tourner deux épisodes du "Bureau des Légendes" – la série d'Éric Rochant – sur la foi de ce travail précis et inspiré. Ils se sont tout de suite accordés sur le fait de « préparer comme des malades » pour ensuite se laisser de la liberté. Sur le tournage, un vent nouveau a soufflé avec l'inhabituelle jeunesse du chef opérateur couplée à la virtuosité du réalisateur.

Pour la première fois, Paul Guilhaume a pu tourner avec des objectifs Leitz Summicron-C. « Leur simplicité permet de se concentrer sur l'essentiel : raconter l'histoire, filmer les acteurs. » Le 65 mm Leitz Summilux-C est même devenu leur objectif fétiche. « C'était notre arme secrète pour faire de très beaux plans dans n'importe quel décor. »

Fasciné par les rêves impossibles, Paul Guilhaume pense-t-il retourner à Hollywood ? Son début de carrière de chef opérateur, aussi rapide et légère que l'apparition d'une comète en plein ciel, autorise au moins cette interrogation.

Retour vers le futur ? ■



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

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

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



Lumières n°5,
est toujours disponible
à la vente,
passez commande
dès maintenant !

Des directeurs
de la
photographie
parlent de cinéma,
leur métier

www.cahierslumieres.fr

Next Shot associé AFC

► Nouveaux produits

● **Le Sigma fp pouvant notamment faire office de viseur de champ multi-format (dont le FF et l'anamorphique) :**

- ◆ Capteur Full Frame
- ◆ Monture L avec adaptateur PL et M
- ◆ Emulation des différents formats des caméras Arri, Sony, Red
- ◆ Mode caméra format Full Frame ou Super 35
- ◆ Enregistrement UHD DNG 8 bits interne
- ◆ (10-12 bits externe) MOV H264 All-I interne

● **Le Panasonic Lumix S1H**

- ◆ 1^{er} boîtier photo "mirrorless" certifié Netflix
- ◆ Double ISO natif 640-4 000
- ◆ 14 diaphs de dynamique
- ◆ Monture L avec adaptateur PL et M
- ◆ Capteur 6K Full Frame
- ◆ Enregistrement 6K et anamorphique 4K H265 4.2.0 10 bits
- ◆ Enregistrement DCI 4K et UHD 4K H264 4.2.2 10 bits All-I.

● **Le département lumière** vient d'ajouter à son catalogue plusieurs références LED dont le SkyPanel S360-C, la source

LED la plus puissante et la plus lumineuse de la gamme Arri.

RVB et bicolore, DMXable, avec contrôle complet de la couleur et des effets lumineux.

● En tournage avec Next Shot en décembre

- ◆ **30 jours max**, de Tarek Boudali, production : Axel Films, DP : Vincent Richard
Matériel caméra (Arri Alexa Mini, Alexa XT, Zeiss Master Prime Anamorphic) et machinerie (traditionnelle et moyens spéciaux)
- ◆ **"Skam" saisons 5 et 6**, de David Hourrègue, production : Gétévé, DP : Xavier Dolléans
Matériel caméra (Sony Venice, Atlas Orion)
- ◆ **100% bio**, téléfilm de Fabien Onteniente, production : Troisième Œil Story, DP : Pierrick Gantelmi d'Ille ^{AFC}. Matériel caméra (Arri Alexa Mini, Cooke S4, zooms Angénieux Optimo), lumière et machinerie
- ◆ **"Infidèle" saison 2**, de Didier Le Pêcheur, production : Storia Télévision, DP : Myriam Vinocour ^{AFC}. Matériel caméra (Sony Venice, Leitz Summilux), lumière et machinerie. ■



Panavision, Panalux associés AFC

► **Nous avons le plaisir de vous annoncer que, le lundi 9 décembre 2019, Panalux rejoint Panavision dans ses locaux d'Aubervilliers sur un espace lumière total de 2 000 m² (Bâtiment 217 et un nouveau Bâtiment 211 qui lui est adjacent).**



Cette réorganisation Panavision-Panalux nous permettra de vous accueillir dans un environnement beaucoup plus chaleureux (nouveau showroom lumière, nouvel espace de préparation et nouvelle décoration).

Les départs et les retours caméra, lumière, grip et camions se feront sur un même site aux portes du périphérique. Cet emménagement dans le même bâtiment que Panavision

permettra au groupe Panavision-Panalux de vous proposer une offre globale en caméra, lumière, grip et camions avec beaucoup plus de confort et d'efficacité. Toute l'équipe commerciale se tient à votre disposition pour vous aider au mieux dans vos projets et est impatiente de vous accueillir afin de vous faire visiter nos nouveaux locaux.

