

septembre 2019

La lettre n° 300



Pierre Lhomme, chez lui, à Paris, en 2001 - Photo Sylvie Biscioni, parue dans En lumière, publié par Kodak

► entretiens AFC

- Claire Mathon** ^{AFC} > p. 28
David Chambille > p. 30
Jérémie Attard > p. 34

Visuels illustrant l'éditorial ci-contre



Hawukele, 7 (South Africa)



Hawukele 17 – Portrait



Self – Portrait



Jacinta, 4 (Australia)



Jacinta, 14 – Portrait



Self - Portrait



Tomoka, 5 (Japan)



Tomoka, 15 – Portrait



Self – Portrait



Mayerlie, 7 (Columbia)



Mayerlie, 17 – Portrait



Self - Portrait



Syrine, 6 (France)



Syrine, 17 – Portrait



Self – Portrait

C'est la rentrée !

► Bien que nous ne soyons plus écoliers, collégiens, lycéens ou étudiants, ces quatre mots continuent de rythmer nos années malgré des tournages peu souvent en adéquation avec "les grandes vacances"... Ce qui vaut pour un(e) directeur(trice) de la photographie vaut évidemment pour tout autre technicien de cinéma qui s'engage sur un film entre juin et juillet, autant dire pour la plupart d'entre nous. Pour des impératifs de tournage estivaux, combien sommes-nous à avoir raté les premiers pas de nos enfants, leurs premiers mots et leurs premiers tours de manivelle... à bicyclette ?

Lorsqu'en 2009, je pars tout l'été (et plus encore) autour du monde pour faire se dessiner des enfants de l'âge de ma fille, ce n'est pas tant pour honorer la Convention internationale des droits de l'enfant – dont mes prises de vue participeront à célébrer son 20^e anniversaire¹ – mais parce qu'à la suite d'un autoportrait réalisé par ma fille Syrine, âgée de 3 ans, je décide de réitérer l'expérience avec des enfants du monde entier – qui ne savent ni lire ni écrire – persuadé d'un potentiel créatif naturel chez n'importe lequel d'entre eux.

En prolongeant un exercice avec une feuille de papier noir et/ou sur une vitre², bien au-delà d'une école maternelle du 18^e arrondissement, ce nouvel engagement me conduit finalement à m'éloigner géographiquement d'avantage. Faire se dessiner plus de 6 000 enfants dans 50 pays...

Forcément... Comment oublier, il y a dix ans, alors que je faisais se dessiner des enfants aborigènes en Australie, la voix de Syrine qui me déclare au téléphone :

« Papa, si j'avais su, j'aurais jamais dessiné, comme ça tu serais resté ! »

Cette année, j'ai, pour une fois, tenté de faire coïncider ma rentrée professionnelle avec celle de ma fille afin de passer quelques jours, ensemble, en juillet et août... A la veille de la rentrée de Syrine en terminale, nous sommes allés retrouver, tous les deux, des enfants que j'avais fait se dessiner autour du monde.

Certes nous ne sommes pas allés dans 50 pays, ni n'avons retrouvé les milliers d'enfants rencontrés dix ans plus tôt mais nous nous sommes posés auprès d'une dizaine d'entre eux, sur les cinq continents. Toutes des filles de l'âge de Syrine, entre 15 et 18 ans. Des enfants qui m'avaient profondément marqué par leur très grande attention, le graphisme de leur autoportrait et la place qu'ils prenaient ou pas dans le cadre. Syrine posait à chacune des adolescentes un certain nombre de questions et moi je leur demandais de se dessiner à nouveau, à l'aide d'un papier noir et d'un crayon blanc...

Ce que j'avais aperçu il y a dix ans a disparu ! Cette singularité, cette confiance, ce lâcher-prise qui m'avaient tant frappé avaient laissé place à autre chose...

Cela avait disparu partout sauf dans un petit coin de Colombie, au pied de la Cordillère des Andes ! Sorte de village d'irréductibles – comme dans la bande dessinée d'Uderzo et de Goscinny – une fondation³, créée il y a 18 ans par un homme qui répond étrangement au prénom de Jésus, recueille des enfants qui errent dans la rue, sans abri et sans assistance.

Est-ce parce que Jésus Calle – appelé Chucho – est artiste-peintre qu'il attache une si grande importance à la pratique du dessin, de la musique, des arts du cirque, du théâtre, de la danse et du chant dans son centre ? Chucho invite régulièrement des artistes à intervenir auprès des enfants afin de mieux les éveiller à l'art, susciter leur curiosité intellectuelle tout en cultivant leur sensibilité et leur permettre ainsi de mieux appréhender ce qui les entoure.

Combien faudra-t-il attendre de rentrées pour que nos dirigeants politiques prennent enfin conscience de l'importance de l'éducation artistique à l'école et engagent en ce sens de véritables réformes ?

Ne serait-il pas vraiment temps de reconnaître dans l'acte artistique un geste parfois aussi vital que celui d'éteindre une Amazonie en proie aux flammes... tout près de la fondation de Chucho ?

Gilles Porte, président de l'AFC

¹ <https://www.solidarite-laique.org/pro/documents-pedagogiques/dossier-pedagogique-droits-de-lenfant/>
La Convention internationale des droits de l'enfant (CIDE) fêtera ses 30 ans le 20 novembre 2019

² <http://www.gillesporte.fr/-PORTRAITS-SELF-PORTRAITS-.html>

³ <https://www.solidarite-laique.org/informe/defendre-le-droit-a-lenfance/>

SUR LES ÉCRANS :

● Andy

de Julien Weill, photographié par Rémy Chevrin ^{AFC}

Avec Vincent Elbaz, Philippe Cura, Alice Taglioni

Sortie le 4 septembre 2019

[▶ p. 25]



● Fête de famille

de Cédric Kahn, photographié par Yves Cape ^{AFC, SBC}

Avec Catherine Deneuve, Emmanuelle Bercot, Vincent Macaigne

Sortie le 4 septembre 2019

1^{er} assistant opérateur : Sylvain Zambelli

2^e assistant opérateur et DIT : Mathieu Cassan

3^e assistant opérateur : Swan Guessoum

Opérateur Steadicam : Emmanuel van Wambeek

Chef machiniste : Thomas blanc - Machiniste : Emmanuel van Wambeek

Chef électricien : Jean-Noël Viry - Électricien : Gaël Parat

1^{ers} assistants caméra B : Morgane Nègre et Arnaud Gaudelle

Matériels caméra et lumière : Lites Belgique (RED Monstro, objectifs

Leica Summilux et zoom Angénieux Optimo 28-76 mm, T2.6)

Laboratoire : M141

Étalonneur : Richard Deusy



● Portrait de la jeune fille en feu

de Céline Sciamma, photographié par Claire Mathon ^{AFC}

Avec Noémie Merlant, Adèle Haenel, Luàna Bajrami

Sortie le 18 septembre 2019

[▶ p. 28]



● Le Dindon

de Jalil Lespert, photographié par Pierre-Yves Bastard ^{AFC}

Avec Dany Boon, Guillaume Gallienne, Alice Pol

Sortie le 25 septembre 2019

[▶ p. 33]



actualités AFC

Deux nouveaux membres actifs et un nouvel associé rejoignent l'AFC

▶ Lors d'une de ses dernières réunions, le CA de l'AFC a décidé d'admettre au sein de l'association trois nouveaux membres : la directrice de la photographie Elin Kirschfink – marraines AFC, Caroline Champetier et Marie Spencer –, le directeur de la photographie Antoine Marteau – parrains AFC, Eric Gautier et Marie Spencer – et la société de prestations tournage, éclairage, caméra, véhicules et énergie Eye-Lite France – parrains AFC, Christophe Beaucarne et Philippe Guilbert. Nous leur souhaitons la bienvenue ! ■

Présentation d'Antoine Marteau, nouveau membre de l'AFC

Par Eric Gautier ^{AFC}

▶ J'ai adoré la rencontre d'Antoine Marteau au festival de Chalon-sur-Saône, dédié aux chefs opérateurs. C'était la première édition, et j'en étais l'invité d'honneur. J'avais demandé la présence de chefs opératrices que j'aime beaucoup, j'avais envie de leur belle présence de cinéma. Claire Mathon, Céline Bozon, Marie Spencer. Et il y a eu l'outsider inattendu, programmé par le festival, Antoine Marteau.

Je ne le connaissais pas. Mais j'ai aimé immédiatement son tempérament, sa foi dans le cinéma. Sa filmographie est très hétérogène, il fait ce qu'il peut, comme tous les amoureux du Cinéma aujourd'hui.

Mais quand j'ai vu la projection de *Kabullywood*, réalisé par Louis Meunier, à Kaboul, sous toutes les menaces, j'ai été sidéré par la perfection de sa forme, et par la foi dans le Cinéma. Sachant que la plupart du temps il s'agissait de tourner un plan et de déguerpir au plus vite. Ce film a été tourné très vite, entre les armes et la violence. Et sa construction est si parfaite.

Antoine a une belle présence, une belle énergie. Je suis ravi qu'il soit membre de l'AFC, il nous apportera une belle sincérité.

Bienvenue Antoine ! ■

Lire la lettre qu'Antoine Marteau a adressée à l'AFC à l'adresse https://www.afcinema.com/IMG/pdf/antoine_marteau_lettre_afc.pdf

Aie l'œil du peintre. Le peintre crée en regardant.

Robert Bresson *De l'éclairage*, 1958

Parler cinéma aux Cinégraphies Arles 2019

Par Nathalie Durand ^{AFC}



Nathalie Durand et Isabelle Razavet lors de leur émission de radio
Photo Léo Mermillod-Blardet/Cinégraphies



Rémy Chevrin, à droite, Pierre-Hugues Galien et Christophe Offenstein
lors de leur émission de radio
Photo Léo Mermillod-Blardet/Cinégraphies



A Arles l'été, l'image photographique est présente dans tous les lieux qui peuvent se prêter à l'exposer. Jusque sur les murs de la ville, les photos s'affichent, les expos s'annoncent. C'est un plaisir de déambuler dans la ville, loin des voitures, aller d'un lieu à l'autre, croisant touristes et amateurs de photo d'art (les deux se combinant parfois), entrer dans une boutique au détour d'une rue pour y découvrir les travaux d'un(e) artiste.

► La ville entière est dédiée à la photographie pendant les mois d'été. Et le temps d'une semaine en juillet, le cinéma s'invite aussi. Notamment avec Cinégraphies, association toute nouvelle qui aime le cinéma et souhaite donner la parole à celles et ceux qui le font en assurant une mission de partage, de transmission et d'éducation à l'image.

A l'invitation de Cinégraphies donc et pour une première édition, l'AFC a participé à deux "Ciné-Radio-Apéro" et une Master Class. Une première émission de radio avec Nathalie Durand et Isabelle Razavet a abordé le métier de directrice de la photo.

La deuxième émission rassemblait Rémy Chevrin, Pierre-Hugues Galien et Christophe Offenstein sur les liens entre cinéma et photographie. Ces deux émissions, enregistrées en plein air et devant un public attentif, étaient modérées par Philippe Rouyer avec la présence bienveillante de Marie-Noëlle Dana.

La Master class d'Eric Gautier, modérée elle aussi par Philippe Rouyer, s'est déroulée au cinéma le Méjan. Philippe Rouyer, critique de cinéma, est un parfait partenaire pour ces échanges. Autant pour les apéro-radio que pour la Master Class, il connaît son affaire et a bien mené les débats. Marie-Noëlle Dana et l'équipe de Cinégraphies ont montré leur capacité à faire partager leur passion du cinéma (il y a eu d'autres apéro-radio sur des thèmes liés au cinéma tout au long de la semaine).

Espérons que cette première expérience avec Cinégraphies se pérennise. Il faut vraiment prendre le temps d'aller flâner à Arles l'été prochain... et y parler de cinéma. ■

... Date à retenir : 19 octobre 2019

Projection au Cercle Rouge d'essais comparatifs d'objectifs effectués par
Caroline Champetier ^{AFC}, Pascal Lagriffoul ^{AFC}, Denis Lenoir ^{AFC, ASC} et Martin Roux,
avec le soutien d'Arri, de Mikros image, de l'ENS Louis-Lumière, de l'ADC et de l'AOA . . .

actualités AFC

Benoît Delhomme AFC, juré à la Caméra d'or

Benoît Delhomme représentait cette année l'AFC en tant que membre du Jury de la Caméra d'or au Festival de Cannes. Interrogé par Caroline Champetier, Michel Abramowicz et Hélène de Roux, il revient sur cette expérience étrange et difficile d'avoir à départager des films à un train d'enfer (vingt-six films en dix jours), quand on est un chef opérateur qui exerce son métier sans juger les films ni les metteurs en scène.

► J'avais très peur d'être juré parce que, si quand j'étais jeune chef opérateur je voyais beaucoup de films – c'est en voyant des films que j'ai appris à en faire – maintenant j'en vois très peu. Quand Caroline m'a appelé je me suis dit que ça allait me faire du bien, c'était intéressant de voir si j'arrivais à le faire. Vingt-six films en dix jours, alors que je ne vois pas un film par mois... je pensais que je n'allais pas tenir le coup... Je n'ai pas tellement la curiosité du cinéma aujourd'hui, j'aime bien faire des films sans faire référence à d'autres films. Je ne suis pas le genre de chef opérateur qui regarde quinze films avant d'en faire un. Je n'aime pas quand un metteur en scène me dit « on va voir des films ensemble, ça va être génial », je m'imagine sur un canapé pendant deux jours... Mais j'avais accepté, donc j'ai tenu cette parole. Je me suis dit que j'allais regarder les films comme si je les filmais, comme un chef opérateur, pour trouver la manière de bien les intégrer, différemment d'un public normal. Au début j'ai trouvé ça bien, d'imaginer les plans suivants, essayer d'imaginer ce que le metteur en scène voulait faire... et je me suis rendu compte que c'était très fatigant. On est passif, c'est dur de passer des jours à absorber des images de films de tous les pays, surtout qu'on ne connaît rien des histoires au départ. Entre nous, dans le jury, on se donnait toujours des coups de coude si on s'endormait.

Je n'aime pas trop le côté distraction du cinéma, donc je me suis dit qu'il fallait que je sois ému si le film était émouvant, ce qui était souvent le cas, amusé si le film est drôle, mais peut-être que je n'étais pas la bonne personne : je ne sais pas être critique, voir un film en me disant « après il va falloir que je défende, ou pas ». Je me suis rendu compte dès les premières délibérations à quel point c'était violent, au point de perdre un peu le plaisir de voir les films. On n'était que cinq, c'est Rithy Panh qui présidait. On jugeait les films au fur et à mesure pour éliminer ceux qu'on ne voulait pas garder, sans retour en arrière possible. Maintenant je crois que c'est une erreur. Je trouvais ça assez injuste : tous les deux jours on va déjeuner et « ça non, ça on garde », alors que des films qui ne me plaisaient pas trop quand je les ai vus restent plus que certains autres. Des séquences restent.

Par exemple, *Ceniza Negra* qui est l'histoire d'une jeune fille qui habite avec son grand-père dans la jungle. Elle a quatorze ou quinze ans et son grand-père pense qu'il élève des chèvres, mais, comme il est presque aveugle, il ne sait pas si elles sont toujours là, et la jeune fille lui fait croire qu'elle nourrit les chèvres tous les jours. C'est très simple. Le grand père est très vieux, très sombre, très noir, très beau. Parfois l'amie du grand-père, une vieille femme, vient dormir là aussi. Elle est un peu sorcière, et on la voit vendre des serpents morts sur la route. J'ai aimé le film pour cette séquence : cette vieille femme qui vend des serpents morts aux touristes. Mais c'est difficile de

dire dans un jury : « Je pourrais sauver le film pour cette séquence-là. » ! Quand je regarde un film je suis très rarement l'histoire, ça ne m'intéresse pas. J'ai un rapport au cinéma qui est plus poétique, plus qu'une histoire je cherche des images, comme dans les livres. Cette séquence avec le serpent, je pourrais en faire une peinture. De plus en plus je vois comme un réservoir à images, souvent même certaines intrigues très simples, je les oublie quand le film est fini. Les gens du jury me disaient : « C'est parce que tu as bien aimé les images », parce que je suis opérateur, mais ça n'est pas ça du tout. Il y a des séquences dans ce film que je trouve belles, la fille qui renverse le réservoir avec la nourriture des chèvres, dans la boue derrière la maison et revient, je trouvais ça beau, c'est difficile de le vendre à un jury !



Ceniza Negra

Pour moi, *Ceniza Negra* était un film de Caméra d'or : il n'est pas parfait, le cinéaste ne sait pas raconter une histoire parfaitement mais il a des pulsions. Cette séquence avec le serpent est la plus belle que j'ai vue dans tous ces films. C'est quelque chose que je n'ai pas beaucoup vu dans ma vie au cinéma. Dans les discussions du jury, il fallait toujours remettre dans le réel en fait, savoir si politiquement... est-ce que c'est plausible, à cette époque-là, au Guatemala sur les massacres et les guérilleros... il y a eu peu de rapport poétique. J'étais le chef op' là-dedans, j'avais le sentiment que je m'intéressais à ça parce que j'étais chef op'. Pas du tout ! je m'intéresse à l'histoire d'une autre manière. Je vois un film toujours de manière un peu flottante. Il y a forcément un côté injuste de l'ordre dans lequel on voit les films, comme dans un concours. Cet ordre était bizarre, complètement aléatoire. Je prenais des notes quand même, pour ne pas les oublier.

Caroline Champetier : Comment se passaient les délibérations du jury ?

Je me rendais compte que les gens s'intéressaient à des choses qui ne m'intéressaient pas forcément. Je n'ai jamais eu le temps de décrire aussi bien qu'à vous la séquence de cette grand-mère et de ses serpents morts. Ce n'était pas possible de passer cinq minutes à parler de ça, tout le monde m'aurait dit « on n'a pas du tout aimé le film, on continue... » C'était scolaire, et moi je suis de moins en moins scolaire. On était très encadrés. Au début, Thierry Frémeaux fait un speech, avec Olivier Gotron, et ils nous disent : « Vous faites ce que vous voulez, si vous voulez ne parler des films qu'à la fin vous êtes libres ». Mais en fait ça leur fait un peu peur parce qu'ils aimeraient bien savoir vers quoi on s'oriente. Comme la Caméra d'or croise les compétitions, chez nous il y avait des films de la sélection officielle, *Atlantique* et *Les Misérables*. On se dit que les sélectionneurs en attendent beaucoup, forcément, si on les a remontés d'Un Certain Regard ou de la Semaine de la Critique, c'est qu'il y a une grande ambition pour ces films. Personne ne te le dit clairement mais je l'ai senti comme ça.

C. C. : Est-ce que tu pourrais parler de la nationalité des films ?

Les films arrivent du monde entier, c'est ça que j'ai adoré. J'ai le sentiment d'avoir fait un voyage, un truc planétaire incroyable, que toutes les histoires, au bout d'un moment, pouvaient s'imbriquer entre elles, comme une espèce de film-monstre. C'était comme une sorte de série, les thèmes se répondaient, les zombies et les morts vivants étaient dans tous les films. Je pense que les sélectionneurs, un peu comme les commissaires d'exposition, ont envie que les choses se ressemblent un petit peu. Il y avait le film de Jim Jarmusch, *Atlantique* de Mati Diop, *Abou Leila*, un film algérien, et il y a du vaudou dans un film brésilien que j'ai beaucoup aimé aussi, *Sem Seu Sangue*, (*Sick sick sick* en anglais). J'ai eu le sentiment de faire un voyage, j'ai pioché à droite à gauche les pays. J'adore voir les films d'autres pays, c'est vrai, comme j'aime aussi tourner dans d'autres pays, filmer des gens que je ne connais pas, le cinéma a aussi ce rôle-là pour moi.

Je suis plus attiré par un film péruvien qu'un film français mais il y a un film français que tout le jury a aimé, *Les Particules* : c'est l'histoire d'un groupe d'ados en province, près de l'accélérateur de particule souterrain du CERN, un peu comme ce que j'ai connu quand j'habitais à Cherbourg, à côté du CEA. Cette bande d'ados fume des pétards et mange des champignons hallucinogènes, ils ne font pas grand-chose a priori, et petit à petit tout se met en place de manière assez belle, et des personnages se transforment en paillettes, une sorte de gaz lumineux. C'est assez bizarre, poétique et très subtilement fait. Un langage très beau de la province, avec un fort accent, presque comme un film d'Eustache, se mêle à cette métaphore de l'accélérateur de particules souterrain à la fiction. Ce sont les particules qui s'entrechoquent, les choses de la vie de tous les jours, inscrites dans un lieu. Ce film-là a touché tout le monde dans le jury, on l'a gardé jusque à la fin.

C'est sur un film guatémaltèque, *Nuestras madres*, qu'on s'est tous mis d'accord. Il est dans la lignée de ce qu'a fait Rithy Panh, pas sur un génocide mais quasiment. C'est l'histoire d'un jeune anthropologue qui fouille des charniers où les militaires ont enterré leurs victimes pendant les massacres des années 1970. Ils essayent de récupérer des squelettes entiers, ils les mettent dans des boîtes et les gens viennent chercher leurs morts, des femmes qui viennent voir si c'est leur mari ou leur fils. C'est un film très émouvant. Il commence avec ce jeune homme, filmé



Nuestras madres

en plongée, qui dispose parfaitement sur une table qui occupe tout le cadre un squelette entier, petit à petit, pour faire un corps, avec la tête sur un petit coussin. Le film nous a gagnés avec ce premier plan. Ça a été unanime. Il était visuellement d'une grande simplicité mais son histoire est poignante et la révélation de la fin nous a retournés comme des crêpes. Tous les autres films avaient des défauts et celui-là est presque parfait, voilà. Par exemple, on avait vu un film avant qui parlait de la Bosnie, et qui parlait mal des morts, on trouvait que c'était un peu bizarre, alors que là, il y avait un respect énorme. A un moment donné il filme ces gens qui sortent avec les cartons, qui les transportent, on sait qu'il y a un mort dans chaque carton, après dans des bureaux les gens sont là à attendre comme chez le médecin, savoir si c'est leur boîte ou pas, c'est très dur. Le film traite son thème avec rigueur, sans faille sur le plan historique. On s'est tous mis d'accord, sans que le président ait eu à pousser. On l'a vu quatre jours avant de voter, le mardi de la seconde semaine, à 11h45 au Miramar, après un film très éprouvant à 8h15, long et antonionien. Là, c'était presque mathématique, l'homme pose un os puis un autre, et le réalisateur construit son film comme ça : une séquence, puis une autre, c'est tout simple. On comprend que le personnage fait ce travail parce que son père a été tué aussi, et dans chaque corps il pense trouver celui de son père. A un certain moment sa mère lui dit : « On part en vacances », ils partent au bord de la mer – beaucoup de films vont au bord de la mer, c'est un peu la solution, tout le monde fait ça, les gens vont en week-end au bord de la mer, les films aussi. Les films à la Caméra d'or, à un moment donné, partent en vacances au bord de la mer. C'est difficile de filmer la mer, d'ailleurs on a parlé de ça avec le jury, la mer souvent ça ne veut pas dire grand-chose au cinéma, on voit des vagues, souvent pas grand-chose sauf que là, c'est le crépuscule, et elle lui fait une révélation. J'avais le sentiment que le réalisateur dès le départ avait cette idée des squelettes, et après a essayé de faire un film avec. Très clairement, moi j'aimais des films qui étaient moins parfaits. [...] ■

La suite de l'article à l'adresse

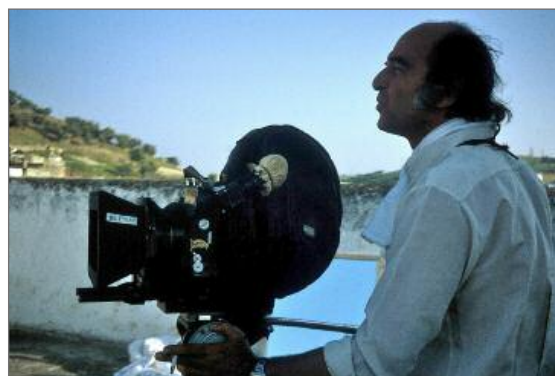
<https://www.afcinema.com/Benoit-Delhomme-AFC-jure-a-la-Camera-d-or.html>

En illustration de cet article, des peintures faites par Benoît Delhomme sur iPad en souvenir de certains films vus à Cannes

Pierre Lhomme

de Sidney Bechet à "la lumière du bon Dieu"

La carrière de Pierre Lhomme traverse près de cinquante ans de cinéma français, passant avec la même aisance et les mêmes exigences d'Alain Cavalier à Chris Marker, de Jean Eustache à James Ivory, de Joris Ivens à René Féret, de Jean-Pierre Melville à Jean-Paul Rappeneau, de Marguerite Duras à Patrice Chéreau, de Robert Bresson à Bruno Nuytten..., collaborations riches par leur diversité qui se nourrissent d'une observation attentive et ininterrompue de la lumière naturelle sous toutes ses formes : « Je fais mon œil partout, dans la rue, au cinéma. Je suis très curieux de regards, d'ambiances, de climats. La réalité est une source d'inspiration prodigieuse ». (P. L.)