Merci à tous de votre confiance et de votre support, qui nous permettent de vous offrir des évolutions constantes sur notre service et notre savoir-faire.

● Départs de tournages de novembre

- ◆ **Lingui**, de Mahamat Saleh Haroun, image de Mathieu Giombini, caméra Panavision Bruxelles, machinerie Panagrip, lumière Panalux
- ◆ **Oss 117: alerte rouge en Afrique noire**, de Nicolas Bedos, image Laurent Tanguy ^{AFC}, caméra Panavision Alga, consommables Panastore

◆ **Trois fois rien**, de Nadège Loiseau, image Julien Meurice, caméra Panavision Alga, machinerie Panagrip, lumière Panalux, consommables Panastore

◆ **After Blue**, de Bertrand Mandico, image Pascale Granel, caméra Panavision Alga, machinerie Panagrip, lumière Panalux

◆ **Sous le ciel d'Alice**, de Chloé Mazlo, image Hélène Louvart ^{AFC}, caméra Panavision Alga.

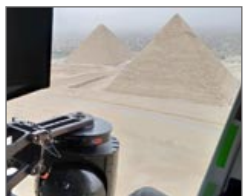
● Sorties en salles de décembre

◆ **Tehnoboss**, de Joao Nicolau, image Mario Castanheira, Arri SR3 advanced, série Zeiss T1.3 S 16, caméra Panavision Marseille

◆ **Rendez-vous chez les Malawas**, de James Huth, image Stéphane Le Parc, Arri Alexa Mini, série Panavision Primo Standard, zooms Angénieux Optimo 16-40, 30-76 et 28-340 mm, caméra Panavision Alga. ■

Papa Sierra associés AFC

► **Papa Sierra est fier d'annoncer la diffusion prochaine du film documentaire *L'Égypte vue du ciel*, le mardi 10 décembre à 21h05 sur France 2.**



► Le film est construit comme un voyage au fil du Nil dont la narration sera assurée par l'acteur Pio Marmai. Le comédien a l'actualité foisonnante puisqu'il a tourné récemment avec Cédric Klapisch, Pierre Salvadori, Thierry de Peretti... et qu'il sera bientôt à l'affiche d'un film de super-héros français (chose assez rare pour être notée). Réalisé par Michael Pithiot, Yazid Tizi et Yann Arthus-Bertrand, ce parcours propose des images

inédites d'un pays aux multiples facettes. D'une agriculture encore parfois très traditionnelle à une urbanisation qui recouvre des formes très différentes, l'Égypte mue et mute à l'ombre des vestiges monumentaux des pyramides, sous le regard immémorial et éternel des rois d'Égypte.

Après vingt-six mois de production passionnante, *L'Égypte vue du ciel* proposera à la fois des images aériennes spectaculaires des nombreux paysages qui composent le troisième pays le plus peuplé d'Afrique, mais aussi des séquences au sol, au plus près de la population, sillonnant les rues du Caire notamment. « C'est un voyage à travers un patrimoine architectural imposant, millénaire mais aussi à travers un relief méconnu, celui

du grand désert oriental d'Afrique, à travers le Mont Sinaï et la Mer Rouge, le Canal de Suez et le delta agricole et bien entendu, le long des berges du fleuve des fleuves : le Nil. Ce film est aussi une fresque, celle d'une nation dans son quotidien : travaux des champs mais aussi vie urbaine, école, santé, industrie, extractions de matières premières... l'Égypte se révèle au fil du voyage dans sa vie de tous les jours. Entièrement racontée par une voix, maniant savoir et poésie, ce voyage en Égypte devient une quête, celle d'un pays que l'on pensait disparu sous le poids de sa propre histoire. Plus qu'une exploration, cela devient alors un voyage amoureux et bienveillant à la rencontre d'une nation de 100 millions d'êtres humains. » ■

◆ Aerial Collection

Papa Sierra à travers aerialcollection.fr, c'est aussi un stock de vidéos aériennes comprenant des milliers d'heures de rushes pour vos productions.

◆ Découvrez le monde "Vu du ciel", tourné dans plus de soixante-dix pays, dont la collection des films de Yann Arthus-Bertrand. Plus de 3 000 heures de vidéos aériennes réalisées en Cineflex et GSS uniques au monde, disponibles en HD ou en 4K.

Sigma associé AFC

► **Sigma a le plaisir d'annoncer la disponibilité du zoom 24-70 mm F2.8 DG DN | Art, le deuxième zoom Art de Sigma dédié aux boîtiers hybrides Plein Format, annoncé le 6 novembre et présenté au récent Salon de la Photo. Ce zoom de qualité optique exceptionnelle sera l'un des fleurons de la gamme Sigma dans les mois et années qui viennent.**



Avec son tarif extrêmement concurrentiel, il sera, à n'en pas douter, un leader en termes de ventes.