Pierre Lhomme sur le tournage au Maroc de *44 ou les récits de la nuit*, de Moumen Smihi, en 1980 - Photo Eric Dumage

► Un itinéraire singulier qui émerge entre les "classiques" (auprès desquels il démarre son apprentissage) et la Nouvelle Vague, Pierre Lhomme a su concilier la rigueur d'une image réfléchie et construite (« J'ai un goût assez classique et rigoureux ») avec le penchant de l'époque (les années 1960) pour une approche plus réaliste et non apprêtée de la photographie. Quelques obsessions d'opérateur balisent cependant son parcours de film en film et finissent, sinon par forger un style, du moins par révéler une continuité et une cohérence du regard : un goût affirmé pour les "chien et loup" et les ambiances nocturnes ainsi qu'un soin attentif porté aux visages, au respect des carnations comme des textures. On sait, par exemple, que Jean-Pierre Melville l'engagea sur *L'Armée des ombres* car il avait apprécié la qualité des carnations dans *La Chamade* (Alain Cavalier, 1968). On peut dégager ici les deux pôles d'un style qu'il va décliner et affiner de film en film et dont on trouvera l'accomplissement dans *Cyrano de Bergerac*, de Jean-Paul Rappeneau, en 1989.

Né le 5 avril 1930, Pierre Lhomme passe les années de guerre brinquebalé de ville en ville, fréquentant onze lycées entre 1939 et 1944 ! Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, il découvre et se passionne pour le jazz, fréquente entre autres "Le Lorientais", un club du quartier latin où se produisent alors de nombreux jazzmen américains comme Errol Garner, Earl Hines, Duke Ellington et Coleman Hawkins mais aussi le clarinettiste français Claude Luter. Son admiration pour les grands clarinettistes, tels Jimmie Noone, Johnny Dodds et Sidney Bechet, l'oriente alors vers cet instrument avec l'ambition de tenter une carrière dans le jazz. C'est en tant qu'habitué du "Lorientais" qu'il fut recruté comme figurant pour une séquence dans *Rendez-vous de juillet*, de Jacques Becker, en 1949, tournée dans un décor reconstitué au studio Francœur.

Il obtient une bourse d'étude et séjourne aux Etats-Unis en 1949-50, se lie d'amitié avec le peintre et lithographe Robert Kipniss avec lequel il créa et anima un ciné-club tout en continuant à fréquenter les milieux du jazz. Mais conscient de ses capacités limitées dans ce domaine, il revend sa clarinette à Sidney Bechet et regagne la France pour tenter d'intégrer le milieu du cinéma en passant par l'école de la rue de Vaugirard

dans la même promo que Philippe de Broca, Jean-César Chiabaut, Yann Le Masson et Charles Bitsch en 1951-53. C'est durant la première année qu'il effectua un stage sur Knock, de Guy Lefranc, photographié par Claude Renoir auquel il n'avait guère prêté attention sur le tournage du film de Jacques Becker deux ans auparavant.

Puis c'est le service militaire au SCA (Service Cinéma des Armées) à Baden-Baden en Allemagne, entre 1953 et 1955, où il retrouve ses camarades de Vaugirard mais aussi Alain Cavalier, Jean-Paul Rappeneau et Jean-Claude Brialy. Il tourne alors des actualités et des petits films comme *Le 40 Bofors* (réalisé par A. Cavalier) sur un canon anti-aérien, mais aussi des comédies avec Jean-Claude Brialy : *Chiffonnard* et *Bonaloy*.

Pierre Lhomme obtient l'autorisation de tourner à Paris en 1954 un documentaire intitulé *Paris mon copain*, co-réalisé avec Charles Bitsch, tournage qui verra la visite d'un jeune critique des *Cahiers du Cinéma*, François Truffaut.

Entre 1955 et 1958, Pierre Lhomme travaille comme assistant opérateur auprès, entre autres, de Michel Kelber (*Sophie et le crime*, de Pierre Gaspard-Huit), Henri Alekan (*Casino de Paris*, d'André Hunebelle, en 1957, *Le Bourgeois gentilhomme*, de Jean Meyer, et *Le Cerf-volant du bout du monde*, de Roger Pigaut, en 1958), et Ghislain Cloquet (*Les Naufrageurs*, de Charles Brabant, en 1958).



Yann Le Masson, Charles Bitsch, Jean-César Chiabaut et Pierre Lhomme en 2011 Archives personnelles Pierre Lhomme



Tournage du Cerf volant du bout du monde avec Pierre Lhomme, assistant opérateur, accroupi au centre



Tournage du Joli mai avec Antoine Bonfanti (ingénieur du son) et Pierre Lhomme, à droite, prototype caméra KMT et zoom Pan Cinor avec viseur côté droit - Archives personnelles Pierre Lhomme

Il signe aussi en 1958 la photographie du premier court métrage d'Alain Cavalier, *Un Américain*, qu'il considère comme son premier travail important : « On avait fait nos premières armes au SCA, et une vraie collaboration s'est installée. Au fur et à mesure Alain disait ce qu'il attendait de son film : le réalisme des ambiances, la simplicité de la mise en images ; on cherchait un climat lumineux authentique d'où devait être exclue toute trace de projecteur, pas d'ombre incongrue, pas de contre jour systématique. (...) Dans les années 1950, le cinéma français nous semblait bien trop académique. Il y avait un code visuel qui pour nous était choquant. On ne voulait pas faire "du cinéma de cinéma". La stylisation de l'image en studio, poétique ou théâtrale, nous heurtait. »*

Entre 1958 et 1961, Pierre Lhomme est au cadre aux côtés de Nicolas Hayer (*Le Signe du lion*, d'Eric Rohmer, film dont il dira plus tard : « J'ai beaucoup appris avec ce film, j'ai appris à me servir d'une caméra... C'est la découverte du cadre pour moi ce film. »), de Jean Penzer (*Les Jeux de l'amour* et *Le Farceur*, de Philippe de Broca) et de Ghislain Cloquet (*Les Honneurs de la guerre*, de Jean Dewever, *La Belle américaine*, de Robert Dhéry, et *Un nommé La Rocca*, de Jean Becker).

À l'exception de Ghislain Cloquet qui fut son mentor et ami (son « grand frère »), Pierre Lhomme affirmera toujours que les rencontres avec certains réalisateurs ont été plus déterminantes que l'influence de tel ou tel opérateur dont il a pu admirer le travail. C'est avec Alain Cavalier qu'il aborde, en 1961, le long métrage de fiction (*Le Combat dans l'île*) avant d'explorer avec Chris Marker (*Le Joli mai*) les nouvelles possibilités de ce que l'on appelait alors le "cinéma direct", rendu possible par l'arrivée des caméras légères et du son synchrone. De ces deux approches, fiction et documentaire, il gardera l'empreinte. Si *Le Joli mai* respire encore aujourd'hui de cette jubilation évidente d'une caméra libérée qui observe et écoute, *Le Combat dans l'île* puis *La Vie de château* révèlent déjà la maîtrise d'une image en noir et blanc rigoureusement composée et structurée dans ses éclairages. Les visages en particulier (Romy Schneider, Catherine Deneuve) trahissent encore une influence

toute classique (une direction principale, un contre-jour, une lumière d'ambiance et parfois une lumière frissante venant souligner un contour), ce que Pierre Lhomme abandonnera par la suite, privilégiant plutôt le modelé et la douceur.



Romy Schneider, *Le Combat dans l'île*, et Catherine Deneuve, *La Vie de château*



Isabelle Adjani et Isabelle Huppert - Tests photos par Pierre Lhomme

Avec *L'Armée des ombres* Pierre Lhomme franchit une étape décisive, éprouve alors le sentiment d'avoir définitivement acquis ses galons de chef opérateur auprès d'un maître, d'un réalisateur (J.-P. Melville) qui n'appartenait pas à sa génération. Une sorte de film manifeste (« les plus beaux chien-et-loup du cinéma français », dira plus tard Benoît Jacquot) profondément ancré dans un climat crépusculaire, dans des dominantes froides qui tirent vers le bleu-cyan, une tonalité qui lui est chère d'autant qu'elle parcourt la plupart de ses films avec de surcroît l'avantage de convenir parfaitement au rendu différencié des carnations : « S'il y a quatre personnes côte à côte, les quatre personnes ont des peaux différentes. Si on tire trop chaud ou si on éclaire avec des lumières colorées, on peut être tous côte à côte avec la même peau comme dans les films de Woody Allen ! » (Suite page 10)

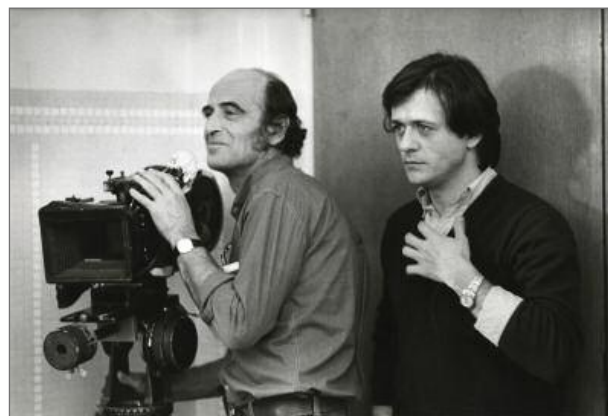
* Extrait d'entretiens inédits avec Pierre Lhomme et menés par Alain Bergala, destinés à la publication d'un livre qui ne vit jamais le jour.

Pierre Lhomme

de Sidney Bechet à "la lumière du bon Dieu"



Quatre nuits d'un rêveur, de Robert Bresson (1970) - Photogramme avec Lily
Archives personnelles Pierre Lhomme



Pierre Lhomme avec Patrice Chéreau - Archives personnelles Pierre Lhomme

C'est avec Robert Bresson et *Quatre nuits d'un rêveur*, en 1970, que Pierre Lhomme aura sans doute le mieux atteint une certaine épure de l'image – contraint il est vrai par une économie de moyens –, et amorcé ainsi un virage décisif vers une utilisation de plus en plus subtile d'une lumière "naturelle", capturée ou recréée dans son infinie variété de nuances, sans jamais perdre de vue la nécessité de coller au sujet : « Toute la carrière d'un chef opérateur », dira-t-il plus tard, « ce sont ses fiançailles avec la lumière naturelle. S'il n'y a pas ce regard émerveillé sur la lumière naturelle, un opérateur perd pied. »

Ainsi, suivront le noir et blanc épidermique de *La Maman et la putain*, les images en couleurs gorgées de soleil du *Sauvage*, la lumière blafarde, voire mortifère et la pâle clarté du jour dans *La Chair de l'orchidée* et *L'Ombre des châteaux*, les ambiances chaudes et feutrées de *Quartet* et *Maurice*, le climat esthétisant et glacé de *Mortelle randonnée*... mais toujours le même souci d'une lumière qui reste évidente : « J'attache beaucoup d'importance à la crédibilité de la lumière, je pense qu'il y a souvent trop de choses sur l'écran, trop d'effets et que la moitié des choses ne sont pas perçues et brouillent l'émotion et le regard plutôt qu'autre chose. J'aime bien qu'il y ait une certaine évidence, une certaine structure, je n'aime pas le fouillis sur l'écran ; pour moi, fouillis, ça recoupe évidemment plein de choses, des coquetteries, si une image est surchargée d'informations elle a tendance à disparaître. Le rapport visuel entre les acteurs et un décor, c'est capital, c'est lié au cadre, c'est lié à la mise en scène, c'est lié à la lumière, on doit être très conscient de la lisibilité d'une image, de sa pureté quelque part ».

D'une filmographie très éclectique, on retiendra la fidélité de certains réalisateurs comme Alain Cavalier, Jean-Paul Rappeneau, Chris Marker, James Ivory et d'une comédienne, Isabelle Adjani, qu'il éclaira à cinq reprises, autant de films où Pierre Lhomme s'appliqua avec une rigueur jamais prise en défaut à mettre en images des univers différents tout en s'inspirant de cette lumière naturelle dont il avait percé toute la richesse et tous les mystères, cette lumière qu'il appelait joliment et modestement « la lumière du bon Dieu. »

Pierre Lhomme et l'AFC

Il y a presque trente ans, le 22 janvier 1990, se tenait une réunion de préparation sur un "Principe de collaboration" entre un groupe de directeurs de la photographie, constitué de Ricardo Aronovich, Alain Derobe, Bruno de Keyzer, Pierre-William Glenn, Denis Lenoir, Pierre Lhomme, Jacques Loiseleux et Edmond Richard, fondateurs d'une association qui allait s'appeler l'AFC. Y participaient également Boris Todorovitch, d'Agfa, Gérald Fiévet, de Fuji-Fiaji, et Bernard Jubard, de Kodak, qui allaient devenir les premiers membres associés apportant leur soutien à l'association.

Le 15 février suivant, une assemblée générale constitutive était convoquée lors de laquelle il a été procédé à l'élection du premier conseil d'administration de l'AFC. Le 19 février, le CA élit le bureau et Pierre Lhomme était élu premier président. Ce qu'il a été jusqu'en 1993, tandis qu'il était réélu membre du CA jusqu'en 1997. Depuis 2003, Pierre était président d'honneur de l'AFC, succédant à Henri Alekan, Michel Kelber et Raoul Coutard.

Outre les diverses activités liées à sa fonction de président, il a fait partie du comité de rédaction de trois des cinq tout premiers Cahiers de l'AFC, de 1990 à 1992, et a collaboré, avec vingt autres directeurs de la photo de l'AFC, à la rédaction de la Charte de l'image, éditée en 2005.



Pierre Lhomme (à gauche) sur le tournage de *Cyrano* de Bergerac, de Jean-Paul Rappeneau, en 1989 - Photo Benoît Barbier - Archives personnelles Pierre Lhomme

Parmi les hommages, distinctions et prix

- Nommé au César de la Meilleure photographie pour *La Chair de l'orchidée* et *Le Sauvage*, en 1976, *Dites-lui que je l'aime*, en 1978, *Judith Therpauve*, en 1979, *Mortelle randonnée*, en 1984
- Promu Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres, en 1984
- César de la Meilleure photographie pour *Camille Claudel*, en 1989,
- Nommé Meilleur directeur de la photographie européen aux European Film Awards pour *Cyrano de Bergerac*, en 1990, film pour lequel lui sont attribués le Grand prix technique de la CST au 43^e Festival de Cannes, en 1990, le César de la Meilleure photographie, en 1991, le BSC Best Cinematography Award, en 1991, le BAFTA Award, en 1992
- Minerve de la Meilleure photo pour un spot publicitaire en 1991
- Nommé au British Academy Award, en 1992,
- Nommé au grade de Chevalier dans l'Ordre National de la Légion d'Honneur, en 1993
- Exposition "Hommage aux directeurs de la photographie : Pierre Lhomme", du 11 septembre au 31 octobre 2000 à la Bibliothèque du Film
- Premio Gianni di Venanzo (Posemètre d'or) pour l'ensemble de sa carrière, en 2005
- Leçon de cinéma "Kodak," consacrée à *L'Armée des ombres*, en 2006
- Lifetime Achievement Award à Camerimage, en 2008
- "Cameflex AFC", en 2015
- Golden Camera 300 for Lifetime Achievement au Festival Manaki Brothers, en 2017. ■



Remise par le président de la République de Macédoine, Gjorgje Ivanov, de la Caméra 300 d'or à Pierre Lhomme
Photo Manaki Brothers - Archives personnelles Pierre Lhomme

Cet article a été rédigé, pour sa majeure partie, par Marc Salomon, fin connaisseur du travail des directeurs de la photographie et membre consultant de l'AFC.

◆ L'AFC remercie Renée Lhomme d'avoir pu accéder aux archives photographiques personnelles de Pierre pour les images à voir dans le portfolio de cet article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Pierre-Lhomme-de-Sidney-Bechet-a-la-lumiere-du-bon-Dieu.html>

◆ English version

<https://www.afcinema.com/Pierre-Lhomme-from-Sidney-Bechet-to-the-Light-of-God.html>

◆ La restauration de *Cyrano de Bergerac*, de Jean-Paul Rappeneau

<https://www.afcinema.com/Retour-sur-la-restauration-de-Cyrano-de-Bergerac-de-Jean-Paul-Rappeneau-photographie-par-Pierre-Lhomme-AFC.html>

◆ Entretien accordé à Denis Lenoir ^{AFC, ASC} par Pierre Lhomme à propos de son travail sur la dernière séquence de *Cyrano de Bergerac*

<https://www.afcinema.com/A-propos-de-Cyrano-de-Bergerac-projete-a-Cannes-Classics.html>

◆ Hommage de Pierre Lhomme à Chris Marker

<https://www.afcinema.com/Hommage-a-Chris-Marker.html>

◆ Entretiens avec Pierre Lhomme réalisés en 2014 par des étudiants de La Fémis, sous la supervision de Priska Morrissey, et consultables en totalité à la Médiathèque de la Cinémathèque française

<http://www.femis.fr/entretien-avec-pierre-lhomme-572>

<https://www.cinematheque.fr/article/731.html>

◆ Lien vers la page du site de la Cinémathèque française où il est question du don de Pierre Lhomme d'une grande partie de ses archives écrites et photographiques

<https://www.cinematheque.fr/article/1158.html>

Pierre Lhomme et la lumière, partie prenante de la mise en scène

Par Renato Berta

Dans le texte qui suit, le directeur de la photographie Renato Berta revient sur le travail de Pierre Lhomme en évoquant quatre films qu'il admire particulièrement et dont il tente d'élucider la justesse et la beauté de la cinématographie.

► *Le Joli mai*

A qui vous demande : « Comment c'était la France dans les années 1960 ? », dites d'aller voir *Le Joli mai*. Ce n'est pas un hasard si Pierre m'a fait cadeau d'une des premières copies DVD, tirée du scan étalonné, de ce film restauré : il savait que je le considère comme un grand film !

C'est pratiquement le premier film qui a été tourné dans la rue, en son direct et en 16 mm, avec une caméra qui était un prototype, la KMT.

Son cadre et sa lumière ont été inventés, fabriqués pendant que la caméra tournait, en partant du réel. Et, cependant, ce film a été très pensé et il exigeait qu'il y ait une véritable complicité entre son opérateur et son réalisateur. Et ce n'est pas un hasard s'il est signé Chris Marker et Pierre Lhomme.



Sur le tournage du *Joli mai*, de Chris Marker
De dos, les architectes ; face à eux, de g. à d., Antoine Bonfanti, Etienne Becker, Pierre Lhomme et Pierre Grunstein, homme à tout faire – Photo Chris Marker

L'Armée des ombres

Melville savait de quoi il parlait, il savait toujours ce qu'il voulait raconter et il savait à quel point le travail de l'opérateur était important pour y parvenir. Dans *L'Armée des ombres*, la lumière existe grâce aux plans et les plans existent grâce à la lumière ! Magnifique film dans lequel Pierre a joué un rôle essentiel. La lumière n'y est pas réaliste, elle fait partie intégrante de la mise en scène.

Les pénombres de ce film sont parmi plus belles que j'ai vues de toute ma vie. Quand vous lui demandiez comment il était parvenu à ce résultat, Pierre disait ne pas bien savoir... En tous cas, il ne savait pas très bien en parler, il ne théorisait pas – comme certaines grands opérateurs. Ceux qui ne le connaissaient pas pouvaient penser qu'il gardait jalousement ses "recettes" pour lui. Mais cela tenait juste à la modestie de Pierre qui n'était pas conscient de son talent – et ce, contrairement à beaucoup de



L'Armée des ombres - Capture DVD

ces collègues qui se plaisent à tenir de longs discours sur l'histoire de la peinture et les sources de leur inspiration !

Je me souviens avoir souvent demandé à Pierre comment il avait éclairé tel ou tel gros plan que je trouvais sublime avec sa lumière glissante, sa brillance et sa densité à nulles autres pareilles et il me regardait comme si la question était superflue... J'insistais : « Pierre, je veux bien que le choix de la Fuji et l'étalonnage ont joué un rôle, mais ce n'est pas tout... il y a la lumière ! Qu'est-ce que tu as fait à la lumière ? » Et Pierre finissait par me répondre quelque chose du genre : « Ben, j'ai un cadre diffuseur à la bonne distance et à la bonne hauteur, un petit projecteur sur le regard de la comédienne, un filtre diffuseur, puis j'ai un bon rapport avec l'étalonneur qui est talentueux... » Il disait cela comme s'il n'y avait rien de plus facile...

Pierre était venu me rendre visite sur le plateau de *Smoking No smoking*, et je me souviens qu'il avait été impressionné par la quantité de projecteurs installés : « Mais comment tu fais pour gérer tout cela ? » – « Enfin, Pierre, tu as tourné des films bien plus difficiles à éclairer ! » Il n'avait vraiment pas conscience de son talent. Et, pourtant, rien ne lui échappait.

Toujours sur le plateau de *Smoking No smoking*, pendant une répétition, alors qu'un comédien se déplaçait, il a aperçu une ombre triple par terre et il m'a aussitôt interpellé : « Mais tu ne vas pas laisser ces ombres horribles à l'image !... » Il avait un rapport au travail pragmatique et exigeant.

Quatre nuits d'un rêveur

Le cinéma de Bresson est pensé par le cadre plus que par la lumière. La vision et le découpage de l'espace au 50 mm influencent et génèrent dès le départ un certain type de lumière. La "mise en cadre" prime sur la "mise en lumière". Pierre a su donner une vision photographique "minimaliste" du film en parfait équilibre entre les deux.

Lors d'un hommage qui lui a été rendu il y a une vingtaine d'années, je me souviens que Pierre se sentait obligé de ne parler que des films dont les tous les plans comportaient un apport de lumière artificielle – autrement dit : des films à gros budget



Quatre nuits d'un rêveur, de Robert Bresson (1970) - Photogramme avec lily

sur lesquels il avait dû gérer des quantités de lumières importantes. Je suis intervenu pour lui demander pourquoi il ne nous parlait pas des films comme *La Maman et la putain* ou *Quatre nuits d'un rêveur* que je trouve fort intéressants. Et "candide-ment", il m'a répondu qu'ayant dû tourner ces deux films avec très peu de matériel électrique, il lui semblait plus pertinent de parler des films plus "importants" en termes d'apport de lumière... Autant dire que j'ai alors pris un certain plaisir à démolir son discours – et ce, pour d'autant mieux rendre hommage à Pierre à qui j'ai dit : « La qualité d'un opérateur ne se juge pas par le nombre de camions de matériel dont il dispose mais par la cohérence de son travail avec la mise en scène, par ce qu'on en voit à l'écran, par la justesse de sa lumière, par la justesse de ses cadres, et la justesse de ses plans. Un opérateur tout seul ne peut pas travailler, il a besoin de dialoguer avec le metteur en scène, ton travail fait partie de la mise en scène. C'est pour tout cela que j'admire ton travail, cher Pierre. » Je me souviens qu'après mon intervention, Pierre était un peu déstabilisé car sa modestie venait d'en prendre un coup. Il ne savait décidément pas vanter la qualité de son travail – ce qui évidemment n'est pas un défaut, à mes yeux, bien au contraire !

La Maman et la putain

Avec ce film, Pierre revenait au 16 mm Noir et Blanc. Mais ce n'était pas un "retour", mais juste un changement de format. Jean Eustache savait faire des plans. Dans ses films, surtout ceux tournés en 16 mm, il y a une dialectique évidente entre le cadre et la lumière : l'un et l'autre sont tour à tour privilégiés, ce qui crée un équilibre efficace et fragile au service des acteurs. La lumière est parfois plus importante que le cadre, et les visages sont magnifiquement éclairés. A d'autres moments, c'est le cadre qui prend le dessus, dans des plans plus larges, et souvent en mouvement dans lesquels les comédiens sont "un peu moins bien éclairés", mais toujours justes. La modestie du matériel sur ce film n'en fait pas un film pauvre car le film est parfaitement cohérent. Une fois de plus, le travail de Pierre y est très proche de la mise en scène.



Jacques Renard (assistant opérateur) et Pierre Lhomme sur le tournage de *La Maman et la putain*, de Jean Eustache, 1972 - Archives personnelles Pierre Lhomme

D'ailleurs, c'est une constante avec lui : son travail a toujours fait partie intégrante de la mise en scène. Depuis *Le Joli mai*, il a toujours mis son intelligence, son savoir-faire, et son talent au service de cinéastes qui s'interrogeaient quant à la façon de faire du cinéma.

J'ai souvent interrogé Pierre quant au dialogue qu'il pouvait avoir avec les réalisateurs. Et il me laissait souvent entendre que ça n'avait pas toujours été facile. Pierre n'était pas un mercenaire mais c'était un cinéaste (voir définition du Petit Robert). Quand il se trouvait face à un metteur en scène qui n'avait aucune conscience de ce que ses intentions impliquaient concrètement (autrement dit : un pas très bon metteur en scène), Pierre s'empressait de préciser que l'opérateur n'était pas un magicien et qu'on ne pouvait pas attendre de lui qu'il fasse des miracles.

La qualité d'un opérateur se juge par les films qu'il a tournés, et non par "la belle photographie" de films médiocres. Je trouve que la carrière de Pierre est exemplaire de ce point de vue.

La restauration : désaccord

Ces dernières années, Pierre s'est beaucoup occupé de l'éta-lonnage des films restaurés dont il avait été l'opérateur. Et je me souviens que lorsque j'ai regardé le DVD de *L'Armée des ombres* qu'il m'avait offert, j'ai été très surpris de ne pas y retrouver le film d'origine. Pierre s'était laissé prendre par les possibilités d'éta-lonnage offertes par le numérique, et il a apporté au film des "améliorations" photographiques très importantes et intéressantes. Mais des "améliorations" qui m'ont semblé un peu "trahir" l'original. On en a discuté ensemble et on s'est retrouvés en désaccord sur le sujet, même si je comprenais la démarche de Pierre. Je lui en voulais un peu d'avoir "amélioré" le film que j'avais tant aimé pour certains de ses "défauts" aussi.

Je lui pardonne ! ■

Quand Pierre Lhomme évoquait *L'Armée des ombres*, de Jean-Pierre Melville

<https://www.afcinema.com/Quand-Pierre-Lhomme-evoquait-L-Armee-des-ombres-de-Jean-Pierre-Melville.html>

L'HOMME... à la caméra

Par **Éric Dumage** AFC



Marguerite Duras et Pierre Lhomme - Tournage des Mains négatives, 1978 - Photo Eric Dumage

► Au tout début, à l'été 1974, Pierre me fit découvrir sa magie de la lumière douce sur le premier film de Patrice Chéreau, *La Chair de l'orchidée*, entouré de l'humour irrésistible de Jean-César Chiabaut, au cadre. Ce sera sur le deuxième long métrage avec Patrice Chéreau, *Judith Therpauve*, avec Simone Signoret, que Pierre me fit découvrir les vraies difficultés des raccords lumière, lorsque la comédienne principale nécessite une lumière douce, sans aucune ombre... afin de préserver sa beauté. Puis s'enchaînèrent d'incroyables rencontres sur les tournages avec Chris Marker, Jean Eustache, Claude Miller, James Ivory, Jean-François Adam et surtout Marguerite Duras, partageant avec Pierre ces moments d'écoute et de plaisir de la création presque "improvisée". Ce sera en 1981, sur le tournage de *Tout feu tout flamme*, réalisé par Jean-Paul Rappeneau, que notre amitié devint plus pro-

Quelle belle rencontre, j'eus... de partager dix années d'assistantat caméra avec Pierre... À la fin, en 1984..., Pierre me proposa de voler de mes propres ailes, tout en précisant que si je ne trouvais pas de films, je pourrai l'appeler ! Ce n'était pas qu'il souhaitait se séparer de moi, bien au contraire, mais juste sa générosité. Notre amitié resta intacte jusqu'au bout.

fonde. À cette époque, Pierre enchaînait les longs métrages "correctement financés" avec d'autres moins, ce qui l'amenait à alterner "grosses équipes image" et "équipe réduite"... , ce qui me permit de connaître Pierre sur ses qualités d'adaptations audacieuses..., comme sur *La Fille prodigue*, de Jacques Doillon..., où l'équipe image, sur la volonté du réalisateur, ne se composait que de lui et moi. Avril 1980, sur le long métrage de Moumen Smihi, *44 ou les récits de la nuit*, tourné à Fez (Maroc), Pierre, confronté à des séquences tournées au plus profond de la casbah, réussit à l'aide de huit miroirs se renvoyant le soleil, à éclairer cette magnifique scène, à l'aide d'une seule source, projetée sur le mur situé derrière les comédiens, gardant la pénombre (silhouette) comme effet principal. Merci Pierre pour ces magnifiques moments. ■

Pierre Lhomme : Un grand Maître, un grand Monsieur

Par **Richard Andry** AFC

Pierre Lhomme AFC, notre Président d'Honneur, nous a quittés. Il était une des figures tutélaires de notre association et jusqu'au plus bel âge, n'a jamais manqué d'assister à un CA quand son agenda parisien et sa santé le lui permettaient. Et n'avait pas peur de donner son avis.

► Il était un des pères fondateurs de notre association et avait œuvré à sa naissance avec la même rigueur professionnelle et morale que celle qui l'habitait sur un plateau. Sa carrière et son œuvre sont un exemple pour nous tous et nous nous devons d'être fiers de l'avoir eu comme Président d'Honneur. Il nous laisse des images extraordinaires qui resteront à jamais dans le grand musée vivant du cinéma. Il y a tellement de chefs d'œuvre que je ne commencerais pas à tous les citer : mais du *Joli mai* à *Cyrano* en passant par *L'Armée des ombres*, il y a de quoi se faire une des plus belles photo-filmothèques de l'art de l'image. Il était pour moi un des grands maîtres de la nuit américaine et Robert Alazraki AFC et moi-même avons organisé une Master Class à ce sujet pour un festival à Francfort et sa collaboration

avait été totale, généreuse, amicale et essentielle. Pendant ma brève carrière de Président de l'AFC, je l'appelais pour lui demander conseil, comme il m'appelait de temps en temps pour avoir des nouvelles de "l'international". Au passage, il m'avait conseillé un très bon chirurgien de la main, ici à Aix. On était un peu "pays". On se croisait parfois dans le TGV sur "notre" ligne sud-est quand le service réservation de la SNCF nous avait placés dans le même wagon. La dernière fois, alors que nous nous dirigeons vers le métro ligne 14, il m'a dit : « Ne m'attends pas, tu marches trop vite, pars devant, mes jambes sont fatiguées ». Après une carrière aussi extraordinaire, connaissant ce qu'exige le métier de directeur de la photographie, elles pouvaient l'être. Pierre Lhomme : Un grand Maître, un grand Monsieur. ■

A plus tard, camarade Pierre Lhomme

Par Bruno Nuytten, directeur de la photographie et réalisateur

Qu'est-ce qu'il faut pas inventer pour voir de près un artiste qu'on admire au travail ? Grande solitude avant *Camille Claudel*. Très lourd à porter. *L'Armée des ombres* me poursuivait depuis un bon moment. Il me fallait un allié de taille et qui me surprenne. Comme prétexte, je n'avais rien trouvé de mieux.

► On disait des trucs. Pierre, il est lent, il est cher, il est compliqué. Il discute. Il est communiste. J'ai rencontré un homme amical, discret, silencieux, simple et rapide. Il suffisait d'être là, ensemble, toute parole était inutile. D'accord, ces multiples surfaces réfléchissantes ou pas du tout prennent de la place mais elles sont légères comme des plumes et forment un rempart entre la réalité et la fiction, tout en protégeant les acteurs et les lieux du pire. Et pour bien réfléchir, c'est sûr que la source originelle doit être forte et puissante mais que ce qu'il en reste au bout de curieuses traversées et d'étranges ricochets est doux, subtil comme une caresse.

À plus tard, Camarade. ■



Camille Claudel

Pierre Lhomme, un ardent défenseur de l'image

Par Eric Guichard AFC



Image de *L'Armée des ombres* dans sa version restaurée

Lorsqu'on lit tous les hommages des réalisateurs sur le travail de Pierre, on mesure combien il fut un collaborateur précieux. Mais au-delà de la fabrication des images au tournage, Pierre fut aussi un ardent défenseur de la préservation et de la restauration des films auxquels il avait participé, préservant le sens et le récit que le metteur en scène avait défendu lors du projet initial tout en étant attentif à ce que pouvait apporter les nouvelles technologies d'étalonnage.

► Ce travail de protection d'une image reflétait son état d'esprit et celui aussi qu'il défendait par sa présence au sein de l'AFC. Bien que je ne l'aie pas connu comme président n'étant pas encore membre à cette époque, j'ai eu la chance de mieux le connaître comme président d'honneur de notre association et plus précisément dans la période où je fus président.

Pierre ne manquait pas une assemblée générale, s'enquerrait de toutes les informations concernant l'AFC, de l'état

artistique du cinéma comme de la situation de l'association et de la place qu'elle occupait.

Je pense que Pierre était fier de celle-ci, fier et inquiet que l'association continue et grandisse avec de nouveaux membres, capables de prendre le relais de ce qui avait été construit.

Pierre avait son franc parler dans le sens combatif du terme. C'était passionnant de le voir défendre la cause de l'image, lui qui nous a tant fait découvrir, avec ses films et son désir de cinéma. Son

inquiétude à défendre nos savoir-faire, notre travail et nos équipes ne cessera jamais jusqu'à sa brusque et triste disparition.

Pierre restera profondément ancré dans ma mémoire d'opérateur mais aussi de militant de notre association. Il fut parmi ceux qui nous montrent le chemin pour que jamais nous relâchions notre combat.

Merci Pierre pour tes magnifiques images qui resteront, et ta force de conviction qui m'a porté. ■

Eduardo Serra AFC contribue à l'hommage rendu à Pierre Lhomme

Eduardo Serra aurait, bien sûr, voulu rendre hommage à Pierre dont il fut assistant à ses tout débuts. Il ne peut pas le faire avec ses mots actuels mais c'est ainsi qu'il exprimait souvent son admiration pour lui, même à l'étranger.

► **Dans l'*American Cinematographer*, en 2014 :**

« Pierre Lhomme a été le père de la cinématographie française moderne. Il est celui qui a fait la transition de l'ancien vers le nouveau. Bien qu'ayant commencé avec un background classique, il a aussi fait partie de la Nouvelle Vague, et s'est toujours débrouillé pour faire quelque chose de complètement différent et inattendu.

J'ai appris de Pierre que les outils et les façons de travailler traditionnels n'étaient pas toujours le meilleur choix.

J'ai aussi observé son usage de la lumière naturelle et sa reproduction par des moyens artificiels. »

Dans le "Livres noir" publié par Camerimage, en 2008 :

« J'ai toujours vu en Pierre le directeur de la photographie ayant introduit la modernité dans le cinéma français et je crois que c'est lié à sa longue pratique du cinéma documentaire. Il pouvait voir le monde avec un regard neuf et coucher ses images sur la pellicule. Servi par une grande expérience technique, Pierre pouvait tirer le meilleur des

décors, de la lumière existante et de la pellicule. Ses installations lumière étaient toujours aussi simples que possible, quel que soit le film ou la scène, même sur les plus grands plateaux. Il prouvait que la nouvelle technique de lumière douce ne voulait pas dire lumière plate, et que "moins c'est plus".

Pierre a toujours gardé une grande liberté dans le choix de ses films. Responsable en tant qu'artiste et citoyen, il choisissait toujours des amis et des scénarios plutôt que des opportunités de carrière. A la fin des années 1980, il a tourné la même année *Baptême*, un film à très petit budget, et *Cyrano*, un des films les plus beaux et les plus chers du cinéma français moderne. La scène-clé du film, une séquence en extérieur de quinze minutes passant du jour à la nuit, est l'une des plus grandes réussites de direction de la photographie. »

Dans *Eye Piece, The Magazine of Moving Image, Royaume-Uni*, en 2001 :

« Pierre was always ahead of everything ! » ■



Eduardo Serra et Pierre Lhomme en 2008 - Archives personnelles Pierre Lhomme

Bon voyage, monsieur Pierre !

Par Jean-Noël Ferragut AFC



Pierre Lhomme au Micro Salon, en 2001 - Photo Sylvie Biscioni

C'était bien avant le début des années 1990 et mon arrivée à l'AFC, je ne faisais pas partie des connaissances de Pierre Lhomme mais j'ai souvenir d'être tombé en admiration, comme d'autres apprentis opérateurs de ma génération, devant les images de *Quatre nuits d'un rêveur* (1971), *La Chair de l'orchidée* (1974), *L'Ombre des châteaux* (1976), *Mortelle randonnée* (1983), par exemple. Que chaque film pût donner aux petits jeunots de notre espèce l'impression d'un "sans faute", nul doute que l'opérateur derrière sa cellule et son verre de contraste fût un Monsieur.

► Remontons le temps, Pierre, si tu le veux bien. En 1983, sans avoir jamais eu l'occasion de nous rencontrer, tu avais aimablement conseillé à la réalisatrice Pomme Meffre de m'appeler pour un projet de long métrage en Super 16 sur lequel tu ne souhaitais pas t'engager, *Le Grain de sable*. Film que Delphine Seyrig aura ensuite illuminé d'un bout à l'autre de sa grâce et de sa sensibilité (la vie d'une caissière de théâtre privée d'emploi se réfugiant dans le souvenir lointain d'un amour de jeunesse). Tu me faisais là un bien joli cadeau car porter ombres et lumière sur le visage de Delphine fut, quelque six semaines durant, un pur régal.

Les hasards d'un bref tournage avec Jean Eustache et de celui d'une "réclame" nous avaient réunis pour de courtes relations purement professionnelles. A propos de publicité, tu me permettras de rappeler une légende qui circulait sur toi à l'époque (les années 1970-80, quand ce milieu ne jurait que par la lumière "soft light" de nos confrères anglais). A savoir que certaines maisons de productions, pour mieux convaincre agences et clients, les incitaient à prendre comme chef opérateur un certain Peter Man ! Autres temps...

Puis est venu celui de faire plus ample connaissance à l'AFC. M'étant proposé de donner un coup de main sur *La Lettre*, de rédaction en comités de rédaction, nous échangeons sur le contenu, entre autres, des entretiens qui se faisaient avec toi, avec de ta part ces mêmes exigence et rigueur qui furent sur les plateaux ta marque de fabrique. Tu m'appelais pour signaler telle sortie de DVD ou telle restauration que tu venais de terminer, me permettant de contacter les étalonneurs avec lesquels tu avais plaisir à travailler, les Ronald Boulet chez Eclair, François-Régis Viaud ou Sébastien Mingam chez Mikros. Et pour me faire part aussi de ta tristesse concernant certains de leurs collègues, que tu te gardais bien de nommer, car ils n'avaient, selon toi, pas plus de connaissances que de culture du cinéma...

Cinéma et cinéastes, c'étaient là, comme pour nombre d'entre nous, deux de tes principales raisons d'être... Tu m'avais même confié un jour que sur tes pièces d'identité, quand il te fallait nommer ta profession, tu n'indiquais pas directeur de la photographie mais justement cinéaste. Ta retraite à Fontvieille avait quel que peu espacé nos échanges mais il y a encore un an, tu me laissais un message téléphonique te disant particulièrement choqué par la publication dans *La Lettre*, au retour du Festival de Cannes 2018, d'un article de six pages écrit par une illustre inconnue. « Pour quelles raisons et de quel droit lui avions-nous donné tant d'importance ? », demandais-tu. Il s'agissait de Louise, jeune membre du jury CST du Prix Vulcain en fin d'études à l'Ecole Louis-Lumière ; elle avait écrit un texte, certes long mais d'une rare intelligence du cinéma, parlant avec pertinence des images qu'elle avait vues, nous paraissant justement, encore une fois, une graine prometteuse de cinéaste. J'avais préféré laisser passer, pensant que nul n'était à l'abri d'être un jour en contradiction avec lui-même...

Compte tenu de ton travail photographique exemplaire et de ta carrière inspirant le respect, j'avais pris l'habitude d'entamer nos conversations – de vive voix ou au téléphone – par un respectueux « Bonjour monsieur Pierre ». Et, au fil du temps, sans doute pris au jeu, tu me répondais d'un « Bonjour monsieur Jean-Noël ». Ce qui ne me rendait pas peu fier, sans fausse modestie t'avouerais-je, de ce respect mutuel.

Alors, Pierre, sans mysticisme aucun mais vu que tu as souvent qualifié, quand il t'était donné d'en parler, la lumière naturelle de « lumière du bon Dieu », et sûr que la déesse Lumière éclaire déjà de ses feux tes pas dans l'au-delà, je ne peux m'empêcher de te souhaiter « bon voyage, monsieur Pierre ! ». ■

Pierre Lhomme, l'ami de la famille

Par Arthur Cloquet AFC

Pour moi, Pierre était de ces derniers. Depuis bien longtemps, ma famille a noué avec lui des liens de travail, d'amitié, de fidélité et quasiment familiaux, avec mon père Ghislain, ma mère Sophie, mes oncles Etienne et Jean.

► Tout jeune, j'entendais mon père parler de, ou avec, Pierre, de tout et de rien. Mais surtout du métier. Les techniques, les matériels, les rapports avec les metteurs en scène, avec les producteurs, avec les acteurs, avec son équipe. Ils évoquaient l'idée d'une association à l'américaine depuis longtemps. L'AFC est née bien plus tard, et je sais qu'ils y sont pour quelque chose. L'idée d'une école pluridisciplinaire à la manière de l'école de Lodz. La Fémis est finalement née.

Le METIER

C'était tout pour eux. Il n'y avait pas beaucoup de moments sans lui, le métier. C'était une passion, une forme de sacerdoce, avec ses difficultés, ses contraintes, ses joies.

Pierre, lors de la remise de son second César en 1991 pour *Cyrano de Bergerac*, a rapporté cette conversation avec mon père qui comparait le cinéma à la Haute Couture. L'ambition démesurée, sans concession, c'est ça le cinéma pour Pierre. Toujours prompt à défendre la qualité, il se définissait comme un dinosaure luttant contre l'extinction de l'espèce "Cinéma". Au début, ce n'était pas facile de faire sa place. Pendant des années, il a dû batailler pour vivre de son art, et petit à petit, pouvoir choisir ses projets. Toujours entouré d'une équipe triée sur le volet.



Pierre Lhomme et André Bouladoux (chef machiniste) sur *Le Divorce* - Archives personnelles Pierre Lhomme

Quand je pense à Pierre, des noms me viennent à l'esprit tant ils sont liés à lui, Pierre Abraham, André Bouladoux, Eric Dumage, Jean-Yves Le Poulain. Ils sont nombreux à l'avoir côtoyé, ici ou là, Philippe Brun, Jean-César Chiabaut, Gilbert Duhalde, Guy Testa-Rossa, Jacques Renard, Yves Agostini.

A chacun de ces noms des images de tournages m'apparaissent, des sommes de souvenirs d'un temps passé, inoubliable.

Je revois le tournage du *Joli mai*, Pierre portant le prototype KTM, le câble du son synchrone le reliant à Antoine Bonfanti, et Etienne Becker, batterie à l'épaule, faisant le point. Révolutionnaire à l'époque au point qu'une chaîne de TV en fasse un

reportage. Je revois les immenses draps réflecteurs, sa marque de fabrique, sur *Jefferson à Paris*, ou une pub avec John Frankenheimer.

Quand on lit la filmographie de Pierre, on ne peut qu'éprouver du respect, avec deux César, un BAFTA, un prix à Cannes. Que de beaux projets, de longues collaborations avec de grands artistes, Cavalier, Marker, Bresson, Duras, Chéreau, Ivory, et bien sûr Rappeneau. Que de films réussis, qui resteront dans l'histoire du cinéma, *L'Armée des ombres*, *La Maman et la putain*, *Cyrano*, *La Chair de l'orchidée*, *Le Sauvage*, *Mortelle randonnée*, etc.

Il a réussi, ô combien, son parcours ! Il a su maintenir haut son niveau d'exigence.

Comme dans sa maison de Fontvieille qu'il aimait tant, son refuge, son havre de paix, où il retrouvait Renée, dans ce grand jardin qui lui ressemble tant il évoque la résistance pour préserver la nature dans la ville. Un cerisier, un potager, deux rangs de vigne suffisent à ses besoins, surtout à son plaisir.

Bravo Pierre, pour cette carrière, pour cette vie !

Puisque tu es parti retrouver ton ami, mon père, dis-lui que je pense à lui.