Disponibilité

Monture Sony E : début décembre 2019
L-Mount : janvier 2020. ■

Transpalux, Transpacam, Transpagrip associés AFC

► Dans l'actualité du groupe Transpa

● **C'est avec une grande tristesse que toutes les équipes de Transpa ont dû faire face à trois disparitions ces derniers jours**

◆ M. Didier Bogard, Directeur commercial de Transpacam pendant environ six ans et anciennement PDG de la société Bogard.

◆ M. Georges Polonia, ancien groupman qui a parcouru les tournages pendant plus de trente ans avec toujours la même énergie.

◆ M. Nasser qui a passé de nombreuses années à nettoyer les locaux des sociétés Transpa et Lumex, mais aussi à nous apporter, lui et sa famille, une présence chaleureuse et un merveilleux couscous.

Merci à tous pour votre travail, votre dévouement, votre bonne humeur... Vous allez nous manquer !

● En tournage

◆ *Un tour chez ma fille*, réalisé par Eric Lavaine, directeur de la photographie Antoine Roch ^{AFC}, 1^{ère} assistante opératrice Prune Saunier-Dardant (Transpalux, Transpacam, Transpagrip) Arri Alexa LF et Mini LF, optiques Zeiss Supreme Prime.

● Sorties en salles

◆ *Le meilleur reste à venir*, sortie le 4 décembre, de Mathieu Delaporte et Alexandre de la Patellière, directeur de la photographie Guillaume Schiffman ^{AFC} (Transpalux, Transpagrip)

◆ *It Must Be Heaven*, sortie le 4 décembre, d'Elia Suleiman, directeur de la photographie Sofian El Fani (Transpalux)

◆ *Les Envoutés*, sortie le 11 décembre, de Pascal Bonitzer, directeur de la photographie Pierre Milon ^{AFC}, 1^{ère} assistante opératrice Olivia Costes (Transpalux, Transpacam, Transpagrip) Arri Alexa Mini et Cooke S4. ■

TSF associé AFC

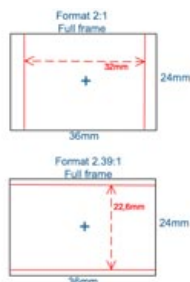
► Les nouvelles séries Anamorphiques Technovision Classic sont arrivées chez TSF Caméra

TSF présente en première mondiale les nouvelles séries d'Objectifs Technovision Classic fabriqués par P+S Technik. Inspirée des célèbres optiques Technovision Anamorphiques des années 1960, cette série de cinq focales (40, 50, 75, 100 et 135 mm) offre un look résolument "vintage", malgré sa conception récente, compatible avec les caméras full frame. Particularité de la série : le rapport d'anamorphose est de 1,5X. Il permet d'utiliser la plus grande surface possible du capteur full frame 24 x 36 pour produire des images anamorphiques à forte intensité. De plus, l'anamorphose 1,5X facilite le suivi de la mise au point, déjà sensible et inhérente aux très grands capteurs.

Les objectifs sont actuellement en tournage avec Christophe Nuyens sur la série "Arsène Lupin", réalisée par Louis Leterrier et produite par Gaumont Télévision.



Pour plus de renseignements, contactez Franck Techer, Hugo Cheron ou Danys Bruyère à TSF Caméra.



● Schémas des formats 2,39:1 et 2:1 Netflix

● Nouvelle tête gyro-stabilisée Arri SRH-3 chez TSF Grip

TSF Grip propose à la location la toute petite tête gyro-stabilisée fabriquée par Arri, la SRH-3 (Small Remote Head). Issue d'un concept révolutionnaire, entre guimbal et tête 3 axes, la SRH-3 permet des montages simples et rapides, avec ou sans l'assistance d'un technicien spécialisé.



"remote" conventionnelle, avec commandes joystick, pan bar ou manivelles. Mais surtout, grâce à sa gyro-stabilisation, la SRH-3 peut être montée sur tout type de véhicule allant du rickshaw au quad ou même sur chariots autonomes type Agyto. Ils permettent d'aller partout où il est difficile de stabiliser une image qui n'a pas vocation à être portée par le cadreur.

Le niveau de performance de la stabilisation est remarquable pour une tête de cette taille. Avec un peu de formation, un chef machino confirmé peut maîtriser la tête pour que celle-ci l'accompagne tout au long du tournage.

Pour plus de renseignements, contactez Valérie Guillot, Olivier Leblanc ou Danys Bruyère à TSF Grip.