Je t'embrasse. ■

Pierre Lhomme, un cinéaste qui m'a donné l'envie...

Par Gilles Porte, président de l'AFC

Pierre, c'est le prénom de mon frère jumeau... Lhomme, c'est peut-être le plus beau des noms de famille... Pierre Lhomme, c'est un cinéaste qui m'a donné un jour l'envie d'essayer de raconter à mon tour des histoires avec des cadres, de la lumière et des ombres...

► Jamais je n'oublierai les détails de ce *Cyrano* qui virevoltait sous les projecteurs avec son nez immense... J'étais alors 2^e assistant caméra avec un *Cyrano* devenu *Mon père ce héros*, le temps de passer l'hiver sur l'île Maurice. Prouesses des machinistes qui permettait à la caméra de suivre les mouvements de cape et d'épée mais aussi de celui qui pointait... Grosse pensée pour Jean-Yves Le Poulain et toutes celles et ceux qui ont approché celui qui fut longtemps le président d'honneur de l'AFC alors que j'essaie d'en assurer la présidence depuis un an et demi... ■

Les Lumières de Lhomme à paraître bientôt

Par Luc Béraud

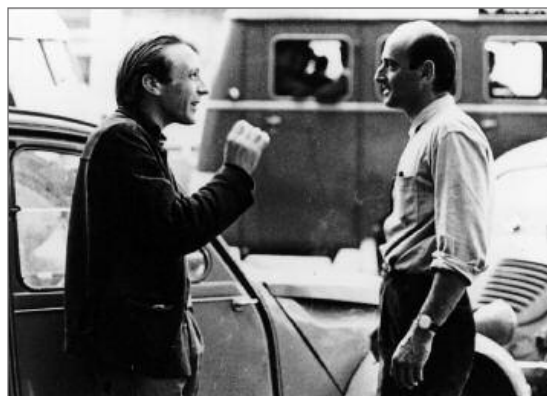
« Je ne suis pas entré dans le cinéma par amour de l'image, j'ai fait de l'image par amour du cinéma. » Pierre Lhomme

► La première fois que je vois Pierre Lhomme, c'est à l'été 1970 sur le Pont-Neuf. Il tourne avec Robert Bresson *Quatre nuits d'un rêveur*. C'est en août mais les soirées sont glaciales et toute l'équipe est couverte de vêtements chauds. Elle est peu nombreuse et travaille en silence. Et curieusement, malgré la nuit, avec peu de matériel d'éclairage.

Je sais que Pierre Lhomme est un directeur de la photographie important. Il a cosigné *Le Joli mai* avec Chris Marker, il a cadré *Le Signe du lion* pour Éric Rohmer, fait la photo de *La Vie de château*, de Jean-Paul Rappeneau, et des films d'Alain Cavalier et celle, impressionnante, de *L'Armée des ombres*, de Jean-Pierre Melville.

Je le retrouve deux ans plus tard sur le plateau de *La Maman et la putain* dont je suis le premier assistant. Jean Eustache est un être complexe, ce qui rend le tournage plein de surprises. L'équipe est consciente de la gravité de ce texte fleuve principalement composé de monologues à la fois déchirants et provocants qui décrivent trois personnages doués d'un réel sens du tragique. Pierre est le plus expérimenté d'entre nous, il a la confiance d'Eustache et c'est sur lui que se repose l'ensemble des techniciens (onze personnes, on ne peut pas parler de délégué syndical !). Le tournage difficile mais exceptionnellement stimulant a rapproché ceux qui y ont participé. Pierre est devenu un ami. C'est moi qui l'ai présenté à Claude Miller pour son deuxième film, *Dites-lui que je l'aime* (Bruno Nuytten qui avait fait le premier n'étant pas libre), et nous avons par la suite fait des pubs ensemble.

Souvent interviewé au cours de sa carrière, Pierre n'a pas écrit de mémoires ni publié de livre d'entretiens. Imaginant avec lui que retracer son parcours sous le regard et les commentaires d'un réalisateur pourrait apporter un éclairage particulier sur un métier technique mais aussi très créatif et au demeurant assez mystérieux, nous avons décidé d'entreprendre un livre. Des conversations particulières, des témoignages, des publications (dont *La Lettre de l'AFC*), des consultations à la bibliothèque de la Cinémathèque française ainsi que les archives personnelles que Pierre m'a ouvertes m'ont aidé à documenter ce travail.



Jean Eustache et Pierre Lhomme - Archives personnelles Pierre Lhomme

La plupart des propos de l'ouvrage sont les siens. J'y ai ajouté quelques notations ou anecdotes personnelles ou des citations glanées dans mes lectures. Ce livre voudrait être une balade dans la filmographie d'un grand chef opérateur – qui a veillé à alterner les gros films et ceux à petit budget, la fiction et le cinéma direct, les réalisateurs célèbres et les premiers films – parsemée de digressions, d'apartés ou de commentaires qui aspirent à cerner le travail du responsable de l'image sur le tournage des films.

Au cours de près de deux ans, Pierre a lu les étapes successives de mon écriture. Il m'a fait à chaque fois des remarques, demandé des coupes ou des corrections dont j'ai tenu compte. Lors de ce qui a été notre ultime rencontre, je lui ai remis l'avant-dernière version du livre. Nous avons programmé un voyage à Fontvieille fin juin pour qu'il me fasse ses dernières observations. Renée, sa femme, m'a appelé une semaine avant pour me dire que Pierre n'allait pas bien et qu'il était prudent de repousser ma visite. Quelques jours après, elle m'a dit qu'il était entré au service de réanimation de l'hôpital d'Arles. Il s'est éteint onze jours plus tard.

Mon livre s'intitule *Les Lumières de Lhomme*, il va être publié chez Institut Lumière/Actes Sud. J'espère qu'il permettra à un public d'amateurs de cinéma d'appréhender le métier de Chef Opérateur et qu'il ne fera pas sourire les membres de l'AFC. Mon souhait le plus vif est, bien sûr, qu'à aucun moment ce document trahisse ou déforme les idées et la pensée de mon ami. ■

Pierre Lhomme ou faire partie de la famille !

Par Jean-Michel Humeau AFC

Évoquer Pierre Lhomme, c'est plonger dans un passé qui commence à mes années d'études à l'IDHEC, de 1957 à 59, où Ghislain Cloquet, pour nous familiariser avec le milieu du cinéma, nous présenta Pierre Lhomme, Jean-César Chiabaut, Sacha Vierny, Chris Marker, Yann Le Masson et d'autres.

► L'enseignement de Ghislain, dans l'étroit studio du boulevard d'Aurelle de Paladines, était un mélange d'anecdotes, de savoir-faire, de conseils et d'avertissements sur les risques du métier. C'était un merveilleux conteur du travail, des chausse-trapes, des ombres de perche, de l'emplacement des projecteurs. Avec son collègue Pierre Lhomme il nous préparait au métier et nous conseillait de porter une attention particulière au visage des actrices...

Après les détestables 28 mois obligés, j'ai remplacé Alain Derobe sur *La Tulipe noire*. Connaître Henri Decae puis Jean Rabier me fit entrer dans la famille cinéma. J'ai revu Pierre par l'entremise de George Barsky et Yann Le Masson, habitués de l'Old-Navy. J'ai pu travailler avec lui à deux reprises, sur un portrait de *Mary Mac Carthy in Paris* vers 1970, puis plus tard sur *Le Vent*, de Joris Ivens, qu'il co-réalisait.

Je me souviens de l'attention qu'il portait aux objectifs, à la qualité des émulsions de la pellicule pour le rendu des visages, de ses analyses de l'importance des mouvements de caméra dans la construction du récit, et dans le cas du reportage de l'importance du regard du cadreur sur le sujet filmé : « Plus tu es près, moins la caméra est perçue comme un voyeur et plus tu deviens un interlocuteur, pour peu que tu ouvres les deux yeux ».

C'était l'avènement de la Living caméra des frères Mekas, du cinéma direct de Michel Brault. C'était aussi le développement du son synchro du 16 mm, des "ingéson" comme Antoine Bonfanti, Luc Perini, Gérard Delassus. Après *Sucre amer*, de Yann Le Masson, Pierre m'a délégué auprès du Parti communiste réunionnais pour faire *Réunion 67*, comme ensuite *L'heure de la libération a sonné*, de Heini

Srour. En même temps 68 est arrivé et j'ai plongé dans ce bain de libertés. Je lui dois de m'être écarté des équipes traditionnelles : deuxième, premier, cadreur, cursus un peu long à l'époque, tandis qu'il devenait ce grand directeur de la photo comme ses prédécesseurs Alekan, Matras, Claude Renoir. Comme il l'a fait avec de nombreux autres jeunes opérateurs, il n'a jamais cessé de m'accompagner avec bienveillance en « m'éclairant de loin pour que je ne tombe pas ». ■



Pierre Lhomme et Jean-César Chiabaut, en 2005
Photo Jean-Michel Humeau

Don de Pierre

Par Vincent Jeannot AFC

À la fin des années 1980 je fus brièvement l'assistant de Pierre Lhomme, remplaçant Jean-Yves Le Poulain quelques jours sur *Camille Claudel* et par la suite sur des films publicitaires. Nous nous sommes revus à mon entrée à l'AFC et particulièrement lors du Micro Salon de 2010 où j'avais exposé mon entière collection de cellules.

► Début 2015 il m'invita à venir le voir chez lui, à l'époque il faisait le tri et annotait ses photos de tournage pour les donner à la Cinémathèque. Nous avons parlé métier : caméra, exposition, laboratoire, etc.

J'ignorais qu'il allait me faire don d'un trésor... Toutes ses cellules, ses filtres et trames à part un ou deux de ses premiers posémètres auquel il tenait sentimentalement.

« Voici pour ta collection mais il va falloir que tu reviennes prendre le reste », m'avait-il dit l'air amusé. Je repartis chargé d'une valise Halliburton un peu défraîchie et pleine de cellules ainsi

que d'un lourd coffret "de liqueurs" bourré de filtres... Une semaine plus tard il me confia une immense boîte à cigares remplie de trames et surtout une mallette en aluminium pleine de filtres et gélatines Kodak.

C'était une mallette à fusil qui me valut des regards suspicieux lors de mon retour en métro... Nous étions peu de temps après les attentats des 7 et 9 janvier 2015.

Voici en images le contenu de ce trésor dont une partie a rejoint mes vitrines. ■



Pierre Lhomme, une compréhension mutuelle totale

Par James Ivory

En 1980, quand je suis venu pour *Quartet*, le premier long métrage que j'allais tourner en France, je n'ai pas emmené mon chef opérateur anglais, Walter Lassally. Lui et moi avions déjà tourné cinq films ensemble mais peut-être était-il déjà pris sur un autre film. Humbert Balsan, l'un des producteurs de *Quartet*, m'a recommandé Pierre Lhomme.

► Humbert et moi sommes allés en Normandie, où il travaillait sur un film avec Jane Birkin, pour le voir. Je l'ai apprécié tout de suite. C'était un homme élégant et plein d'esprit – son mode vestimentaire n'a jamais changé depuis toutes les années où nous avons travaillé ensemble : Levi's bien patiné, et lunettes d'aviateur souvent sur le front au-dessus de son visage très expressif. Dès que nous avons commencé à tourner, Pierre est devenu le centre spirituel du processus de réalisation – pas le réalisateur, moi-même, ni les acteurs : Isabelle Adjani, Maggie Smith et Alan Bates. Pierre était notre centre de gravité. Et bien sûr, comme tous les plus grands opérateurs, il était celui qui travaillait le plus sur le plateau, celui qui portait la plus grande responsabilité.

Quand Pierre a accepté de tourner *Quartet*, je n'avais jamais pas encore vu une seule image des films qu'il avait déjà tournés, y compris ceux de cette époque enivrante qu'avait été la Nouvelle Vague. Quand nous avons commencé à projeter nos rushes, je n'ai pas été déçu. C'était un des opérateurs qui savait le mieux éclairer les belles femmes. Il y en a, qui sont très connus, très respectés, toujours occupés, mais qui ne savent pas le faire ou qui s'en soucient pas. J'ai toujours aimé le style que nous essayons toujours d'avoir dans mes films et qui fait que, à travers l'éclairage, fusionnent tous les éléments visuels dans une sorte d'abstraction de la réalité. *Quartet*, qui se déroule dans le Paris des années vingt, en est un très bon exemple, tout comme *Maurice*.

J'ai emmené Pierre en Angleterre avec nous quand nous y sommes allés pour tourner *Maurice*. J'ai délibérément choisi de ne pas avoir d'opérateur anglais. J'ai pensé, étant donné le sujet de ce film, qu'il serait préférable d'avoir à mes côtés un Français, au fait de ce qu'étaient les mondanités. Je n'ai jamais regretté cette décision, bien que la présence de ce Français hautement qualifié parmi la délicate équipe de tournage



Pierre Lhomme et James Ivory à Claverack, New York, USA, en 2016
Archives personnelles Pierre Lhomme

anglaise a conduit à une certaine tension – pas celle de Pierre, mais la leur. Qu'on peut même se dire qu'ils n'aimaient pas prendre leurs ordres auprès d'un Français exigeant. Plus tard, il vint avec nous au Kerala, dans le sud de l'Inde, pour tourner un film de mon partenaire, Ismail Merchant, intitulé *Cotton Mary*. Je pense que je ne l'ai jamais vu en colère nulle part, et le degré de compréhension mutuelle totale que je partageais avec Pierre a été rarement dupliqué sur les films que j'ai faits par la suite, sans lui, dans d'autres pays, à l'exception de l'Angleterre où Tony Pierce-Roberts est devenu mon nouvel opérateur britannique après *Chambre avec vue*. Pierre a tourné deux autres films pour Merchant Ivory en France : le splendidement photographié *Jefferson à Paris* (1994) et une comédie romantique, *Le Divorce* (2002). ■

James Ivory, New York, 22 juillet 2019

Traduit de l'anglais (américain) par Richard Andry^{AFC}

English version

<https://www.afcinema.com/Pierre-Lhomme-a-mutual-understanding.html>

► A la suite du décès de Pierre Lhomme, de nombreux témoignages sont parvenus à l'AFC. Nous publions ici certains de ces témoignages, plutôt brefs, messages de directeurs de la photographie membres de l'association, dont il était le président d'honneur, suivis de ceux de connaissances l'ayant côtoyé et de quelques institutions. [...] ■

La suite de l'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Disparition-de-Pierre-Lhomme-AFC-quelques-brefs-temoignages.html>

festivals

76^e Mostra de Venise



La Mostra Internationale d'Art Cinématographique de Venise tient sa 76^e édition sur l'île du Lido jusqu'au 7 septembre 2019. Le jury est présidé par la réalisatrice argentine Lucrecia Martel. Trois films présentés en compétition, trois films hors compétition et deux films dans la section "Giornate degli autori" sont photographiés par des membres de l'AFC. [...]

La suite de l'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/76e-Mostra-de-Venise.html>

44^e Festival International du Film de Toronto



La 44^e édition du Festival International du Film de Toronto (TIFF) se déroulera du 5 au 15 septembre 2019. Créé en 1976, le Festival de Toronto se définit comme le "festival des festivals", en présentant dans différentes sections non compétitives un panorama de films déjà sélectionnés dans d'autres festivals ainsi que quelques premières. Seule la section Platform décerne un prix depuis 2015. On notera la présence, sur l'ensemble des sélections, de treize films photographiés par des membres de l'AFC. [...]

La suite de l'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/44e-Festival-International-du-Film-de-Toronto.html>

21^e Festival de la Fiction TV



La 21^e édition du Festival de la Fiction TV se tiendra à La Rochelle du 11 au 15 septembre 2019. Ce festival, l'un des incontournables de septembre, permet de découvrir durant cinq jours tous les inédits de la création audiovisuelle de la saison, à travers différentes sélections où l'on notera la présence de six fictions photographiées par des membres de l'AFC. [...]

La suite de l'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/21e-Festival-de-la-Fiction-TV.html>

Retour sur le Prix CST de l'Artiste-Technicien

Par François Ray, diplômé de La Fémis

Récemment diplômé de La Fémis département Image, j'ai eu le privilège d'être membre du Jury du Prix CST de l'Artiste-Technicien 2019. Ce jury était présidé par Pierre-William Glenn, directeur de la photographie-réalisateur et président d'honneur de la CST, et composé de Christine Beauchemin-Flot, directrice du cinéma Le Sélect à Antony, Patrick Bézier, président de Audiens Care, Gérard Krawczyk, réalisateur, cinéaste, Elisabeth Perez, productrice chez Chaz Productions, et moi-même. [...]

La suite de l'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Retour-sur-le-Prix-CST-de-l-Artiste-Technicien.html>

Festival de La Rochelle, vidéo de la Leçon de lumière de **Caroline Champetier**^{AFC} en ligne



Au cours du 47^e Festival La Rochelle Cinéma (28 juin - 7 juillet 2019), Caroline Champetier^{AFC} a donné, dans le cadre de l'hommage que lui a consacré le FEMA, une Leçon de lumière animée par la réalisatrice Yonca Talu.

Leçon de lumière de Caroline Champetier à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Festival-de-La-Rochelle-video-de-la-Lecon-de-lumiere-de-Caroline-Champetier-AFC-en-ligne.html>

67^e Festival de San Sebastián



La 67^e édition du Festival International du Film de San Sebastián (Espagne) se déroulera du 20 au 28 septembre 2019. Neuf membres de l'AFC figurent dans les différentes sélections. Le festival rendra aussi hommage au réalisateur mexicain Roberto Gavaldón à travers une rétrospective d'une vingtaine de ses films. [...]

La suite de l'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/67e-Festival-de-San-Sebastian.html>

40^e Festival International du Film "Manaki Brothers"

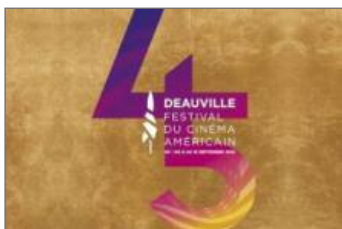


La 40^e édition du Festival de l'image "Manaki Brothers" se tiendra à Bitola (République de Macédoine) du 14 au 21 septembre 2019. Deux "Golden Camera 300 for Life Achievement" seront remis respectivement à Yorgos Arvanitis^{AFC, GSC} et à Ed Lachman^{ASC}. Ajoutons qu'un film photographié par un membre de l'AFC est en compétition pour la "Camera 300". [...]

La suite de l'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/40e-Festival-International-du-Film-Manaki-Brothers.html>

45^e Festival du Film Américain de Deauville



Le 45^e Festival du Film Américain de Deauville se déroulera du 6 au 15 septembre 2019. Parmi les films présentés, trois ont été photographiés par des membres de l'AFC. [...]

La suite de l'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/45e-Festival-du-Film-Americain-de-Deauville.html>

le CNC

Dominique Boutonnat nommé président du CNC

Présidé par intérim depuis le 12 juillet 2019 en attendant la nomination de la personnalité devant succéder à Frédérique Bredin, le CNC l'a annoncée mercredi 24 juillet sur son site Internet. En effet, on peut y lire un communiqué intitulé "Le président de la République, sur la proposition du ministre de la Culture, a confié à Dominique Boutonnat la présidence du Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) à compter de ce jour".

► « Face aux grands bouleversements auxquels sont confrontés le cinéma et l'audiovisuel français, je suis honoré de présider le CNC, pour œuvrer, dans le dialogue et la concertation avec l'ensemble des professionnels, aux évolutions nécessaires des prochaines années. Celles-ci vont contribuer à préserver, renforcer et développer notre modèle, unique et envié du monde entier, dédié à la création dans toute sa diversité », précise Dominique Boutonnat. [...]

► Lire le communiqué dans son intégralité sur le site du CNC
https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/nomme-president-du-cnc-ce-mercredi-24-juillet-dominique-boutonnat-poursuit-son-engagement-au-service-de-la-creation-de-la-diversite-et-de-lexception-culturelle_1025245

Rappelons que l'annonce de cette nomination avait alerté bon nombre de cinéastes, organismes professionnels et associations de techniciens sur le risque encouru d'une vision marchande de la culture. Nous espérons que le dialogue avec notre tutelle perdurera. ■

côté profession

Nomination et renouvellement à la tête de La Fémis

Un communiqué de presse du ministère de la Culture, daté du 24 juillet 2019, a annoncé la décision du président de la République, sur proposition de Franck Riester, ministre de la Culture, de nommer Michel Hazanavicius président du conseil d'administration de l'École nationale supérieure des métiers de l'image et du son, La Fémis, pour une durée de trois ans.

► A cette occasion, Franck Riester a tenu à remercier Raoul Peck pour le formidable travail qu'il a accompli à la tête de La Fémis au cours de ses trois mandats successifs. D'autre part, le ministre de la Culture proposera prochainement au président de la République, après consultation du conseil d'administration de La Fémis [à la rentrée en septembre], de renouveler pour une durée de trois ans le mandat de directrice générale de Nathalie Coste-Cerdan. Enfin, la direction des études de La Fémis a informé les services de l'École que, dans le département Image, le directeur de la photographie Bruno Delbonnel prendrait dès la rentrée la succession de Pierre-William Glenn, département qu'il dirigera au côté de Sabine Lancelin. Afin d'assurer le remplacement de l'un ou l'autre au fil de leurs absences éventuelles en raison de tournages, et pour assurer une "continuité du service" auprès des étudiants et au sein de l'École sur ce département, Frédéric Papon, directeur des études, a proposé au chef opérateur Mathieu Giombini d'être leur "joker" et de prendre leur relai sur de courtes périodes. ■

Les diplômés 2019 du département Image de La Fémis et de la spécialité Cinéma de l'ENS Louis-Lumière

► Suite à la présentation de leurs travaux de fin d'études, les étudiants du département Image de La Fémis promotion 2019 Delphine Seyrig ont été en passe d'obtenir leurs diplômes. Une fois la soutenance de leurs mémoires de fin d'études passée, les étudiants de la spécialité Cinéma de l'ENS Louis-Lumière, promotion 2019, obtiennent normalement leurs diplômes. Dans l'éventualité de proposer aux récents diplômés de rejoindre vos équipes, ne manquez pas de prendre dès à présent note de leurs coordonnées afin de les contacter. ■

► Les diplômés 2019 du département Image de La Fémis
<https://www.afcinema.com/Les-diplomes-2019-du-departement-Image-de-La-Femis.html>
Les diplômés 2019 de la spécialité Cinéma de l'ENS Louis-Lumière
<https://www.afcinema.com/Les-diplomes-2019-de-la-specialite-Cinema-de-l-ENS-Louis-Lumiere.html>

Andy

de Julien Weill, photographié par Rémy Chevrin AFC

Avec Vincent Elbaz, Philippe Cura, Alice Taglioni

Sortie le 4 septembre 2019

Après avoir tourné le film de Serge Hazanavicius, *Tout là-haut*, en 2016, la productrice Elisa Soussan m'a proposé de faire l'image de *Andy*, un film réalisé par Julien Weill, produit par My Family. Un challenge particulier puisque le film était financé à hauteur de 1,5 M d'euros et que la productrice tenait à le faire en annexe 1 classique sans jouer sur le levier des salaires des techniciens avec l'annexe 3. Nous avons donc passé une grande partie de la pré-production et de la préparation à trouver des solutions techniques, artistiques et logistiques. Et l'exercice s'est avéré passionnant pour garder une tenue et une ambition identiques à celles que nous avons imaginées avec le réalisateur.