● Les sorties cinéma du mois de décembre 2019 tournées avec les moyens techniques TSF :

- ◆ Docteur ?, de Tristan Séguéla, photographié par Frédéric Noirhomme, TSF Caméra (Sony Venice, série Zeiss Suprême Primes), TSF Lumière, TSF Grip
- ◆ Notre Dame, de Valérie Donzelli, photographié par Lazare Pedron, TSF Caméra (Arri Alexa Mini, série Zeiss Grande Ouverture), TSF Lumière, TSF Grip
- ◆ La Sainte famille, de Louis-Do de Lencquesaing, photographié par Jean-René Duveau, TSF Caméra (RED Helium, série Cooke S4), TSF Lumière, TSF Grip
- ◆ La Vérité, de Hirokazu Kore-Eda, photographié par Eric Gautier^{AFC}, TSF Caméra (Arricam 35 mm 2 perfs, série Leitz Summilux), TSF Lumière, TSF Grip
- ◆ Seules les bêtes, de Dominik Moll, photographié par Patrick Ghiringhelli, TSF Caméra (Arri Alexa Mini, série Cooke S6 Anamorphique), TSF Lumière, TSF Grip
- ◆ Le meilleur reste à venir, de Mathieu Delaporte, photographié par Guillaume Schiffman^{AFC}, TSF Caméra (Arri Alexa Mini, série Leitz Summilux), TSF Grip
- ◆ Rendez-vous chez les Malawas, de James Huth, photographié par Stéphane Leparç. TSF Lumière, TSF Grip.

Sa taille réduite cache des performances envieuses pour des utilisations sur dolies ou sur petits jibs en tant que tête

● TSF en tournage...

Les chefs opérateurs actuellement en tournage avec du matériel fourni par TSF Longs métrages :

- ◆ Georges Lechaptois photographie *La Beauté du geste*, de Sylvie Ohayon TSF Caméra (Arri Alexa LF, focales Cooke S7 plein format), TSF Lumière
- ◆ Rémy Chevrin^{AFC} photographie *Tendre et saignant*, de Christopher Thompson, TSF Caméra (Arri Alexa Mini, série Cooke S4), TSF Lumière, TSF Grip
- ◆ Christophe Offenstein photographie *Presque*, de Bernard Campan, TSF Caméra (Arri Alexa Mini et focales Leitz Summilux), TSF Lumière, TSF Grip
- ◆ Olivier Gossot photographie *Zai zai zai*, de François Desagnat, TSF Caméra (Arri Alexa Mini, séries Zeiss Grande Ouverture et Zeiss Standard T 2.1), TSF Lumière, TSF Grip
- ◆ Laurent Tangy^{AFC} photographie *OSS 117: Alerte rouge en Afrique noire*, de Nicolas Bedos, TSF Lumière, TSF Grip
- ◆ François Hernandez photographie *J'irai mourir dans les Carpates*, d'Antoine de Maximy, TSF Caméra (Arri Alexa SXT et focales Zeiss Ultra Primes), TSF Lumière, TSF Grip
- ◆ Jeanne Lapoirie^{AFC} photographie *Cigare au miel*, de Karim Ainouz, TSF Caméra (Arri Alexa Mini, zooms Angénieux Optimo 28-76 mm, 45-120 mm et zoom Som Berthiot 38-155 mm), TSF Lumière
- ◆ Christophe Beaucarne^{AFC, SBC}, photographie *Suzanna Andler*, de Benoît Jacquot, TSF Lumière, TSF Grip
- ◆ David Chizallet^{AFC} photographie *Un médecin de nuit*, d'Elie Wajeman TSF Caméra (Arri Alexa Mini, série Zeiss grande ouverture), TSF Lumière, TSF Grip
- ◆ Shai Goldman photographie *Le Genou*, de Navad Lapid, TSF Caméra (Arri Alexa Mini, série Arri Master Anamorphique).

Fictions TV :

- ◆ Christophe Nuyens photographie "Arsène Lupin", de Louis Leterrier TSF Caméra (Arri Alexa Mini LF, série Technovision Classic P+S Technics, anamorphose 1.5), TSF Lumière, TSF Grip
- ◆ Benjamin Louet photographie HPI, de Vincent Jamain TSF Caméra (Sony F 55, série Zeiss Master Primes), TSF Lumière, TSF Grip. ■

Zeiss associé AFC

► Zeiss Supreme Prime Radiance : de Ghostbuster à Ghostfather !

Zeiss a lancé, lors du dernier Camerimage, sa nouvelle série d'optiques Supreme Prime Radiance : basées sur la série Supreme sortie en 2018, elles ont la particularité de permettre un flare très précis et contrôlable de couleur bleue (quand la balance des blancs est équilibrée à la caméra) sans impacter le contraste général de l'image.