► Comédie romantique et sociale se passant à Paris en hiver 2017, nous avons fait le choix qu'une grande partie des décors soit à quelques dizaines de mètres de notre décor principal qui était un foyer social dans le 19^e arrondissement. Pas de déplacement lourd de camions, pas de perte de temps dans les journées à trois ou quatre décors, et optimisation du temps de tournage en "prélightant" en décalé le jour même (puisque nous n'avons les décors que la veille pour l'installation déco).

Autre choix important : pas de groupe électrogène car ma liste électrique était faite uniquement de petites sources HMI et beaucoup de LED, dont le fameux Senna (merci TSF et surtout merci Jacqueline Delaunay de ACC&LED).

Enfin, nous avons aussi beaucoup travaillé avec Julien et son assistant sur le plan de travail afin de réduire le temps de tournage à 25 jours condition sine qua non pour la faisabilité financière du film.

Pour les moyens techniques, une solution compacte fiable et légère : j'ai utilisé une caméra Alexa Mini en 1,85, une série d'optiques fixes Leitz Summilux seule sans zoom et des rushes de 1h par jour en Raw sans LUT particulière et sans village vidéo.

Merci à toute mon équipe et à Arnaud Chauvin, special thanks pour son travail de déco si complexe dans ce genre de budget. ■

Andy

Premier assistant opérateur : Pierre Chevrin

Deuxième assistant opérateur : Martin Rossini

Chef électricien : David Kremer

Chef machiniste : Olivier Delaunay

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

Matériel électrique : ACC&LED, TSF Lumière

Machinerie : TSF Grip

Laboratoire : Eclair

Etalonneur : Karim El Katari



David Kremer, chef électricien, et Thaïs Beaufiles, électricienne

expositions

Exposition photographique "Filiation"

Trois regards croisés : Anny Duperey, Lucien Legras, Patricia Legras



► Dans le cadre du festival Promenades photographiques - Eloge de la lenteur, qui se tient à Vendôme (Loir-et-Cher) et alentours dans neuf lieux différents jusqu'au 22 septembre 2019, le Manège Rochambeau présente "Filiation", une exposition réunissant des travaux de Lucien Legras, Anny Duperey et Patricia Legras, ses filles. Trois regards photographiques qui se croisent pour s'unir. [...] ■

La suite de l'article à l'adresse

<https://www.afcinema.com/Exposition-photographique-Filiation.html>

Exposition "La Saga des inventions"

Au royaume de la recherche industrielle et scientifique, les inventeurs et l'humour sont rois



Direction des Inventions, Théâtre de prises de vues, vers 1916-1920 - Collection Archives nationales (France), 398ap061

► Dans le cadre des Rencontres de la photographie (Arles, jusqu'au 22 septembre 2019), le CNRS présente "La Saga des inventions", une exposition de photographies tirées de ses archives. Ces images, sorte d'inventaire à la Prévert d'objets plus hétéroclites et improbables les uns que les autres, reflètent la politique de soutien que l'État a menée entre 1915 et 1938 envers les inventeurs et la recherche industrielle et scientifique. [...] ■

La suite de l'article à l'adresse

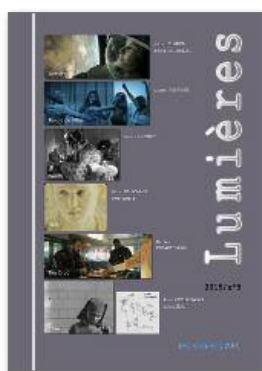
<https://www.afcinema.com/Exposition-La-Saga-des-inventions.html>



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

billet d'humeur

Le cinéma réinventé dans un courant d'air frais

Par **Jean-Noël Ferragut** AFC

Supposez que vous avez en partie passé vos vacances d'été – caniculaire selon le ressenti de certains - sur une des côtes du sud de la France. Le ciel a cette teinte azurée faisant sa renommée et, dès les premières heures de la matinée, vous longez les murs encore à l'ombre tout en cherchant le premier musée venu pour vous y engouffrer, histoire de peaufiner votre culture – nul n'est parfait ! – de manière climatisée...

► Le musée en question n'est pas le pur fruit du hasard puisqu'il est l'un des cinq qui, dans la bonne ville de Nice, rendent hommage - cinéma oblige - pour leur centième anniversaire aux Studios de la Victorine. En effet, le Musée de la Photographie Charles Nègre abrite jusqu'au 29 septembre 2019 l'exposition "Alain Fleischer - L'image qui revient". Certes la production de cet artiste, écrivain, cinéaste et photographe « est aussi protéiforme que féconde », selon la formule présentant l'exposition aux visiteurs, mais on pourra trouver – ce n'est qu'un point de vue – que dans ce cadre-ci, son travail de l'image est quelque peu conceptuel. Rappelons que les installations présentées au musée ont pour « souci de traquer ce que l'image photographique et l'image cinématographique peuvent avoir de singulier ».

Par bonheur, une surprise vous attend : au détour d'une cloison séparant deux installations, votre regard est attiré, dans une pénombre savamment dosée, par ce petit bijou de simplicité mécanique qu'est un ventilateur... En pleine chaleur caniculaire l'appareil a du bon, soit, mais que peut-il bien apporter de plus dans un espace climatisé ?



Alain Fleischer, "Autant en emporte le vent", 1979
Photo Jean-Noël Ferragut

Et là, il ne vous reste plus qu'à saluer l'artiste ! Avec deux fois rien – le portrait d'un visage féminin projeté sur les pales d'une hélice en rotation –, il réinvente pour vous différemment, au cas où vous l'auriez oublié, l'un des principes du cinématographe tel que les frères Lumière et leurs contemporains l'ont mis au point, la succession d'instantanés à un rythme mécaniquement cadencé, donnant ainsi à des images fixes, par simple effet de scintillement dû à l'obturation et à la persistance des images rétinienne, l'illusion du mouvement. Rien que pour ce petit plaisir de nature ô combien rafraîchissante, l'exposition mérite tout compte fait le déplacement ! ■

"Alain Fleischer - L'image qui revient"

Jusqu'au 29 septembre 2019

Tous les jours de 10h à 18h sauf le lundi

Musée de la Photographie Charles Nègre

1, place Pierre Gautier - Nice (Alpes-Maritimes)

Rappelons que les Studios de la Victorine ouvriront leurs portes au grand public pour trois journées de déambulations créatives à la découverte de "L'Envers du décor", les 27, 28 et 29 septembre 2019.

<https://cinema2019.nice.fr/evenements/lenvers-du-decor-portes-ouvertes-aux-studios-de-la-victorine-28-et-29-septembre/>

Portrait de la jeune fille en feu

de Céline Sciamma, photographié par Claire Mathon AFC

Avec Noémie Merlant, Adèle Haenel, Luàna Bajrami

Sortie le 11 septembre 2019

La directrice de la photographie Claire Mathon AFC s'est entretenue avec François Reumont pour parler de son travail sur *Portrait de la jeune fille en feu*, de Céline Sciamma.

Nous vous proposons une transcription de ses propos.



Adèle Haenel, Noémie Merlant © Pyramide Distribution



Adèle Haenel © Pyramide Distribution

► Essais numérique/35 mm

Le choix du format de prise de vues a été très tôt discuté. Des essais comparant 35 mm-Leitz Summilux et RED Monstro-Leitz-Thalia nous ont fait choisir la RED Monstro pour l'incarnation et la présence qui se dégageaient des premiers visages filmés. Je pense que la taille du capteur et la finesse de ces images, tournées en 7K, participent de cette sensation. Mais les essais ont aussi donné une référence argentique à l'étalonnage des images numériques, notamment dans ses contrastes. Le film de Céline Sciamma met en scène le souvenir d'une histoire d'amour qui se déroule au XVIII^e siècle or nous ne souhaitons pas surligner cette dimension passée, mais inventer notre XVIII^e siècle – « notre 2018^e siècle », disait Céline – en lui donnant une résonance actuelle.

Suite à ces essais, j'ai fait des photos argentiques pendant tout le tournage, pour servir de références. Débutait en fait une série de portraits de Céline, des photos dans les lumières du film. Une manière de questionner autrement le rapport de création entre celui qui regarde et celui qui est regardé. Comme le dit Céline : « Dans notre atelier il n'y a pas de muse, il n'y a que des collaboratrices qui s'inspirent mutuellement. »

Portraits et visages

La peinture et le travail de la peinture sont très présents dans le film. J'ai évidemment commencé par m'intéresser à la peinture du XVIII^e siècle et à ses peintres femmes (Vigée Le Brun, Artemisia Gentileschi ou Adélaïde Labille-Guiard). Nous sommes allées ensemble au Louvre. La peintre du film n'existe pas, Céline a choisi une jeune peintre, Hélène Delmaire, qui avait l'âge du personnage et une formation classique de peinture à l'huile. Nous avons collaboré toutes les trois pour créer ses tableaux et définir leur rendu. Céline tenait à filmer le travail et les gestes du travail en temps réel.

Même si ce n'était pas notre époque, les portraits de Corot nous ont inspirés. On y sent peu la direction et la couleur de la lumière mais plutôt comment elle fait ressortir les carnations, les étoffes, les fonds... comme si la couleur de la lumière était la plus juste pour faire apparaître les couleurs du sujet.

Le rendu des carnations a été primordial dans mon travail. J'ai recherché à la fois de la douceur, pas d'ombres marquées, un rendu un peu satiné et non réaliste qui reste naturel et extrêmement vivant. Nous avons, avec la maquilleuse Marie Luiset, pris le temps de visualiser ce mélange optique/lumière/filtre/maquillage au cours de plusieurs essais avec les comédiennes et les costumes. Il fallait gommer l'aspect brut et contemporain des visages, tout en gardant la précision et les nuances des couleurs, trouver un rendu de peau qui ramène un peu de l'époque par le biais de sa picturalité. Nous parlions souvent des visages comme de paysages.

J'ai eu beaucoup de plaisir à regarder les comédiennes, à capter les moindres variations, à connaître leurs traits et voir comment la lumière et les angles de prise de vues les modifiaient.

Regarder/Image et mise en scène

Avec Céline Sciamma, c'est une vraie rencontre de cinéma. Nous avons un plaisir et une foi commune dans la cinématographie, dans la fabrication cinématographique. La mise en scène de Céline est très précise et l'image en est un élément. Je me souviens de ces plans-séquences (le film est très souvent filmé en plan-séquence) des deux comédiennes extrêmement chorégraphiés, millimétrés même dans la position de leur visage l'une par rapport à l'autre, comme sur le plan d'elles deux de profil, sur la falaise, où Marianne est empêchée de voir Héloïse à cause de leur proximité.

Nous avons beaucoup travaillé le rythme des plans. Le film est avant tout une histoire d'amour : Céline parlait d'"incarner les

désirs et la pensée des désirs". Il nous fallait regarder ces visages et non les encadrer. La durée des plans participe de cette envie. Nous avons revu certains films de Bergman qui a su magnifiquement filmer les femmes avec une proximité et une intimité singulières.

Mettre en image cette dialectique des regards, cette force d'attraction entre les deux femmes, a été un des sujets de ma collaboration avec le cadreur Steadicam Matthieu Caudroy qui devait tendre à être une caméra qui regarde, qui scrute. Ces plans ont presque tous été tournés au 70 mm et je tenais à trouver le juste centrage des visages dans le cadre.

Les intérieurs dans l'atelier

Nous avons d'abord tourné tous les extérieurs du film en Bretagne, puis le château en Seine-et-Marne. Ce château du XVIII^e siècle n'avait pas été habité ou restauré et ses boiseries, ses couleurs, ses parquets étaient restés figés dans le temps. Le chef décorateur, Thomas Grezard, a très finement respecté les matières et travaillé sur l'épure des décors.

Le château était un décor difficile (et coûteux) à éclairer, à cause de sa dimension et parce que le décor de l'atelier était au premier étage (fenêtres à 8 m de hauteur côté cour et 16 m côté douves), sans oublier les contraintes d'un Monument Historique. Dans l'atelier, toute la lumière est artificielle. Avec le chef électro, Ernesto Giolitti, et le chef machino, Marc Wilhelm, nous avons fait construire, sur un côté, une grande structure afin de maîtriser la lumière et la faire évoluer suivant les séquences. Les projecteurs LEDs en DMX, commandés par un iPad, nous permettaient de nous adapter à la météo et à l'évolution de la lumière extérieure. Les découvertes étaient gérées avec des jeux de châssis équipés de différentes densités neutres et de scrims, fabriqués sur mesure pour chaque fenêtre par l'équipe décoration pendant le pré-light. J'ai cherché à retrouver du naturel, des accidents dans la lumière, la mémoire de la lumière changeante et vivante du tournage breton, on aimait à penser qu'on avait ramené un peu de sable de Quiberon dans nos poches.

Les chandelles

J'ai eu la chance de pouvoir faire plusieurs séries d'essais pour définir le dosage des sources, de la fumée et des flammes que nous allions utiliser de nuit. La productrice Bénédicte Couvreur m'a beaucoup soutenue et a su donner du temps au travail de l'image, je lui en suis très reconnaissante.

Pour les chandelles, je ne voulais pas être trop réaliste, trop assujettie aux bougies même s'il fallait bien sûr croire à cette lumière, à cette époque. Dès les premiers essais on a senti avec Céline que notre envie d'épure encourageait (dans la limite du possible) à mettre les chandelles hors-champ. J'ai gardé l'idée d'obscurité, de mystère, sans respecter forcément les directions. J'ai longtemps cherché la bonne chaleur, la bonne couleur de sorte à garder une richesse dans les couleurs, notamment pour la peinture et les carnations. La couleur de nuit a été la chose la plus compliquée à trouver à l'étalonnage.

Un autre sujet des essais était le mouvement de la lumière, le scintillement des flammes que nous avons essayé d'atténuer au maximum. J'aimais quand la lumière des chandelles résultait d'un mélange de différentes sources : bougies installées dans des cônes de blondes, LEDs en ruban à 2 000 K (de Softlight) et de petites ampoules tungstène installées dans des guirlandes (Rope Lights). La complexité des plans-séquences obligeait souvent à percher plusieurs sources qu'Ernesto Giolitti avait fabriquées à partir de rubans de LEDs d'une grande légèreté.

Suivi des rushes et étalonnage

Jérôme Bigueur, l'étalonneur, a été un partenaire important pour moi à toutes les étapes de mon travail : les essais, le tournage durant lequel il supervisait les rushes et, bien sûr, à l'étalonnage final. Cette collaboration sur la longueur nous a permis de faire les bons choix pour le rendu des peaux. Par exemple, je ne filtrais pas, à la prise de vues, quand une flamme était dans le champ, laissant ce travail à l'étalonnage. Nous avons eu un peu plus de trois semaines d'étalonnage et ce temps fut très précieux. Jusqu'au bout, j'ai cherché l'équilibre entre le souvenir, l'époque et le présent de cette passion amoureuse. ■

Propos recueillis par François Reumont, retranscrits et mis en forme par Hélène de Roux, pour l'AFC



Noémie Merlant, Adèle Haenel © Pyramide Distribution



Noémie Merlant © Pyramide Distribution

Portrait de la jeune fille en feu

Assistants opérateurs : Alan Guichaoua et Ombeline Tomboise

Chef électricien : Ernesto Giolitti

Chef machiniste : Marc Wilhelm

Matériel caméra : TSF Caméra (RED Monstro, optiques Leitz Thalia)

Machinerie : TSF Grip

Laboratoire : Hiventy

Etalonneur : Jérôme Bigueur

Effets numériques : CGEV

Chef décorateur : Thomas Grezard

Chef costumière : Dorothee Guiraud

Maquilleuse : Marie Luiset

Peintre du film (doubleur main) : Hélène Delmaire

Prise de son : Julien Sicart

Montage : Julien Lacheray

Voir l'entretien filmé où Claire Mathon parle de *Portrait de la jeune fille en feu*
<https://www.afcinema.com/J-aime-regarder-les-filles-qui-marchent-sur-la-plage-13522.html>

Jeanne

de Bruno Dumont, photographié par David Chambille

Avec Lise Leplat Prudhomme, Fabrice Luchini, Annick Lavieville

Sortie le 11 septembre 2019

En croisade sur la côte d'Opale



Lise Leplat Prudhomme - Photo 3B Productions

Deux ans après *Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc*, Bruno Dumont poursuit sa fresque consacrée à la figure historique française avec *Jeanne*. Le long métrage s'inspire d'une œuvre de Charles Péguy et est tourné dans sa région fétiche, le Nord. Les passages chantés sont interprétés par le chanteur Christophe, plutôt que par les personnages comme dans le précédent opus. C'est avec *Jeanne* que le chef opérateur David Chambille découvre le cinéma particulier du réalisateur aux succès toujours aussi décalés et grinçants. (BB)

► Les prémisses du film, la rencontre et la préparation

David Chambille : *Jeanne* est ma première collaboration avec Bruno. Nous nous sommes rencontrés pour la première fois et pour ce film via la production. Le contexte de fabrication était compliqué. Peu de financement, donc peu de temps pour la fabrication et peu de moyens techniques. La simplicité et la capacité d'adaptation sont vite devenues les maîtres mots. Nous nous sommes vus peu de fois en préparation. Bruno est très précis sur son texte - ici adapté quasi littéralement du *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, de Charles Péguy, sur les lieux dans lesquels il souhaite tourner (souvent la côte d'Opale), sur ses choix d'acteurs (dont beaucoup d'amateurs venant de la région), sur son découpage... Peu de place aux réunions de production interminables et aux tergiversations. Il fait des choix tranchés, rapidement, auxquels on se tient. A nous après, avec l'assistant réalisateur, la scripte - qui est une fidèle de Bruno-, le HMC, la déco et le directeur de production de mettre en œuvre ce qui est nécessaire (ou possible...) pour concrétiser ses envies. Sur le plateau, on respecte scrupuleusement le découpage prévu. Bruno prend des décisions peu conventionnelles, c'est le moins qu'on puisse dire : choisir un enfant de 11 ans pour incarner Jeanne au moment de sa mort, tourner les prisons de Rouen dans un bunker de la Seconde Guerre mondiale, et les abords de Paris dans les dunes de la côte d'Opale. Et je pense qu'il fuit en prépa les trop longues réunions pour ne pas que ses idées instinctives et singulières puissent être lissées et aseptisées par trop de discussions.

Les références artistiques

DC : Pour les références visuelles, nous avons évoqué des peintres du début de la Renaissance italienne comme Piero della Francesca ou Fra Angelico, ainsi que des Primitifs flamands tels que Jan Van Eyck, Jérôme Bosch ou Rogier van der Weyden. La simplification géométrique des volumes et la neutralité de la lumière éloignent ces peintres d'une considération uniquement naturaliste. La lumière est enveloppante, donnant simplement à voir les visages et les corps sans chercher à donner du sens. La lumière n'est pas vraiment justifiée (par une fenêtre ou une bougie) et ne prend pas en charge non plus l'aspect temporel du tableau (le matin, le soleil couchant...). Seuls des effets assez simples de perspective et d'aplats de couleurs viennent soutenir la composition. C'est dans cette direction que nous sommes allés pour *Jeanne*. Nous avons travaillé la lumière de façon très enveloppante, très douce, sans jamais chercher à la justifier par des éléments de décor concrets et réalistes. Sans chercher non-plus à faire des effets flatteurs, des contre-jours, des clairs-obscurs, des pénombres... Bruno souhaitait une image claire, précise, où l'on distingue bien les visages, les regards. Une image qui n'apporte pas de sens évident et univoque, et qui nous laisse seul face au mystère et à l'incompréhension du monde.

Sur le choix de la caméra

DC : Bruno n'a pas d'idée préconçue pour le choix de la caméra. Il veut voir différentes propositions, et choisir en salle de projection. On a décidé de comparer plusieurs caméras directement sur les décors choisis pour le film (les dunes et les bunkers de la côte d'Opale ; la cathédrale d'Amiens). Notamment une RED Helium, une Arri Alexa Standard et une Alexa XT en

OpenGate (compte tenu du budget nous devons aussi faire avec la disponibilité du matériel chez TSF). Dans la cathédrale d'Amiens où nous avons tourné, qui fourmille de détails et de sculptures, la RED s'est révélée à nos yeux trop définie, trop crue, donnant à voir une image hyperréaliste, concrète, sans mystère. L'Alexa nous paraissait moins agressive dans le rendu des détails fins, donnait plus naturellement une image picturale, ronde, permettant un décalage poétique de la réalité que nécessitait l'évocation de l'époque du procès de Jeanne d'Arc. En revanche nous avons été séduits par le rendu de l'OpenGate. Nous voulions tourner avec un angle de champ plutôt ouvert, proche des comédiens, notamment dans la cathédrale, et la surface de capteur supplémentaire nous permettait, à cadre égal, de pouvoir utiliser une focale un peu plus longue (le 40 mm au lieu du 32 mm par exemple). Ainsi, il nous a semblé que l'image gagnait en profondeur, en tridimensionnalité presque, que les corps se perdaient encore plus dans l'immensité de l'église, que l'avant-plan et l'arrière-plan se détachaient plus. D'ailleurs je pense que si les caméras grand-capteur avaient été disponibles à ce moment-là (ou dans nos moyens...) nous nous serions tournés vers elles, pour aller encore plus loin dans cette voie qui rendait honneur au monumental du décor.

Des optiques pour la cathédrale

DC : Nous avons choisi la série d'optiques Zeiss Ultra Prime pour sa gamme complète de focales courtes et moyennes, pour sa précision et aussi tout simplement car nous ne pouvions pas nous offrir une série plus récente.

Par ailleurs nous nous sommes rendu compte, dans cette imposante cathédrale, que nous souhaiterions faire beaucoup de fortes contre-plongées. Comme Bruno privilégie les courtes focales, les nombreuses lignes verticales du style gothique de la cathédrale se retrouvaient déformées et inclinées. Nous avons alors choisi d'utiliser parfois un système à décentrement (Arri Shift & Tilt) pour pouvoir placer la caméra au ras du sol, en contre-plongée, tout en gardant les lignes du décor parfaitement verticales.

Sur le choix du format

DC : Comme pour la caméra, Bruno n'avait pas d'idée arrêtée pour le format du film. Il a auparavant le plus souvent privilégié le format Scope. Ici, la verticalité de la cathédrale nous a poussé à nous orienter vers un format moins panoramique. Le 1,66 ne nous a pas satisfaits à la projection des essais. La simplicité du 1,85 nous a paru plus cohérente avec nos décors et l'évocation que nous voulions faire de cette époque.

Ne pas chercher le réalisme

DC : L'univers représenté est complètement dé-réalisé. Les lieux n'ont pas de réalité concrète et encore moins historique ; les volumes, les perspectives, les distances, les circulations sont fausses, déstabilisantes ; le déroulement du temps n'est pas concret non plus, jamais précisé par les effets habituels de lumière. Il s'agit de gommer les artefacts habituels d'un réalisme conventionnel pour aller vers une évocation poétique, décalée, irrationnelle et grinçante.