Au cours du festival, un séminaire a permis la rencontre du Dr. Benjamin Völker, designer optique de cette série, avec Paul Mignot, réalisateur de *All Blood Runs Red*, court métrage "démon" tourné au mois d'octobre avec les Radiance et Eric Dumont à la caméra (deux caméras RED Ranger 8K). L'occasion d'expliquer la notion-même de flare, comment il se décline et ce qui le favorise ou l'empêche dans une optique.

Depuis son arrivée chez Zeiss il y a plus de six ans, Benjamin s'est dévoué à la chasse au "flare", qu'il appelle, en anglais, les "ghosts". On retrouve dans les Supreme Primes le fruit de ce travail. Quand, il y a deux ans, Christophe Casenave, directeur marketing des produits cinéma chez Zeiss, est venu le voir pour lui dire que sa mission serait désormais d'en créer, on imagine sa réaction... Mais tout d'abord, une explication de la manière dont il définit le "flare" d'un point de vue technique, comment le traitement ("coating") optique fonctionne et comment il a créé de "beaux" flares, selon lui (et la dimension subjective est primordiale).

En parlant avec Jon Fauer lors de sa visite à Oberkochen, Benjamin s'est rendu compte de la différence dans leur vocabulaire et leur notion de ce qu'est un flare. Pour la plupart des gens, ça paraît évident, mais en fait on utilise de nombreux termes : "ghosts" (fantômes), "stray lights" (lumière parasite), "glare" (éblouissement), halo, diffraction...

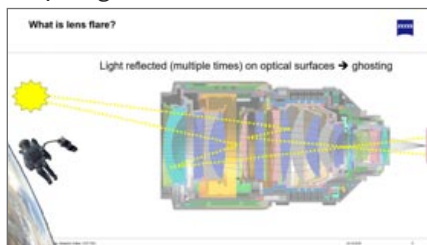
Lire le dossier de Film and Digital Times consacré aux Supreme Primes Radiance
<https://www.fdtimes.com/2019/11/07/zeiss-supreme-prime-radiance>

Cette image issue du film *Gravity* est un bon exemple, même si elle n'a sans doute pas été tournée dans l'espace...



On voit un astronaute, une planète, un arrière-plan et une source lumineuse ponctuelle, ici le soleil. Si on regarde de nos propres yeux par le hublot de la station, le soleil doit être rond et si vif qu'on ne voit pas de détails. Si on regarde à travers une optique, la lumière est transportée à travers les lentilles jusqu'au capteur et on obtient ce phénomène autour du soleil. Différents éléments y contribuent :

- La lumière issue de la source, qui va se refléter de nombreuses fois sur les surfaces optiques contenues dans l'objectif. Pour une optique de quinze éléments, on parle de quatre ou cinq cents chemins différents pris par la lumière avant d'arriver au capteur. C'est ce que Benjamin Völker appelle "ghosting". Généralement il est coloré, si on déplace la source lumineuse il se déplace dans le sens opposé, et il peut avoir toutes sortes de formes, en fonction de l'ouverture du diaphragme.



- La lumière peut aussi frapper les surfaces mécaniques à l'intérieur de l'optique. Elle n'est alors pas réfléchi mais dispersée dans toutes les directions, donnant un résultat qu'on appelle généralement "wheeling flare" ou "stray light", lumière parasite. Il n'y a pas de couleur, c'est un éblouissement plutôt blanc ou jaunâtre, et si on déplace la source l'effet sera différent mais relativement statique.

- Les surfaces optiques sont polies et aussi propres que possible, mais malgré tout on peut trouver des petites impuretés qui font qu'en frappant ces surfaces la lumière se disperse dans la même direction que la source, et a pour effet ce halo autour des sources de lumière vive.

En connaissant ce qui cause le flare, on peut le manipuler.

- Le ghosting est lié aux surfaces optiques, donc on peut facilement le modifier à l'aide des traitements optiques, qui déterminent à quel point dont la lumière est réfléchi par une surface.

- La lumière parasite peut être contrôlée en modifiant astucieusement le design mécanique, soit en cachant tout le système mécanique pour empêcher les parasites ou au contraire en éclaircissant les surfaces mécaniques. Dans les optiques Canon K35 c'est notable, on voit que dans le passé on ne se souciait guère de cet effet.

- Pour contrôler le halo, il faut des surfaces aussi polies et propres que possible.

- Les rayons, la forme étoilée autour de la source, sont en fait de la diffraction due à l'iris, et dépendent du nombre de lames et de l'ouverture.

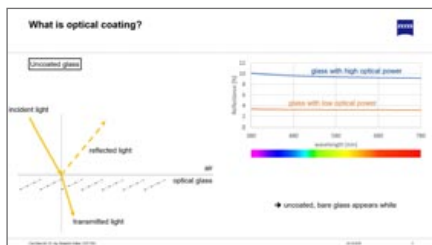
Sur l'image de *Gravity*, Benjamin suppose la pleine ouverture, parce qu'on voit la forte contribution de la lumière parasite, dont normalement on se débarrasse facilement en fermant le diaphragme. Les "ghosts" sont également assez flous, alors qu'en fermant ils seraient plus intenses.

On comprend maintenant que les flares peuvent être très différents, en fonction des conditions d'éclairage, des optiques, des couleurs des sources et de l'ouverture, sans oublier la focale et la distance de mise au point.

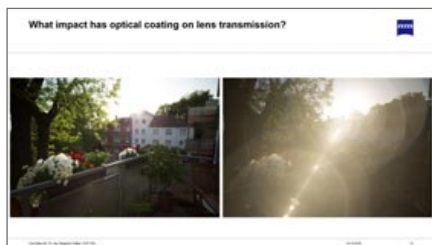
On combat les flares notamment avec le traitement des optiques, donc est-ce une bonne idée d'ôter les traitements pour obtenir des flares ? Il y a souvent des versions "uncoated" ("non-traitées") des séries d'optiques fixes.

Qu'est-ce que le traitement ? Il a été inventé en 1935 par Alexander Smakula, qui travaillait pour Zeiss à Iéna. A cette époque-là, on cherchait à avoir plus de lumière dans les systèmes optiques. Une surface non-traitée reflète à hauteur de 4 à 12 %. Chaque surface du système optique "retire" donc entre 4 et 12 % de la lumière qui pénètre le système. Smakula a donc eu l'idée d'appliquer une très fine couche de matériau à faible indice de réflexion qui a amélioré la transparence des éléments optiques. Chez Zeiss, on appelle ce procédé le "T-Coating", et on

s'en est servi dès les années 1940 dans les jumelles, des objectifs photo et les périscopes. Dans les années 1950 on a inventé les traitements multicouches, qui ont largement amélioré les performances optiques, et se sont appelés "T*" à partir de ce moment-là. Aujourd'hui, on n'utilise plus les recettes des années 1950, c'est un procédé qui ne cesse d'évoluer. En 1934, la couche de matériau était de l'ordre de cent nanomètres (un dix-millième de millimètre), aujourd'hui en combinant des matériaux à haut et bas indice et en jouant sur les épaisseurs, on peut massivement réduire les reflets et atteindre 0,1%, sur tout le spectre, ce qui signifie en gros que le verre est invisible. Leur épaisseur est au nanomètre près (un milliardième de mètre).



Quand la lumière atteint la surface d'optiques non-traitées, une partie de la lumière est transmise, une autre partie est réfléchi. Selon le pouvoir optique du verre, ou son indice de réflexion, ça peut être entre 4 et 12%. Sur ce schéma de longueur d'onde on voit tout le spectre optique, et on constate que le reflet qui vient du verre non-traité est presque uniforme sur toutes les couleurs du spectre optique, donc pratiquement blanc. Le reflet de ce verre non-traité le rend donc pratiquement blanc, comme sur des fenêtres, un pare-brise... Donc en plus de perdre de la lumière, on obtient un reflet blanc.



En jouant sur les traitements et leur épaisseur on peut choisir les longueurs d'ondes, c'est-à-dire les couleurs du spectre réfléchies ou non : on peut choisir d'aller dans les bleus, ce qui donne un

reflet plutôt rouge, dans les tons chauds ce qui donne du bleu, ou au milieu du spectre, ce qui donnera un reflet bleu et rouge, c'est-à-dire violet. Le flare bleu choisi par Benjamin est donc physique-ment lié au ton relativement chaud du rendu des Radiance.

La difficulté dans l'approche des Radiance était : on veut de beaux flares, mais qu'est-ce qu'un beau flare ? On aurait pu aller dans beaucoup de directions. Si on enlevait le traitement, ce qui est le plus facile et le moins coûteux, on allait avoir ces reflets blancs incontrôlables. Benjamin a donc commencé par analyser des dizaines d'objectifs plus ou moins "vintage", dans une pièce noire, et regarder les flares qu'ils produisaient, ce qui a pris deux mois. Le test consistait à filmer plusieurs sources lumineuses, en variant les sources, les focales, l'ouverture, la distance de mise au point...

Il s'agissait de comprendre ce que les utilisateurs apprécient dans ces flares. Il fallait aussi éviter de faire une optique qui serait si typée qu'elle ne pourrait servir que pour la publicité, par exemple, et préserver la possibilité d'utiliser les optiques de manière normale et contrôlée. Le plus difficile était aussi de créer de beaux flares qui restent constants d'une focale à l'autre.