Une scène de Jeanne - Photo 3B Productions

Sur le protocole de tournage pour l'image

DC : Bruno a mis en place un protocole de tournage assez radical sur le tournage de *Jeanne*. Il s'éloigne du plateau, laisse l'équipe préparer techniquement le plan prévu à l'avance - nous avons tous un découpage précis fourni en préparation - et intervient par la suite en observant le retour vidéo. Nous devons suivre scrupuleusement ce découpage imaginé à l'avance, ce qui peut paraître mécanique. Mais en même temps et de fait, nous avons sur le plateau une grande autonomie et une forme de liberté dans la préparation du plan. A chacun de faire au mieux avec son style pour correspondre à la demande initiale. Je m'y suis plutôt bien retrouvé dans cette façon de faire. Il est toujours possible de proposer un axe légèrement différent ou d'apporter une amélioration dans la conception du plan dans la mesure où cela est cohérent.

Sur le protocole de tournage pour les comédiens

DC : Ils sont équipés d'oreillettes et Bruno communique avec eux par micro. Pendant la mise en place, il leur explique ce qu'ils doivent faire, pendant la prise, il leur dicte le texte et leur donne des indications en temps réel. J'écoutais parfois également avec un retour son ce qu'il disait aux comédiens pour pouvoir anticiper leur déplacement au cadre ou comprendre ce que Bruno était en train de chercher.

Sortir des conventions et la croix du gaffer

DC : Il aime bien déconstruire les scènes, tourner dans le désordre, ne pas respecter la chronologie, demander aux comédiens de dire leur texte sans personne pour leur donner la réplique sinon une croix de gaffer... tout ce qui peut faire sortir le tournage de ses gonds, l'éloigner d'une routine conventionnelle et stéréotypée.

La caméra reste proche des acteurs. Les focales au-delà du 50 mm sont à bannir, car elles écrasent trop la profondeur et la perspective. Les regards sont en toutes circonstances très proches de l'axe optique, dans le pare-soleil la plupart du temps. L'image est précise, nette. Les regards doivent être brillants, frontaux, expressifs.

Jeanne

de Bruno Dumont, photographié par David Chambille

La Bataille à cheval

DC : Cette séquence a nécessité des moyens particuliers. Il s'agit d'une scène de bataille entre deux armées à cheval. Il ne nous était pas possible évidemment de reconstituer un réel combat, et ce n'était de toute façon pas le souhait de Bruno. L'idée était plutôt de décaler à nouveau la réalité et de transformer cette bataille sanglante en un ballet à cheval chorégraphié et merveilleux, comme un rêve éveillé, naïf et enfantin, de la Jeanne du film.

Nous avons reçu l'aide de la Garde républicaine de Paris, de leurs cavaliers et de leurs chevaux. La chorégraphie était minutieusement préparée et répétée. Nous avons utilisé deux caméras ce jour-là pour pouvoir filmer plus rapidement car les chevaux ne peuvent pas répéter leurs mouvements sur une période trop longue. Une troisième caméra, sur drone, nous a permis d'avoir un point de vue en plongée totale. Les chevaux dessinaient alors sur le sol des lignes et des courbes en mouvement.

Sur l'éclairage

DC : Nous avons tourné à l'intérieur de la cathédrale d'Amiens à la fin du mois d'août. Elle n'était pas fermée au public et le matin s'y déroulait quotidiennement un office. Nous ne pouvions tourner alors que l'après-midi et en soirée. La lumière baissait rapidement derrière les vitraux, d'autant plus que nous avons souvent eu du mauvais temps, et nous avons dû ré-éclairer beaucoup pour maintenir une continuité crédible. Nous avons utilisé des Arri M90 et des M40 en réflexion directement sur les murs ou les arcades de la cathédrale. Et à d'autres moments sur des grands cadres de toiles blanches rediffusées elles-mêmes par une toile de soie fine. Nous arrivions ainsi à couvrir de vastes zones de la cathédrale avec une lumière douce et neutre. Quelques PARs et découpes accrochés dans les coursives venaient éclairer certains détails précis ou donner du relief sur des aplats de bois ou de pierres.

Les murs de la cathédrale ont une très belle texture gris-clair, avec beaucoup de nuances, de reliefs et d'ombrages dans la pierre. C'était pour moi une base magnifique de laquelle ressortaient merveilleusement bien les visages et les costumes colorés.

Au sujet de la postproduction

DC : Nous avons effectué la postproduction chez M141, sur un Da Vinci Resolve. Pour l'étalonnage, j'ai travaillé, comme souvent, avec Serge Antony.

Bruno affectionne particulièrement une lumière neutre, voire froide, sur les visages. Toute lumière trop chaude est à bannir. Il déteste quand un « jus jaune » vient salir et diminuer la force de l'image. Pour lui, avec une lumière blanche-froide les contrastes sont plus marquants et l'image est globalement plus saisissante. Nous sommes donc allés dans cette direction à l'étalonnage, l'image devenant de plus en plus froide à chaque passe... Nous avons veillé également à conserver les regards lisibles, à garder la brillance et la netteté dans les yeux.



Sur les dunes, à Wissant. De g. à d. : Christophe Chauvin (1^{er} assistant opérateur), Rémi Bouvier (assistant réalisateur, tee shirt blanc), Olivier Martin (chef machiniste), Antoine Margot (2^e assistant opérateur, baissé)

Ne pas chercher de temporalité

DC : Nous n'avons jamais réellement cherché à donner une indication de temps ou d'heure de la journée par l'étalonnage. Les ambiances sont restées neutres et non-réalistes.

Des retouches au labo

DC : Bruno aime bien se servir de l'étalonnage pour effectuer quelques trucages numériques simples. Par exemple effacer une maison de style contemporain dans un arrière-fond ou un avion dans le ciel. Dès le tournage, il anticipe cette possibilité de trucage numérique et décide de laisser certains défauts apparents pour gagner du temps ou de l'énergie. Ce qui pose quand même la question du temps accordé à ces retouches sur la période l'étalonnage. Ce qui était considéré auparavant comme un plan truqué, à envoyer aux SFX, devient facilement aujourd'hui un plan corrigé directement en salle d'étalonnage, sans pour autant qu'une durée de travail claire soit établie à cet effet. ■

Propos recueillis par Brigitte Barbier pour l'AFC

Jeanne

Assistants opérateurs : Christophe Chauvin, Antoine Margot

Chef électricien : Emmanuel Plumecocq

Chef machiniste : Olivier Martin

Matériel caméra : TSF Caméra (Arri Alexa, série Zeiss Ultra Prime)

Matériel machinerie et lumière : TSF Grip, TSF Lumière

Laboratoire : M141

Étalonneur : Serge Antony

Le Dindon

de **Jalil Lespert**, photographié par **Pierre-Yves Bastard** AFC

Avec **Dany Boon**, **Guillaume Gallienne**, **Alice Pol**

Sortie le 25 septembre 2019

Le Dindon, de Feydeau, est une pièce en trois actes qui a donc été tournée dans trois décors dont un en studio (l'hôtel Ultimus) et deux en décor naturel au milieu de Paris (Rediop et Vatelín). Jalil Lespert avait envie de resituer la pièce dans les années 1960 et d'en faire un film très stylisé et élégant ce qui est toujours un vrai plaisir pour la déco et la lumière (Ah ! ces années là, la la la).

► Pendant les repérages j'avoue que mon obsession était plus de me demander comment j'allais faire pour raccorder la lumière d'une séquence de 20 minutes en continuité, tournée à deux caméras, sur 10 jours, tout en étant dépendant de la lumière extérieure, qu'à trouver le look du film. Jusqu'à ce qu'on trouve le décor idéal, orienté plein nord dans sa majorité et bordée d'arbres pour éviter la réflexion des immeubles en face.

Il ne restait plus qu'à Christophe Dural (chef électro) et Philippe Canu (chef machiniste) à réaliser une superbe installation qui nous a permis de tourner de 9h du matin jusqu'à 18h tout en gardant une lumière à peu près constante de 17h qui correspond à l'heure de la scène dans le film, laissant une (presque) totale liberté aux acteurs ce qui était un vrai plaisir pour tout le monde.

Le décor n'était pas de Roger Harth mais de Monsieur Pierre Quefféléan qui nous a livré de magnifiques décors.

Les somptueux costumes sont de Madeline Fontaine, la magicienne des harmonies colorées.

La première caméra et le Steadicam étaient cadrés par Fabrice Sebille, assisté de François Quillard et Ludivine Renard pour la deuxième caméra, cadrée par moi-même. Le tout étant étalonné avec talent par Elie Akoka.

Un vrai plaisir de tourner pour la troisième fois avec Jalil Lespert et un vrai bonheur de voir tous ces acteurs jouer devant nous ! ■



Installation électrique



Photogrammes

Le Dindon

Cadreur caméra A et opérateur Steadicam : **Fabrice Sebille**

Assistant opérateur : **François Quillard**

Cadreur caméra B : **Pierre-Yves Bastard**

Assistante opératrice : **Ludivine Renard**

Matériel caméra : **Transpacam (2 Arri Alexa Mini, objectifs Zeiss Master Anamorphic)**

Matériel électrique : **Transpalux**

Matériel machinerie : **Transpagrip et Next Shot**

Laboratoire : **Le Labo**

Etalonnage : **Elie Akoka**

Tu mérites un amour

d'Hafsia Herzi, photographié par Jérémie Attard
Avec Hafsia Herzi, Jérémie Laheurte, Antony Bajon
Sortie le 11 septembre 2019



Hafsia Herzi, interprète et réalisatrice de *Tu mérites un amour* - Capture d'image

Avis de tempête pour Lila

Jérémie Attard obtient en 2013 un BTS audiovisuel. Après plusieurs courts métrages comme assistant opérateur, il travaille comme 2^e assistant caméra sur *C'est qui cette fille* (2017), de Nathan Silver, un film américain tourné à Paris et éclairé par Sean Price Williams, le chef opérateur des frères Safdie (*Good Time*). Avec Abdellatif Kechiche et pour *Mektoub, My Love : Canto Uno*, Jérémie assiste le chef opérateur Marco Graziaplena, poste de 1^{er} assistant qu'il continue d'occuper sur le deuxième opus *Mektoub, My Love : Intermezzo*. Présent également en postproduction, il supervise les effets visuels. C'est sur ces tournages qu'il rencontre Hafsia Herzi, comédienne auprès de Kechiche depuis *La Graine et le mulet*. Elle lui propose d'éclairer son premier film comme réalisatrice, *Tu mérites un amour*, sélectionné à la Semaine de la Critique du 72^e Festival de Cannes. (BB)

Suite à l'infidélité de Rémi, Lila, qui l'aimait plus que tout, vit difficilement la rupture. Entre discussions, réconforts et encouragements, Lila s'égare...

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, TSF, Vantage et Zeiss – pour leur soutien au cours de la 72^e édition du Festival de Cannes.

► **Nous nous retrouvons dans un café à Belleville et le seul endroit calme est celui où une scène du film a été tournée... Jérémie confie que les tournages se sont déroulés dans ce quartier, dans des appartements des uns et des autres car c'est un film auto-produit.**

Pourquoi LES tournages ?

Jérémie Attard : Il fallait répartir les sessions en fonction des disponibilités de chacun, aussi bien les acteurs que les techniciens. Heureusement, l'équipe était très petite : cinq personnes ! C'était compliqué de s'interrompre pour la continuité mais l'avantage de ces pauses a été de permettre à la réalisatrice de reconsidérer ce qui avait été tourné et d'améliorer certains points d'écriture.

Le film est ponctué essentiellement de plans avec Lila – Hafsia Herzi –, qui pleure, réfléchit, tempête, se laisse surprendre et souvent se fait avoir... Un tourment de l'amour et une déstabilisation intérieure très bien relayés par une caméra insistante et en léger mouvement, comme déstabilisée elle aussi.

JA : Hafsia souhaitait une méthode de tournage simple avec de la lumière naturelle, une caméra au poing pour être réactif. On découpait sur place, en arrivant dans le décor, on tournait puis Hafsia regardait la prise et on tournait de nouveau en insistant sur des propositions qu'elle avait appréciées. C'était une sorte de ping-pong entre proposition du cadreur et réaction de sa part.

L'école Kechiche, pour les comédiens, c'est beaucoup de liberté.

JA : Hafsia voulait que les acteurs soient libres de se déplacer comme ils le souhaitaient. Elle était consciente que les axes étaient importants et me laissait aussi beaucoup de liberté pour me placer idéalement dans ces appartements un peu étroits. Certaines scènes étaient inattendues, en émotion ou en position d'acteurs, en évolution de jeu. Ce tournage était très instinctif, pour les comédiens mais aussi pour nous les cadreurs. On avait la liberté d'improviser, de faire un pano vers un profil ou d'aller chercher des inserts.

Ce n'est pas un film où l'on remarque la lumière, finalement elle se construit grâce à cette caméra mobile qui trouve le contre-jour en changeant d'axe dans le plan.

JA : J'ai utilisé beaucoup de petites sources : Lite Panel Fomex 30 x 30 ou 60 x 30, des Astera AX1 qu'on pilotait sur nos portables, des minettes Aladdin. Nous savions qu'avec une équipe très réduite et sans véritable projecteur, il fallait trouver des moyens simples d'obtenir le meilleur des décors. On jouait souvent avec les positions des acteurs et les axes en fonction des lumières imposées par le décor.

Nous avons tourné avec des caméras légères et discrètes, pour rester réactifs et pouvoir tourner en basse lumière. Quelques plans du film ont pu être faits de manière très spontanée en tirant parti de lumières naturelles qui nous intéressaient, Hafsia et moi.

On essayait souvent de trouver un équilibre entre la possibilité de réagir librement aux déplacements et pouvoir également être proche des visages dans une même prise. Cela nous a amenés à fréquemment tourner au 35 et 50 mm.

Il y a une scène dans un hall d'entrée, une scène belle et violente, on ne sait pas trop si ce moment est bien vécu par Lila ou pas, la lumière tanguue aussi entre le chaud et le froid.

JA : Pour cette scène, j'ai voulu une lumière plus appuyée, plus visible. Hafsia aime beaucoup le bleu et j'ai joué avec des complémentaires, le chaud du sodium qui pourrait venir de la rue. Cette lumière n'est pas très réaliste, c'est une scène qui dépasse le personnage et j'avais envie de tenter une lumière plus esthétisante, de me permettre la sous-exposition.

Ce film témoigne quelque chose de l'image de soi, comme sur les réseaux sociaux, et on le voit souvent dans le film, montrer son image, comment on se montre aux autres. Lila est très entourée mais très seule, elle a plusieurs facettes en fonction des personnes avec lesquelles elle est. Hafsia évoque une histoire assez simple et universelle. J'aimais beaucoup sa volonté de ne pas contraindre son personnage mais au contraire de le nuancer avec des attitudes parfois contradictoires.

C'est un premier film pour tout le monde. Nous avons été dans la recherche, la découverte et l'expérimentation. ■

Propos recueillis par Brigitte Barbier, pour l'AFC



Tournage de *Tu mérites un amour*

De g. à d. : Jeremy Renault, Jérémie Attard, assis face à Hafsia Herzi, Guilhem Domercq et Tom Houguenague - Photo Alexandra Maïo

Tu mérites un amour

Directeur de la photographie : Jérémie Attard

Cadreurs : Jeremy Renault, Tom Houguenague

Renfort : Victor Quintard

Matériel caméra : Sony A7RII, Sony A7III, enregistreur PIX E5, format 2,39:1, optiques Veydra Mini Prime, Fujinon MK

Laboratoire : M141

Étalonnage : Mustapha Laaita

Bruno de Keyzer, un allié des metteurs en scène

Par Bertrand Tavernier



Bruno de Keyzer sur le tournage de *Dans la brume électrique*

J'ai rencontré Bruno de Keyzer dans des conditions un peu particulières. Après sept films enthousiasmants avec Pierre-William Glenn et un grand nombre de réussites (*Le Juge et l'assassin*, *La Mort en direct*, *Coup de torchon*, *Une semaine de vacances* n'ont pas pris une ride visuellement), j'ai eu l'impression que l'on risquait de se répéter et que, pour un temps, je devais trouver quelqu'un de neuf. Par goût du défi, de l'aventure.

► Et je me lançai dans une démarche originale : je contactai les étalonneurs que je connaissais dans les trois grands laboratoires et leur demandai les noms de chefs opérateurs de court métrage qu'ils avaient repérés. Non seulement pour leurs qualités esthétiques, leur goût mais pour le contrôle qu'ils avaient de leur négatif. J'ai obtenu trois noms, réduits à deux dont Bruno. J'ai vu ce qu'ils avaient éclairé et les ai rencontrés. Avec Bruno cela s'est surtout passé durant un dîner qu'il avait cuisiné. Je n'ai jamais oublié le bar à la vapeur d'algues et son bouquet de légumes aux herbes qui était aussi délectable à déguster que merveilleux à regarder dans un assemblage de couleurs exquis. Je me suis dit qu'un tel plat reflétait une extraordinaire sensibilité. Et il faut dire que j'ai beaucoup aimé son côté un peu bourru, un peu ours. Le séduire allait demander du travail. Ce n'était pas un béni-oui-oui. Et je dois dire qu'il m'a comblé tout au long des films que nous avons faits ensemble. Je ne pouvais rêver de meilleur successeur à Willy Glenn.

On a commencé par *Un dimanche à la campagne*. Pour son premier long métrage, c'était un pari audacieux. Je voulais retrouver les teintes, le rendu des autochromes Lumière et non pas, comme l'on écrit nombre d'ignorants, m'inspirer de la peinture impressionniste même si le héros sorti de l'imagination de Pierre Bost et d'un très court roman, *Monsieur L'admiral va bientôt mourir*, était peintre. Bruno opta avec la complicité d'Olivier Chiavassa d'Eclair pour la suppression du bain de blanchiment (curieusement Glenn utilisa le même procédé pour un film de Granier Deferre), ce qui modifiait les rapports de couleur comme on le découvrit dès les premiers et méticuleux essais auxquels procéda Bruno : les roses devenaient rouge foncé, les rouges noir, les noirs et les blancs devenaient très intenses. Certaines couleurs, les bleus, disparaissaient. Il fallut modifier les maquillages, les rouges à lèvres, doser la couleur de plusieurs accessoires (le vin se transformait facilement en encre). Et on obtenait une netteté, une profondeur de champ incroyable. Le contraire absolu de la peinture impressionniste qui brouille les perspectives, floute les arrières-plans. D'où l'absurdité des questions

sur l'influence de la peinture impressionniste. Ce fut une extraordinaire expérience : on tournait vite (six semaines), quasiment en continuité et il fallait intégrer les changements de lumière, anticiper les alertes météorologiques. Nous n'avions quasiment pas de décors d'intérieur clos et Bruno de Keyzer ne cessait de me répéter : « Je serai tranquille quand on arrivera à l'heure du thé ».

Il y avait aussi ce pari né d'une réaction contre ce cinéma que je qualifiais de publicitaire qui vendait les émotions au lieu de les explorer, qui les fractionnait, les zappait pour éviter les temps morts. D'où ces plans longs, ces mouvements d'appareils rythmés par la musique rêveuse et pulsée de Gabriel Fauré jouée sur le plateau, ces trucages en direct, à la caméra (fondus au noir, effectués en direct, à l'ancienne, d'où la Mitchell), ces moments où il ne semble rien se passer, ce temps suspendu.

Et on a continué ensemble. *La Vie et rien d'autre* a été incroyablement dur à monter. Il a fallu demander aux auteurs, aux acteurs, aux techniciens de se mettre en participation et je revois Bruno me déclarant, pince sans rire : « Avec le premier film que j'ai fait avec toi, j'ai gagné un prix à Cannes, un César. Du coup, pour le second, je mets une partie de mon salaire en participation. Je pense que je paierai pour le troisième ». Notre temps de tournage, en novembre dans la Meuse, était encore plus compté et j'ai vu Bruno faire des miracles. Commencer dans une gare au soleil et terminer quasiment sous la pluie sans qu'on voie sur l'écran la moindre différence. On débarque dans cette énorme usine délabrée, avec des roues gigantesques, où on allait tourner plusieurs séquences capitales et je demande à Bruno ce dont il a besoin tout de suite : « Un peu de Plizz et une femme de ménage », répond-il. On retira une tonne de débris et de poussière autour de ces roues. Confronté à d'immenses décors, il savait prendre des décisions rapides, synthétiques, audacieuses (il maîtrisait admirablement les scènes de nuit) collant avec les desiderata de la mise en scène. Il m'a ébloui durant *La Vie*, comme durant le travail en studio d'*Autour de minuit*, faisant équipe avec le son.

Je pourrai énumérer mille anecdotes pour chaque film, parler de ses obsessions (que l'on voie les yeux des personnages), du contact qu'il pouvait avoir avec les acteurs. Des initiatives que nous primes ensemble : par exemple, anticipant lors de *In the Electric Mist* la lourdeur des équipes américaines (Bruno l'avait surnommée l'Armée des Indes), on décida de filmer des dizaines d'extérieurs avec la voiture du shérif, son adjoint comme doublure de Tommy. Il y avait Bruno, un assistant, un machiniste et sous couvert de faire des essais de pellicules, on tourna des dizaines de plans, tous montés dans le film. Lors d'un travelling au Steadicam précédant Tommy Lee Jones et Levon Helm dans le jardin de la maison de Dave Robicheaux, Bruno avait installé un écran pour filtrer la lumière du soleil. Cet écran, aux USA, était porté par les machinistes (qui s'occupaient des volets sur les projecteurs, habitude incompréhensible) et ceux-ci, durant une prise, allèrent plus vite que les comédiens. Le soleil éclaira le visage de Tommy Lee qui leva les yeux comme si les nuages venaient de se dissiper. Bruno alla l'embrasser : « Tommy, vous avez sauvé le plan ». Bruno trouve que les électriciens sont incroyablement bosseurs et courageux mais manquent d'initiative : « Il faut tout le temps être sur leur dos pour régler le moindre drapeau. Si leur chef, qui est remarquable, n'est pas là, ils sont perdus. Donc tout prend un temps fou, d'autant qu'il faut, à cause du 110, tirer des kilomètres de câbles. En France, on est plus malin, on utilise du 220. » Durant tout le tournage, mon ami Bruno fut un formidable allié, me soutenant contre le monteur et le producteur, expliquant à ce dernier qui voulait refaire une scène parce qu'il y avait un flare dans ce moment où Robicheaux devient brusquement très violent et que j'avais tourné en continuité, en un seul plan, que loin d'être un problème, cela allait aider le plan, que Panavision fabriquait des objectifs qui rajoutaient des flares. Comme Glenn, Bruno défendait ses metteurs en scène et ne mâchaient pas ses mots. Je l'ai vu engueuler Bernard-Pierre Donnadiou avec qui je me fritaï : « Bernard-Pierre, tout le monde a vu que tu as un vélo dans la tête. Tu ferais mieux d'écouter Bertrand au lieu de dire des conneries. Les acteurs n'ont pas eu à se plaindre de lui ». Exaspéré par l'attitude du producteur et du monteur de *Dans la brume*, il refusa d'aller aux rushes : « Je sais ce que j'ai sur la pellicule ».