En tâchant de rester aussi systématique que possible, Benjamin a fini par avoir une idée, une sensation, de ce que pourrait être le bon "niveau" de ghosting : il doit rester visible, il est coloré, et il ne faut pas tuer l'information contenue dans le cadre en préservant le contraste global.

Il aurait été envisageable de prendre les Supreme Primes, qui sont très fiables, et de les modifier, mais le gros problème était, même en sachant combien d'éléments modifier dans un système, le trop grand nombre de combinaisons possibles pour toutes les tester en laboratoire. Dans un Supreme Prime, il y a quatorze éléments optiques, ce qui peut donner jusqu'à 406 "ghosts" possibles, pour une seule source, une ouverture, etc. Il aurait fallu tester des millions de possibilités. La bonne nouvelle est qu'aujourd'hui, des ordinateurs très puissants permettent de prévoir les reflets en simulant les traitements. Une expérience impossible en laboratoire a donc été rendue possible virtuellement.

Paul Mignot, qui est aussi réalisateur de

publicités, confirme que certes, pour lui, les flares sont une composante esthétique récurrente des images en pub. Ils produisent une rupture dans l'image, peuvent "habiller" une image qui serait un peu pauvre. Mais pour ce court métrage, l'exercice était particulier puisqu'il s'agissait d'amener l'histoire vers les flares. Il raconte avoir essayé d'utiliser les flares et les contre-jours comme des ponts poétiques entre passé et présent, pour ce film qui est construit en souvenirs et en flashes-back. Le premier travail a consisté à choisir, dans l'écriture, quelle partie de la vie du héros raconter, et reconstruire les étapes de sa construction. Le lynchage de son père est devenu la première étape clé. Comment connecter cet épisode avec la suite ? Il y a l'accident heureux, le personnage court dans les tranchées à Verdun, et soudain un petit rayon de soleil apparaît et donne ce petit flare, et enfin il y a celui qu'on contrôle et qu'on provoque, comme pendant le match de boxe éclairé avec quatre projecteurs de 18 kW diffusés, où la corde du ring était déjà un élément qui convoquait le souvenir de son père lynché.



Paul avait dès lors la deuxième partie du pont et pouvait choisir de le construire avec les flares, ou pas. Avec un petit projecteur LED porté à la main, il était facile de créer du flare comme un élément abstrait, qui amène le flash-back. Il s'est servi de cette petite source teintée en rouge, pour jouer le contraste avec le bleu du flare.

Pour lui, « Ce qui est réussi avec ces optiques, c'est qu'ils gardent une texture sensible, pas clinique, et qu'on peut choisir de les pousser, de jouer avec les flares, ou pas. Avec les formats larges on découvre une nouvelle relation à la sensation d'espace, la distance avec les acteurs change, et ces objectifs donnent un bon équilibre. »

Pour finir la conversation, Paul suggère à l'équipe de Zeiss de procurer un jeu d'images de flares à utiliser au moment des VFX pour être raccord avec les flares du plateau... Ce que Benjamin approuve, et qui est dûment noté par Christophe Casenave ! ■

Plus d'images à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Zeiss-Supreme-Prime-Radiance-de-Ghostbuster-a-Ghostfather.html>

Président
Gilles PORTE

Présidents d'honneur

- Ricardo ARONOVICH
- Pierre-William GLENN

Membres actifs

Michel ABRAMOWICZ
Pierre AÏM
• Robert ALAZRAKI
Jérôme ALMÉRAS
Michel AMATHIEU
Richard ANDRY
Thierry ARBOGAST
Yorgos ARVANITIS
Pascal AUFFRAY
Jean-Claude AUMONT
Pascal BAILLARGEAU
Lubomir BAKCHEV
Pierre-Yves BASTARD
Christophe BEAUCARNE
Michel BENJAMIN
Régis BLONDEAU
Patrick BLOSSIER
Matias BOUCARD
Dominique BOUILLERET
Céline BOZON
Dominique BRENGUIER
Laurent BRUNET
Sébastien BUCHMANN
Stéphane CAMI
Yves CAPE
Bernard CASSAN
François CATONNÉ
Laurent CHALET
Benoît CHAMAILLARD