Bruno savait aussi très bien photographier les actrices comme le prouvent *La Princesse* et Mélanie Thierry si radieuse, *Un dimanche* et *La Vie* (la délicatesse de l'image durant certaines séquences entre Sabine Azema et Pascale Vignal), Mary Steenburgen dans *Dans la brume*, Julie Delpy dans *La Passion Béatrice*, une de ses photos les plus originales, les plus étonnantes.

Oui ce furent des années de bonheur dès qu'on tournait parce que le financement était toujours une épreuve, aussi bien pour *Autour de minuit* que *La Vie*, *La Princesse de Montpensier* et *Dans la brume*. Avec quelques délires dus au vin blanc. Une ascension nocturne dans le clocher de la Cathédrale de Verdun où Michel Desrois, l'ingénieur du son, voulait enregistrer le glas (ce qui déclencha une panique dans plusieurs localités) est restée légendaire. Et lui qui travaillait tellement en osmose avec certains cadreur – j'ai adoré Jean Harnois, Alain Choquart, Yves Angelo et Chris Squires, ce dernier pour *Dans la brume* et *La Princesse*, pouvait à l'occasion prendre la caméra et cadrer notamment l'une des plus belles séquences d'*Autour de minuit*, celle sur la plage de Cabourg entre Dexter, François Cluzet et la petite Gabrielle, moment lumineux, chaleureux, un moment d'âme, la tienne Bruno. ■



Sur le tournage de *La Princesse de Montpensier*, en 2010
Bruno de Keyzer, à gauche, Bertrand Tavernier, au centre, Zoé Zustrassen, assise à droite, et des membres de l'équipe



Chris Squires, assis au centre, et Bruno de Keyzer, à la 2^e caméra, sur le tournage de *La Princesse de Montpensier*

Les repas de famille de Bruno de Keyzer

Par Nicolas Beauchamp et Philippe Gilles

Nicolas Beauchamp, chef opérateur, et Philippe Gilles, chef électricien, ont tous les deux travaillé avec Bruno de Keyzer. Ils témoignent ici des liens d'amitié qu'ils avaient noués avec ce directeur de la photographie dont ils soulignent, entre autres, avoir fait partie de la famille.

Bruno de Keyzer, un père spirituel

► 11 août 2018. Il y a un an, jour pour jour, je souhaitais à Bruno un bon anniversaire. Et j'ajoutais : « Mais, dis-moi, l'année prochaine, c'est pas un peu une année spéciale ? » Il m'avait répondu en rigolant : "Houlà oui, je ne répondrai pas au téléphone !" Tristement aujourd'hui, le 11 août 2019, il aurait fêté ses 70 ans, et il ne répond plus au téléphone...

Travailler avec Bruno, c'était appartenir à sa famille. D'ailleurs tous ses films se finissaient toujours par un bon repas. Cuisiné par ses soins, avec chaleur et convivialité, avec la force de tout son être et sa puissance.

J'ai passé douze années auprès de lui, de second assistant à opérateur deuxième équipe, et ce qui m'a toujours fasciné chez Bruno, c'est sa capacité à rendre simples des lumières d'apparence si compliquées. J'ai toujours pensé qu'une des marques des grands opérateurs est leur capacité à prendre des risques et Bruno n'avait peur de rien. Il n'y avait pas de "patte" de Keyzer mais cette capacité à toujours tout réinventer au plus proche du réalisateur et du scénario. Sa marque de fabrique, c'était de ne pas en avoir, c'était sa liberté. Celle de ne jamais faire le même film, avec toujours son humanité débordante. Il débordait d'amour et parfois de colère. Bruno était entier.

Sur chacun de mes projets, je pensais à lui, à ce qu'il aurait fait. Son départ n'y changera rien. Il sera toujours avec moi comme le père spirituel qu'il a été pour tous ses assistants. ■

Nicolas Beauchamp

Bruno de Keyzer, amitié, fidélité et tendresse

► Faire partie de son cercle n'était pas simple mais une fois rentrés, nous avions une amitié sans faille et d'une grande fidélité.

Parfois il m'engueulait tendrement quand je l'appelais pour prendre de ses nouvelles, comme un père que l'on délaisse trop souvent, en me proposant de venir chez lui à Villerville pour manger et me faire un repas comme il en avait le secret.

Nous parlions alors de travail, de cinéma –Du Cinéma - et bien sûr de mes projets, des siens, de la Normandie que nous avions en commun.

Ce qui m'a toujours marqué chez Bruno, c'est sa façon de voir le monde, de le raconter et de le retransmettre à travers ses lumières.

Ce qui résume le mieux le travail de Bruno, c'est l'instinct.

Une facilité déconcertante en toutes situations et une confiance en cet instinct.

Une fois tout mis en place, pas question de retoucher quoi que ce soit, place à la mise en scène, aux acteurs, et il était alors aux premières loges pour regarder le film se dérouler sous ses yeux.

Notre collaboration va me manquer, ainsi que tes coups de gueule et surtout ta tendresse débordante. ■

Philippe Gilles



Décès de Vincent Kotwas

► Nous avons la grande tristesse de faire part du décès de Vincent Kotwas, survenu cet été à l'âge de 66 ans. Vincent, que nombre d'entre nous ont connu chez Alga-Samuelsou, à Vincennes, au côté, entre autres, de Claude Ruellan, était un de ces techniciens, rois de la mécanique des caméras, qui tiraient pour leur bonheur bien des assistants de l'embarras. Assistant opérateur lui-même, il a travaillé à ce poste pendant une dizaine d'années.

L'AFC présente à Anne Le Meur Kotwas, son épouse, et à ses proches ses sincères condoléances. ■

Le dernier voyage de Bruno de Keyzer

Par Robert Fraisse, directeur de la photographie

Bruno de Keyzer a été 2^e, puis 1^{er} assistant sur plusieurs films que j'ai tournés. Nous jouions au tennis ensemble. Gentil, généreux, c'était un charmeur. Il séduisait parce qu'il donnait toujours l'impression de s'intéresser à la vie des gens auxquels il s'adressait. Très drôle, beaucoup d'esprit, il aimait rire et faire rire, apportant de la bonne humeur dans l'équipe, si bien qu'il semblait peu sérieux, prenant tout à la légère.

► De ce fait, je n'imaginai pas alors qu'il puisse devenir le directeur de la photo de talent qu'il a été. Il n'a pas fait, je crois, d'école de cinéma mais a su regarder travailler les DP qu'il a assistés comme Sven Nykvist ou Pasquale de Santis qu'il admirait beaucoup. Intuitif, il a compris très vite que la photo d'un film doit coller au sujet et soutenir le récit. Il était humble et ne se prenait pas au sérieux comme certains.

Il avait du bon sens et travaillait, je pense, très simplement. Un peu insouciant peut-être, il tournait tout en dérision et si l'on avait évoqué ensemble son dernier grand voyage, il m'aurait dit en rigolant : « Mais mon petit Robert, il faut bien partir un jour ! » Ça, c'était Bruno. ■



Hommage des Ateliers Varan à Jean-Pierre Beauviala



Dans le cadre de leurs cycles de réflexion sur le cinéma "Les Dimanches de Varan", les Ateliers Varan ont rendu hommage, le 16 juin 2019, à Jean-Pierre Beauviala. La matinée était animée par Eliane de Latour et Elisabeth Kapnist, réalisatrices, avec la participation de Claire Simon, réalisatrice, Jean-Noël Cristiani et François Pain, réalisateurs, et Jean Umansky, chef opérateur du son.

► Rappelons que Jean-Pierre Beauviala a été l'une des personnalités, avec Jean Rouch notamment, à l'origine des Ateliers Varan, dont les débuts datent de 1980 ; il en a été le tout premier président. Aux "aficionados uniquement" qui souhaiteraient partager cette matinée d'hommage rendu à JPB, nous conseillerons de prendre contact avec les Ateliers Varan. Ils l'ont enregistrée en vidéo, visible seulement en privé sur la plateforme Vimeo grâce à un mot de passe qu'ils voudront bien demander poliment... ■

Consulter le site Internet des Ateliers Varan

<http://www.ateliersvaran.com>

Les contacter par courriel à l'adresse

contact@ateliersvaran.com.

Hommage à D. A. Pennebaker

Par Jimmy Glasberg AFC

D.A. Pennebaker (Donn Alan Pennebaker) nous a quittés à l'âge de 94 ans. Oscar d'honneur en 2013, il fut un des pionniers du Cinéma Direct ou, comme disait Edgar Morin, du "Cinéma Vérité". Pennebaker faisait partie avec Richard Leacock et Albert Maysles d'un groupe de cinéastes new-yorkais avant-gardiste. Ils ont abordé la question de la caméra auto-silencieuse portable avec son synchrone pour saisir cette émouvante réalité humaine.



D.A. Pennebaker et son Auricon, en 2016



Jones Alk, chef opératrice du son, Bob Dylan et D. A. Pennebaker sur le tournage de Don't Look Back, en 1967



Jimmy Glasberg, "Auricon-coupé" à l'épaule, sur un tournage d'actualités, en 1962

► En 1960, Pennebaker collabore, caméra au poing, aux côtés de ses deux compères, aux prises de vues du film *Primary*, de Robert Drew. Ce film, sur la campagne électorale de John Kennedy, reste une référence absolue pour le cinéma direct. Raymond Depardon s'en est d'ailleurs inspiré pour son film sur Giscard... Il réalise ensuite son premier court métrage : une rêverie urbaine sur le métro de NYC qui lui ouvre la porte pour accéder à la réalisation. Le manager de Bob Dylan le contactera pour réaliser le film, désormais légendaire, *Don't Look Back*, où l'on pénètre dans les coulisses du "star-system" et dans la contre-culture des "sixties".

Il réalise ensuite, avec Leacock et Maysles à la caméra, le film sur le premier festival rock à Monterey. Ils créent un nouveau style pour filmer en live les concerts rock. Fasciné par les turbulences des années soixante, il s'engage dans le mouvement musical et politique. Godard, intéressé par la démarche du cinéma direct, engage le groupe de New-Yorkais pour tourner avec eux *One American Movie*. Il laissera tomber en cours de route... En 1970, Pennebaker signe l'image du film de l'écrivain Norman Mailer puis il continue à réaliser de nombreux documentaires.

Pennebaker est un filmeur qui m'a personnellement marqué par sa démarche. Dans les années soixante, alors que je débute dans le métier comme actualiste, j'avais utilisé la caméra "Auricon-coupé", qui était originellement une caméra de studio modifiée par les cinéastes new-yorkais.

On pouvait enregistrer le son synchrone directement sur le bord du support de la pellicule, soit dans un mode optique,

soit sur une piste magnétique couchée. L'ingénieur du son avait son miroir et sa table de mixage, qu'il portait appuyée sur le ventre, reliés par un fil à la caméra.

Cette caméra 16 mm avait des magasins de 120 mètres de film, elle était lourde et peu pratique. Elle était soutenue par un harnais métallique qui reposait sur les épaules. Notre corps se substituait au traditionnel pied de caméra. Il était quasiment impossible de faire un travelling correct en marchant. Elle était essentiellement utilisée pour les news des chaînes américaines.

Parallèlement, au Canada avec Michel Brault et en France avec Pierre Lhomme, le cinéma direct se développe utilisant des caméras auto-silencieuses portables et des magnétophones portatifs. L'arrivée de la caméra Eclair 16 de Coutant et Mathot a été une révolution. Elle m'a confirmé dans ce type de filmage en direct, la caméra sur l'épaule. Nous avons développé, comme l'ont fait les pionniers, l'improvisation de longs plans-séquences sonores en mouvement. Ainsi le "cameraman" est devenu un créateur interprète utilisant son corps et son instinct pour saisir des scènes du réel : une confrontation intime au travers du viseur avec les corps, les visages, les regards. Merci à Pennebaker et à ses amis qui sont à l'origine de la naissance de ce magnifique cinéma direct, un cinéma en liberté qui correspond à mes débuts dans les années soixante ! ■

Voir ou revoir le documentaire *The Camera That Changed the World*, de Mandy Chang (2011) avec, entre autres, les témoignages de Robert Drew et D. A. Pennebaker.
<https://www.afcinema.com/Hommage-a-D-A-Pennebaker.html>

ça et là

IBC 2019

L'édition 2019 du salon IBC se tiendra au Centre des expositions RAI à Amsterdam (Pays-Bas) du 13 au 17 septembre. Plus de 1 700 exposants sont attendus et les conférences donneront la parole à plus de 400 intervenants. L'an dernier le salon a attiré plus de 55 000 visiteurs. Cette année, sauf erreur ou omission, vingt-six membres associés de l'AFC – ou sociétés mères ou filiales – seront présents sur un stand.

► AJA Video Systems : hall 7, stand C25, Angénieux (Thales) : hall 12, stand E36, Arri : hall 12, stand F21, Canon Europe : hall 12, stand D60, Cartoni : hall 12, stand E30, Dolby : hall 2, stands A10 et A11, et hall 8, stand F09, Exalux : hall 12, stand A32, Filmlight : hall 7, stand A45, Fujifilm Optical Devices Europe : hall 12, stand B20, K5600 Lighting : hall 12, stand E28, LCA Lights Camera Action : hall 12, stand D39, Ernst Leitz Wetzlar : hall 12, stand E79, MovieTech / MTS Media Technical System : hall 12, stand G45, Nikon : hall 12, stand F28 et hall 10, stand D26, Panasonic : hall 11, stand C45, P+S Technik : hall 12, stand B12, Red Digital Cinema : Elicium, stands D401 à D408, Schneider-Kreuznach : hall 12, stand E45, Sigma Corporation : hall 12, stand D58, Sony : hall 13, stand A10 et Sony Europe : hall 6, stand MS6, Technicolor : hall 15, stand MS15, Transvideo - Aaton : hall 12, stand F30, TSF.be : hall 10, stand D31, Vitec Group : hall 12, stand E65, XD motion : hall 12, stand E56, Zeiss : hall 12, stand F40. ■

Vous enregistrer en ligne pour vous rendre à l'IBC

https://ibc19.itnint.com/Online/RegLogin.aspx?_ga=2.241703296.32507518.1565597394-112323534.1564404442&utm_source=James&utm_medium=slider&utm_campaign=Registration

Portrait de la jeune fille en feu, de Céline Sciamma, projeté au Ciné-club de l'École Louis-Lumière



► Pour leur séance de rentrée, mardi 17 septembre 2019, le Ciné-club et les étudiants de l'ENS Louis-Lumière recevront Jérôme Bigueur, étalonneur, et Thomas Grézaud, chef décorateur. Ils viendront présenter en avant-première *Portrait de la jeune fille en feu*, le film de Céline Sciamma photographié par Claire Mathon AFC.

La projection sera suivie d'une rencontre avec Jérôme Bigueur et Thomas Grézaud, l'occasion pour les spectateurs d'échanger avec eux sur le travail effectué pour ce film et pour d'autres productions sur lesquelles ils ont collaboré.

Rappelons qu'Arri soutient le Ciné-club de l'ENS Louis-Lumière. ■

Mardi 17 septembre 2019 à 20h précises - Cinéma Grand Action
5, rue des Ecoles - Paris 5^e - (Entrée au tarif en vigueur dans le cinéma)

Autour de minuit, de Bertrand Tavernier, projeté au Ciné-club de l'AFSI



► Pour la 4^e séance de leur Ciné-club, jeudi 19 septembre 2019, les membres de l'AFSI recevront Bertrand Tavernier et projeteront en sa présence *Autour de minuit*, photographié par Bruno de Keyzer. Cette projection, en hommage à William Flageollet, disparu il y a quelques mois et qui avait enregistré et mixé la musique, sera précédée d'un making-of inédit, *Autour de minuit*, réalisé par Jean Achache.

Autour de minuit, qui évoque de façon romancée les vies du saxophoniste Lester Young et du pianiste Bud Powell, est inspiré de la biographie de Powell, écrite par Francis Paudras en 1986, *La Danse des infidèles*. Il a été récompensé par le César du meilleur son, le César de la meilleure musique originale et l'Oscar de la meilleure musique en 1987. ■

Programme

◆ 19h : projection du making-of

◆ 20h : projection de *Autour de minuit*, suivie d'un débat en présence de Bertrand Tavernier.

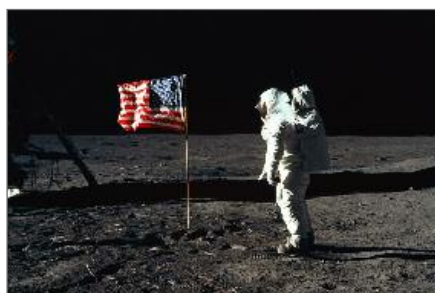
(Horaires à préciser)

Jeudi 19 septembre 2019 - Cinéma Grand Action

5, rue des Ecoles - Paris 5^e - (Pré-vente à 5 euros sur le site de l'AFSI, ou directement au guichet le soir-même à 9,50 euros)

Angénieux associé AFC

► Le 21 juillet 2019 en France, le 20 juillet aux Etats-Unis, le monde célèbre le 50^e anniversaire de la mission Apollo 11. La retransmission des images incroyables du succès de cette mission voyant l'homme marcher sur la Lune reste l'évènement télévisuel le plus marquant de tous les temps. Pour ces images, la NASA sélectionne, entre autres équipements, les optiques françaises Angénieux. Le zoom 6x25 sur caméra Westinghouse et la focale 75 mm sur caméra Maurer 16 mm sont à bord d'Apollo 11.



L'astronaute Neil Armstrong - Photo NASA

L'incroyable succès de la mission Apollo 11

Le programme Apollo débute dès 1961. Il prendra fin en 1975. Sa mission : envoyer un équipage de trois hommes en direction de la Lune, en faire alunir deux et les faire tous revenir sains et saufs, et ce grâce à la plus importante fusée jamais construite, Saturn V, capable de lancer deux modules spatiaux : le module de commande et le module lunaire. Ce programme commence mal avec l'incendie au sol d'Apollo 1, le 27 janvier 1967, et la mort de son équipage, les trois astronautes Virgil Grissom, Edward White et Roger Chaffee. Après Apollo 1, Apollo 7 en octobre 1968 est la première nouvelle mission habitée. Six des missions Apollo (11, 12, 14, 15, 16 et 17) atteindront la Lune. Pour Apollo 11, la fusée s'élance depuis le centre spatial Kennedy en Floride le 16 juillet 1969. Elle emporte un équipage composé de Neil Armstrong, commandant de la mission et pilote du module lunaire, Edwin "Buzz" Aldrin, qui accompagnera Armstrong sur le sol lunaire, et Michael Collins pilote du module de commande qui restera en orbite lunaire. Armstrong et Aldrin, après un alunissage un peu difficile le 21 juillet 1969

(le 20 juillet Outre-Atlantique), vont rester 21 heures et 30 minutes sur la Lune effectuant une unique sortie extra véhiculaire d'une durée de 2 heures et demie et marquer l'empreinte du pas de l'homme sur la Lune.

Après redécollage, le module lunaire retrouve le module de commande resté en orbite lunaire. Le vaisseau Apollo reprend alors le chemin de la Terre et amerrit sans incident dans l'océan Pacifique à l'issue d'un vol qui aura duré 195 heures.

Le choix des équipements de prise de vues, un enjeu stratégique

Pour montrer au monde les images filmées des succès de la NASA dans "sa course de l'espace" engagée contre l'URSS, le choix des équipements de prise de vues constitue un enjeu stratégique de communication. Dès 1961, la NASA lance pour ses missions Apollo un appel d'offres aux fabricants de caméras de télévision. Les caméras Maurer et RCA Astro Electronics (division du fabricant américain de caméras RCA) sont déjà fournisseurs de la NASA. Elles intègrent le programme Apollo. Les



Optique 75 mm sur caméra Maurer 16 mm - Photo NASA

contraintes pour ces caméras sont nombreuses. La NASA souhaite des caméras de petite taille, légères, fiables dans l'environnement lunaire, peu consommatrices d'énergie et facilement opérables par les astronautes.

Pour équiper ces caméras, il faut des optiques. La notoriété et la réputation d'excellence acquises aux Etats-Unis dès les années cinquante par Angénieux aussi bien auprès des fabricants de caméras film (la marque reçoit son premier Oscar Technique en 1964) que des caméras de

télévision à tubes (notamment RCA) expliquent l'intérêt que porte la NASA aux objectifs de cette petite entreprise française. Les objectifs Angénieux ont déjà été sélectionnés pour les missions Ranger et Gemini préalables aux missions Apollo et fait leurs preuves : trois des six optiques embarquées sur Ranger 7 renvoient les premières images de la Lune le 31 juillet 1964 sont des focales 25 mm ultra lumineuses d'Angénieux. Les optiques Angénieux resteront sur le programme Apollo. Pour Angénieux, l'aventure de la conquête de l'espace se poursuit.

Après l'incendie d'Apollo 1, la NASA se concentre sur la fiabilité du projet, la retransmission d'images télévisées devient secondaire, voire problématique compte-tenu du poids supplémentaire à embarquer.

Les missions habitées reprennent avec Apollo 7. Les caméras noir et blanc RCA à tubes et Maurer 16 mm sont sélectionnées pour les missions Apollo 7, 8 et 9. Les caméras Maurer sont placées à bord des modules de commande. Elles sont équipées des optiques fixes françaises 75 mm f/2,5 d'Angénieux. Sur les caméras RCA, dans le module lunaire, sont montées des optiques américaines Fairchild et Argus Optics.

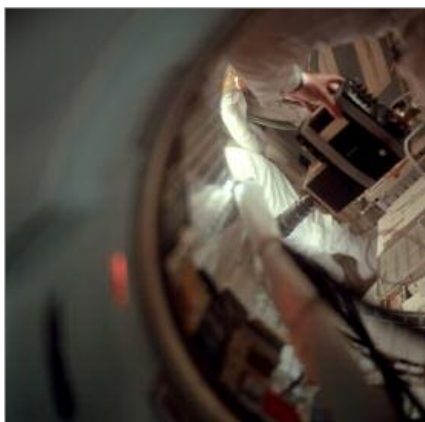
Les images couleur arrivent sur Apollo 10. Le fabricant américain Westinghouse remplace alors RCA. Westinghouse a en effet développé une nouvelle caméra couleur à l'origine pour l'armée américaine. Son tube est plus sensible que celui des caméras précédentes et permet de prolonger les retransmissions d'images télévisées du matin au soir lunaire. Son système de conception (Field Sequential) permet d'avoir une caméra plus compacte et moins consommatrice d'énergie que les caméras traditionnelles



Zoom NASA 6x25 - Archives Angénieux

Angénieux associé AFC

à trois tubes. Un problème demeure : le signal télévisé doit être recomposé pour être compatible avec le signal NTSC alors utilisé pour les transmissions couleur de la télévision américaine. La NASA va alors utiliser un système couplé d'enregistrement et de lecture magnétique, l'un écrivant sur la bande magnétique à partir du signal de la caméra, l'autre le lisant et le convertissant au format NTSC de la télévision américaine. Et pour faciliter l'usage de sa caméra, Westinghouse décide de l'équiper d'un moniteur portable et d'un zoom Angénieux, un 6x25 f/4,4 adapté du zoom 6x12,5 pour le cinéma 16 mm. Cette adaptation est nécessaire pour couvrir la zone sensible du tube de 25 mm de diagonale. Ces premiers 6x25 sont en réalité des 6x12,5 dotés d'un multiplicateur 2x. Leur bague de zoom reste gravée de 12,5 à 75 mm. Les premiers essais de la caméra couleur Westinghouse équipée d'un de ces zooms sur Apollo 10 en mai 1969 sont un succès. L'équipement fournit les premières images filmées en couleur de l'équipage et de la Lune.