Olivier CHAMBON
Caroline CHAMPETIER
Renaud CHASSAING
Rémy CHEVRIN
David CHIZALLET
Arthur CLOQUET
Axel COSNEFROY
Laurent DAILLAND
Gérard de BATTISTA
Bernard DECHET
Guillaume DEFFONTAINES
Bruno DELBONNEL
Benoît DELHOMME
Jean-Marie DREUJOU
Eric DUMAGE
Isabelle DUMAS
Nathalie DURAND
Patrick DUROUX
Jean-Marc FABRE
Etienne FAUDUET
Laurent FÉNART
Jean-Noël FERRAGUT
Stéphane FONTAINE
Crystal FOURNIER
Pierre-Hugues GALIEN
Pierric GANTELMi d'ILLE
Claude GARNIER
Eric GAUTIER
Pascal GENNESSEAUX
Dominique GENTIL
Jimmy GLASBERG
Agnès GODARD
Julie GRÜNEBAUM
Éric GUICHARD
Philippe GUILBERT
Paul GUILHAUME
Thomas HARDMEIER

Antoine HÉBERLÉ
Gilles HENRY
Jean-François HENSGENS
Léo HINSTIN
Julien HIRSCH
Jean-Michel HUMEAU
Thierry JAULT
Vincent JEANNOT
Darius KHONDJI
Elin KIRSCHFINK
Marc KONINCKX
Willy KURANT
Romain LACOURBAS
Yves LAFAYE
Denis LAGRANGE
Pascal LAGRIFFOUL
Alex LAMARQUE
Jeanne LAPOIRIE
Jean-Claude LARRIEU
Pascal LEBEGUE
• Denis LENOIR
Dominique LE RIGOLEUR
Philippe LE SOURD
Hélène LOUVART
Irina LUBTCHANSKY
Laurent MACHUEL
Baptiste MAGNIEN
Antoine MARTEAU
Pascal MARTI
Stephan MASSIS
Vincent MATHIAS
Claire MATHON
Tariel MELIAVA
Pierre MILON
Antoine MONOD
Vincent MULLER
Tetsuo NAGATA

Pierre NOVION
Luc PAGÈS
Philippe PAVANS de CECCATTY
Philippe PIFFETEAU
Arnaud POTIER
Julien POUPARD
David QUESEMANT
Isabelle RAZAVET
Jonathan RICQUEBOURG
Pascal RIDAO
Jean-François ROBIN
Antoine ROCH
Philippe ROS
Denis ROUDEN
Philippe ROUSSELOT
Guillaume SCHIFFMAN
Jean-Marc SELVA
Eduardo SERRA
Frédéric SERVE
Gérard SIMON
Andreas SINANOS
Glynn SPEECKAERT
Marie SPENCER
Gordon SPOONER
Gérard STERIN
Tom STERN
André SZANKOWSKI
Laurent TANGY
Manuel TERAN
David UNGARO
Kika Noëlie UNGARO
Philippe VAN LEEUW
Jean-Louis VIALARD
Myriam VINOCOUR
Sacha WIERNIK
Romain WINDING
• Membres fondateurs

Associés et partenaires : ACC&LED • AERING • AIRSTAR Distribution • AJA Video Systems • AMAZING Digital Studios • ANGÉNIEUX • ARRI CAMÉRA • ARRI LIGHT • BE4POST • BEBOB FACTORY • CANON • CARTONI • CINESYL • CININTER • COLOR • COLOR BOX • DIMATEC • DMG TECHNOLOGIES • DOLBY • ÉCLALUX • EMIT • EXALUX • EYE-LITE France • FILMLIGHT • FUJIFILM OPTIQUE • FUJIFILM ELECTRONIC IMAGING • FULL MOTION • GRIP FACTORY Munich • HD SYSTEMS • HIVENTY • INNPORT • K5600 LIGHTING • KEYLITE • KGS DEVELOPMENT • KODAK • LCA • LE LABO PARIS • LEE FILTERS • LEITZ • LES TONTONS TRUQUEURS • LOUMAS SYSTEMS • LUMEX • M41 • MALUNA LIGHTING • MICROFILMS • MIKROS TECHNICOLOR • MOVIE TECH • NEXTSHOT • NIKON • PANAGRIP • PANALUX • PANASONIC France • PANAVISION ALGA • PAPA SIERRA • PHOTOCINERENT • POLY SON • PROPULSION • P+S TECHNIK • RED DIGITAL CINEMA • ROSCOLAB • RUBY LIGHT • RVZ CAMÉRA • RVZ LUMIÈRE • SCHNEIDER • SIGMA France • SKYDRONE-AEROMAKER • SOFT LIGHTS • SONY France • SOUS-EXPOSITION • THE DRAWING AGENCY • TRANSPACAM • TRANSPAGRIP • TRANSPALUX • TRANSVIDEO • TSF CAMÉRA • TSF GRIP • TSF LUMIÈRE • TURTLE MAX • VANTAGE Paris • VITEC VIDEOCOM • XD MOTION • ZEISS •

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