Les optiques Angénieux restent à bord du module de commande d'Apollo 11. Sur l'image, le zoom 6x25 sur caméra couleur Westinghouse. Neil Armstrong prend des images de Buzz Aldrin - Photo NASA

Pour Apollo 11, la NASA décide cependant, pour limiter les risques de transmission, de tourner en noir et blanc les premières images de l'homme sur la Lune depuis le module lunaire. La caméra Westinghouse noir et blanc est équipée d'optiques Fairchild. La caméra couleur équipée du 6x25 reste dans le module de commande et prend en direct des

images en couleur des astronautes Neil Armstrong et Buzz Aldrin dans leur voyage vers et depuis la Lune. Une caméra Maurer 16 mm équipée d'une optique Angénieux 75 mm est également à bord du module de commande prenant depuis un hublot les images magnifiques des manœuvres de séparation et d'amarage du module lunaire.



Le 21 juillet 1969, le personnel Angénieux assiste sur une télévision couleur à la retransmission du succès de la mission Apollo 11 - Archives Angénieux

Angénieux, une inventivité pragmatique au service de la NASA

Les premiers 6x25 étaient en réalité des 6x12,5 équipés d'un doubleur. Leur bague de zoom étaient gravés de 12,5 à 75 mm. Entre 1969 et 1970, pour répondre au souhait de la NASA, l'ingénieur opticien Jacques Debize redessine l'arrière du 6x12,5 pour en faire un 6x25 plus court et limiter le risque de chocs avec le casque des astronautes. Cette nouvelle version dont les bagues sont cette fois gravées de 25 à 150 mm sort en juillet 1970. Pour résister aux conditions de vide propres à l'environnement spatial, Angénieux a su élaborer un nouveau principe de lubrification de la mécanique, la graisse habituellement utilisée dégageant dans le vide en vaporisant sur les verres et développer de nouveaux traitements optiques contre le rayonnement solaire. Pour résister aux vibrations et à la chaleur dégagée lors du lancement de la fusée, ces optiques sont particulièrement résistantes.

Après le succès de la mission Apollo 11, le zoom 6x25 est embarqué sur les missions qui vont suivre. Il est à bord du module de commande des missions Apollo 12, 13, 14, 15, 16 et 17 et à bord du module lunaire des missions Apollo 12, 13 et 14.

Sur les missions suivantes, les retransmissions sur le sol lunaire se font à partir du rover équipé d'une caméra couleur RCA et du zoom 6x12,5 mm Angénieux. L'aventure Angénieux dans la conquête spatiale ne s'arrête pas avec la fin des missions Apollo. Elle se poursuit bien au-delà avec Skylab, les navettes spatiales jusqu'à la mission Dawn qui a pris fin en novembre 2018.

Si la contribution d'Angénieux à la conquête spatiale américaine n'a jamais été une source de business important, elle a fait définitivement entrer la marque dans l'histoire et installé sa réputation d'excellence. Les développements menés pour satisfaire aux cahiers des charges de la NASA bénéficient aux gammes d'optiques cinéma particulièrement résistantes mécaniquement et optiquement aux conditions extrêmes de température ou de pression atmosphérique. ■

Pour en savoir plus sur la collaboration complète d'Angénieux aux programmes d'exploration spatiale de la NASA, le livre *Angénieux et le cinéma : de la Lumière à l'Image* (éd. Silvana Editoriale - 39€) aujourd'hui disponible en librairies retrace l'attachement de la marque depuis bientôt 85 ans au monde du cinéma et revient sur tous les domaines auxquels Angénieux s'est intéressée : photographie, télévision, médical, optronique, surveillance et spatial.

English version

<https://www.afcinema.com/Apollo-11-Mission-Destination-Moon-for-Angenieux.html>

Arri Lighting associé AFC

► Préparez-vous à synchroniser et partager avec la nouvelle version de Stellar, l'application intelligente d'Arri pour le contrôle professionnel de l'éclairage. Avec Stellar 1.5, de nouvelles fonctionnalités ont été incorporées qui permettent plus de collaboration et d'échanges entre les équipes et les équipements.



Live Sync Beta, partage de projets, scènes et favoris, iCloud Backup et bien d'autres améliorations sont maintenant disponibles. Lancé en 2018, Stellar est le dernier chaînon d'un écosystème complet de produits de contrôle d'éclairage avancés Arri qui rendent les flux de travail plus rapides, plus faciles et plus intuitifs sur le plateau.

Synchronisation en direct

Live Sync Beta dans Stellar 1.5 est une nouvelle fonctionnalité passionnante qui permet une collaboration en temps réel entre Stellar sur des appareils séparés. Permettant à plusieurs utilisateurs de travailler simultanément sur le même projet et la même scène, Live Sync prend

désormais en charge la possibilité de travailler réellement en collaboration sur le même projet et sur le même fichier. Les utilisateurs peuvent régler le même projecteur ou des projecteurs différents pendant que les changements sont synchronisés en arrière-plan au fur et à mesure qu'ils se produisent. Le processus d'installation est simple et direct et peut être réalisé en moins de quelques minutes.

Export/Import

Stellar 1.5 permet maintenant l'exportation et l'importation de projets et de scènes. L'exportation peut s'effectuer en envoyant un projet ou une scène dans le Cloud, en partageant sans fil entre les appareils, en envoyant des e-mails ou des messages, ou en utilisant d'autres méthodes de partage du travail. L'exportation permet également à l'utilisateur de sauvegarder son projet ou sa scène dans une destination spécifiée. En plus d'exporter et d'importer des projets et des scènes, il est également possible de partager les couleurs favorites. Les couleurs ou palettes de couleurs peuvent être exportées ou importées facilement et rapidement dans Stellar 1.5 en cliquant simplement sur le menu à trois points dans le coin supérieur droit de la fenêtre des favoris.

Copie de secours sur iCloud

Avec Stellar 1.5 sous iOS, il est possible de sauvegarder tous les projets, scènes et favoris sur iCloud. Cette synchronisation se fait automatiquement et instan-

tanément, ce qui permet de partager les mêmes fichiers entre plusieurs appareils en utilisant le même compte iCloud. Les projets qui ont été initiés sur un iPhone sont maintenant automatiquement sauvegardés et prêts à être utilisés sur un iPad ou vice versa.

Autres améliorations

Avec chaque mise à jour de Stellar, de nombreuses petites améliorations sont également apportées pour créer une meilleure expérience utilisateur et améliorer les performances. Dans Stellar 1.5, plusieurs améliorations ont été apportées, notamment la possibilité de supprimer tous les favoris, l'amélioration de l'interface utilisateur de l'effet d'éclairage, l'indicateur de black-out, un comportement amélioré de l'identification RDM et une visibilité accrue des appareils hors connexion et beaucoup plus. ■

◆ Caractéristiques Stellar

<https://microsites.arri.com/stellar/>

◆ Nouveau firmware SkyPanel FW4.2

<https://microsites.arri.com/skypanelfirmware4/>

◆ Contact Arri

Reegan Koester

Corporate Communications Manager

+49 89 3809 1768

rkoester@arri.de

◆ Contact Arri France

Andrei Velitchko

Business Development Manager

+33 785194180

avelitchko@arri.france.com

FilmLight associé AFC

Matthieu Straub rejoint l'équipe de FilmLight en France

Dans le cadre du renforcement de FilmLight en France, Matthieu Straub a rejoint la société anglaise depuis le 15 juillet 2019. Basé à Paris, il fournira des conseils techniques et une assistance pratique aux clients de FilmLight en France, et plus largement en Europe. Il sera également le porte-parole de l'entreprise en France dans les principaux événements, les formations, ainsi qu'avec les prestataires de tournage et de postproduction.



Après avoir débuté sa carrière comme assistant opérateur, Matthieu a travaillé pendant huit ans chez TSF. Il y a rencontré de nombreux directeurs et directrices de la photographie, et a contribué à la mise en place de chaînes de travail innovantes dès les prémices du cinéma numérique.

En tant que DIT, il a travaillé sur de nombreux longs métrages de toutes tailles, d'*Astérix au service de sa Majesté*, de Laurent Tirard avec Denis Rouden ^{AFC}, comme chef opérateur ; à des films plus intimistes comme *Retour à Ithaque*, de Laurent Cantet, ou *Né quelque part*, de Mohamed Hamidi, avec Alex Lamarque ^{AFC}, à l'image.

En publicité, il a travaillé, entre autres, pour Benoît Delhomme ^{AFC}, Axel Cosnefroy ^{AFC}, Eric Gautier ^{AFC}, ou encore Darius Khondji ^{AFC, ASC}.

En 2014, il a co-fondé Be4Post, société de location de matériel de postproduction sur le lieu de tournage, et il est le cofondateur de l'Association française des DIT, l'ADIT.

« Depuis ma première rencontre avec l'équipe de FilmLight il y a plusieurs années, nous avons collaboré sur de nombreux projets ensemble. J'ai toujours considéré leurs produits non seulement comme des outils mais aussi comme une source d'inspiration dédiée à la créativité », explique Matthieu. « FilmLight a toujours été ce lieu d'écoute et de partage, et je suis ravi de rejoindre l'équipe. »

En plus d'apporter sa créativité et son expérience pratique sur le développement du lien entre le tournage et la postproduction, Matthieu jouera un rôle clé dans la communication entre la communauté française et FilmLight.

« La France a une importance particulière pour FilmLight », rappelle Thomas Eberschweiler, consultant produits et chaînes de travail chez FilmLight. « C'est un marché en forte croissance depuis ces trois dernières années... et notre équipe dans le monde compte plus de 10% de Français et de francophones. La communauté des utilisateurs de Baselight en France continue de se renforcer, de même que nos liens avec les principaux acteurs du tournage et de la postproduction à Paris. Nous sommes par ailleurs reconnaissants de l'accueil chaleureux que l'AFC et ses membres nous ont réservés. FilmLight souhaite appuyer davantage cette dynamique, notamment grâce à la présence de Matthieu à Paris. »

« Pour obtenir les meilleurs résultats, le directeur de la photographie et l'étalonneur doivent travailler en équipe, et nos outils doivent fonctionner aussi bien sur le plateau de tournage qu'en postproduction », explique Wolfgang Lempp, directeur général de FilmLight. « Matthieu nous apporte une expérience inégalée de ce qu'il se passe sur le plateau, ainsi qu'une excellente connaissance de toutes les caméras et de leurs accessoires. Nous sommes ravis d'avoir son expertise moderne du domaine de la couleur - cela contribuera sans aucun doute à la croissance future des solutions FilmLight, et profitera à nos utilisateurs dans le monde entier. »

● L'étalonneur Yvan Lucas retrouve Quentin Tarantino



Yvan Lucas, Quentin Tarantino et Elodie Ichter

Le dernier film écrit et réalisé par Quentin Tarantino, *Il était une fois... à Hollywood*, présenté au Festival de Cannes 2019, revisite le Los Angeles de la fin des années 1960 avec couleur et vitalité, grâce au travail du directeur de la photographie Robert Richardson ^{ASC}.

Pour recréer l'esthétique "vintage" distinctive de l'époque, l'étalonneur Yvan Lucas a une nouvelle fois fait confiance à Baselight.

Pionnier de l'étalonnage numérique, Yvan a commencé sa carrière aux laboratoires Éclair à Paris en temps qu'étalonneur photochimique, avant de basculer à l'étalonnage numérique dès le début des années 2000 et de s'installer à Los Angeles. Sa carrière s'étend sur plus de trente ans, et des collaborations avec entre autre les directeurs de la photographie Darius Khondji ^{AFC, ASC}, Robert Richardson ^{ASC}, et Rodrigo Prieto ^{AMC, ASC}. Yvan Lucas est présent au générique de plus de soixante longs métrages des deux côtés de l'océan, dont *Se7en*, *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, *Je suis une légende*, *Argo*, *Le Loup de Wall Street*, *The Lost City of Z*, et le prochain film de Martin Scorsese, *The Irishman*.

Il est devenu une figure-clé de l'industrie cinématographique, travaillant avec des réalisateurs de renom tels que Luc Besson, Jean-Pierre Jeunet, Steven Spielberg et Martin Scorsese. Et, bien sûr, Quentin Tarantino.

Il était une fois... à Hollywood marque sa quatrième collaboration avec Tarantino – après *Les Huit salopards*, *Django Unchained* et *Inglourious Basterds*.

En raison de son affinité avec Quentin Tarantino et sa méthodologie de travail, Yvan a été chargé de superviser l'étalonnage du film depuis les rushes au quotidien jusqu'à l'étalonnage final. « Quentin veut que le rendu numérique soit similaire à celui d'un positif au laboratoire », explique Yvan Lucas.

« Les rushes ont été tirés directement du négatif sur positif pour que Quentin puisse voir ses rushes sur pellicule une fois par semaine, pendant le tournage. Chaque jour, j'allais au labo pour superviser le tirage et continuer à ajuster les détails de la courbe. Robert est très précis avec ses rushes et ses points de tirage photochimiques, donc tout le travail sur les rushes a été très méticuleux. C'est presque là que les décisions finales ont été prises. »

Parallèlement, l'étalonneuse adjointe Elodie Ichter travaillait sur la version numérique des rushes, en utilisant le logiciel Daylight de FilmLight. Les corrections numériques étaient principalement effectuées en offset, pour rester consistantes avec la version photochimique. Yvan Lucas affinait ensuite l'ensemble.

FilmLight associé AFC

Le directeur de la photographie Robert Richardson, avec qui Yvan a travaillé sur onze films, a collaboré avec lui et l'ingénieur en colorimétrie Matthew Tomlinson pour créer bien en amont les LUTs du film. Tarantino n'a passé qu'une journée à discuter de l'étalonnage final. « Il a regardé tout le film, puis il a dit que le rendu était aussi proche que possible d'un positif... un grand compliment venant de lui », dit Yvan Lucas.

L'investissement technique, artistique et personnel de l'équipe lors de fabrication des rushes et le lien de confiance entre le réalisateur, le directeur de la photographie et l'étalonneur final ont assuré que la projection du positif et celle directement issue du Baselight étaient visuellement identiques.

« C'est au travers des décors, de l'intensité de la cinématographie et de la nature intrinsèque de la pellicule elle-même, que la magie opère. L'ensemble du processus est extrêmement créatif », a commenté Élodie. « Lors des sessions finales, et en particulier en ce qui concerne la version HDR en Dolby Vision, nous n'avions qu'à préserver la qualité des noirs que l'on pouvait voir sur le positif, tout en conservant le contraste et la saturation des couleurs primaires - et les outils sont tous à notre portée dans Daylight et Baselight. »

« Pour moi, Baselight est comme une Rolls Royce », conclut Yvan Lucas. « Base Grade, en particulier, a vraiment révolutionné la façon dont les étalonneurs ajustent les couleurs car elles réagissent de la même façon indépendamment de l'espace colorimétrique de travail. Je ne suis pas sûr que tout le monde ait encore réalisé son potentiel et son importance. » « J'aime utiliser le Base Grade, surtout pour retoucher les hautes lumières ou les basses lumières. Cela a été déterminant dans *Il était une fois... à Hollywood*, car je n'ai pas eu besoin d'utiliser de masques ou d'outils de sélection de couleur - et je pouvais ainsi rester dans les paramètres définis par Tarantino. »



● **Rencontre à Montréal avec Jérôme Cloutier, étalonneur chez MELS**
Étalonneur canadien à la réputation bien établie, Jérôme Cloutier a commencé sa carrière comme graphiste Flame avant de passer à l'étalonnage dans une agence de publicité à Montréal. Depuis il a travaillé chez MELS sur de nombreux longs métrages et séries télévisées. Il a signé son premier étalonnage de long métrage avec *Whitewash*, un film photographié par André Turpin et réalisé par Emanuel Hoss-Desmarais en 2012.



Il rencontre ensuite Xavier Dolan, considéré comme l'un des cinéastes les plus talentueux du XXI^e siècle, et travaille avec lui sur l'étalonnage de ses quatre derniers films dont *Mommy*, *Juste la fin du monde* et plus récemment *Matthias et Maxime*, en compétition au Festival de Cannes 2019.

Quel est votre parcours ?

Jérôme Cloutier : J'ai toujours été attiré par la photographie. J'adorais les peintres et les photographes. J'avais une chambre noire équipée en noir-et-blanc dans le sous-sol chez mes parents, et j'ai toujours expérimenté avec Photoshop et la retouche photo en général. Puis j'ai fait des études de postproduction et j'ai trouvé un emploi en tant que graphiste Flame junior dans le secteur de la publicité. Nous tenons cela pour acquis mais tout ce nettoyage numérique est un travail acharné... et souvent invisible. Quand j'ai approché l'étalonnage, comme la plupart des gens, j'ai été fasciné par l'impact qu'il avait sur l'ambiance, la texture et la structure de l'image. J'ai été étonné de voir comment on pouvait transformer complètement une image en quelques secondes. J'aime à dire, un peu à la blague, que l'étalonnage est un effort minimal pour un résultat maximal : en cinq minutes, l'impact que vous pouvez avoir sur un projet est énorme !

Comment avez-vous commencé votre carrière comme étalonneur ?

JC : J'ai lentement abandonné le compositing pour l'étalonnage colorimétrique. J'ai démarré un petit département de couleur (juste moi) chez un prestataire de postproduction publicitaire à Montréal. Jusqu'alors ils ne faisaient que du montage image et des effets visuels car le traitement de la pellicule était trop cher. Le passage au numérique a créé une opportunité pour nous. Et j'ai progressivement construit une relation de confiance avec les réalisateurs et les directeurs de la photographie, principalement dans le domaine publicitaire au début.

Vous souvenez-vous du premier projet que vous avez réalisé sur Baselight ?

JC : André Turpin et Emanuel Hoss-Desmarais, avec qui j'avais collaboré pour de nombreuses publicités, m'ont offert un premier long métrage, *Whitewash*. C'est un très beau conte hivernal sur un type qui fuit sa conscience. André a tourné en 35 mm 2-perf. C'était magnifique. Parfaitement exposé. C'était si facile, le projet parfait pour commencer sur Baselight. Aujourd'hui encore, je dois beaucoup à André. Il a été très important dans ma carrière.

Comment pensez-vous que votre profession a évolué au cours de votre carrière ?

JC : L'ère numérique a soulevé tant de questions sur le traitement de l'image en général. Il a été perfectionné au fil des années et il y a toujours de meilleures et de nouvelles façons de faire les choses. Le rôle de l'étalonneur, selon moi, est de s'assurer que l'intégrité d'une image soit maintenue et la manipulation optimisée. Aussi, ironiquement, je fais de plus en plus de retouches mineures pour aider à affiner les prises de vues et gagner du temps sur les effets visuels. Mais peu importe les corrections que j'ajoute ou les changements que j'apporte, je sais que le logiciel d'étalonnage tient toujours le coup. Je dois dire que la fiabilité et la solidité de Baselight m'ont toujours aidé à traverser les journées les plus stressantes.

Vous avez travaillé sur les quatre derniers films de Xavier Dolan, dont *Matthias et Maxime* récemment présenté à Cannes. Quelle est votre collaboration avec lui ?

JC : Nous abordons l'étalonnage du point de vue de la scène, jamais du point de vue de la prise de vues. Il ne s'agit jamais

FilmLight associé AFC

de rendre un seul plan parfait, mais plutôt de trouver le ton approprié pour une scène. Ses indications sont donc souvent très larges, tout comme mes suggestions. Je pense que cela donne une image avec une forte personnalité, sans être surchargée. Le talent de Xavier est si évident dans la salle d'étalonnage : il a un très bon œil, il sait exactement où il va et ce qu'il aime ou n'aime pas. J'adore travailler avec lui parce qu'il me rend tellement meilleur.

Diriez-vous que ses choix de couleurs sont esthétiques ou plus symboliques ?

JC : Je pense qu'il prend ses décisions en fonction de ce qu'il ressent plutôt que de ce que cela signifie dans une doctrine particulière. Nous travaillons de manière très intuitive.

Comment Baselight vous aide-t-il à définir ces esthétiques ?

JC : Quand j'étalonne, je suis très concentré sur les demandes du réalisateur ou du directeur de la photographie et sur ce qu'ils peuvent penser. Parfois, la correction d'étalonnage est posée avant qu'ils n'aient fini de présenter le problème. Je souhaite qu'ils concrétisent pleinement leur vision grâce à mon travail. Pour moi, Baselight est essentiel pour y parvenir. Il ne s'agit pas d'un outil unique – c'est un ensemble. Le design est si bon. Les outils d'étalonnage, la timeline, la gestion des espaces colorimétriques, le pupitre BlackBoard et j'en passe...

Vous avez collaboré à un second film dans la section Un certain regard à Cannes cette année, intitulé La Femme de mon frère. Pouvez-vous nous en dire plus sur ce dernier projet ?

JC : J'adore ce film ! C'est le premier long métrage de Monia Chokri. C'est l'histoire d'une femme particulièrement cynique qui essaie de grandir malgré un sens des responsabilités qui lui fait terriblement défaut. Elle est trop dépendante de son frère, émotionnellement et financièrement. La mise en scène de Monia est si drôle et charmante. La direction artistique, les costumes, la musique – tout a une forte personnalité. L'esthétique de Monia est partout et elle ne ressemble à rien d'autre. Josée Deshaies a tourné le film en 16 mm, principalement en hiver. Elle est si précise et son travail si détaillé. Elle sait exactement ce qu'elle fait. La palette de couleurs va du bleu au rose. C'est assez riche et saturé mais nous ne voulions pas que le 16 mm soit trop texturé. Je pense que l'image est encore douce, crémeuse, du moins la plupart du temps. Les basses lumières ne sont pas trop denses. J'aime la teinte chaude et naturelle que nous avons choisie pour les peaux. J'ai utilisé l'outil Colour Cross-talk pour décaler les teintes de certaines couleurs – le rose, le vert, le cyan – dans une tentative de rappeler la palette des mélodrames hollywoodiens de Douglas Sirk, dans les années 1950.

Sur quels projets travaillez-vous en ce moment ?

JC : En raison du climat au Québec, la production cinématographique et télévisuelle est cyclique. Tournage quand il fait chaud, postproduction quand il fait froid. Début juin, j'ai terminé mon dernier long métrage du cycle hiver-printemps, et je fais plus de publicités ces jours-ci. Beaucoup de projets sont en cours de tournage en ce moment donc j'ai fait beaucoup de travail préparatoire avec les équipes pour définir les intentions et fabriquer des LUTs pour le plateau. J'ai aussi fait des essais d'étalonnage sur les rushes afin de m'assurer que ces projets soient bien lancés. J'aime rester à proximité quand ils sont en tournage. De cette façon, l'étalonnage final est plus précis et se déroule plus naturellement.

Avez-vous un objectif particulier que vous aimeriez atteindre d'ici la fin de votre carrière ?

JC : La tranquillité d'esprit. Mais je sais que c'est beaucoup demander...

Quelle est votre couleur préférée et pourquoi ?

JC : Au grand risque de paraître peu original, je dirais que j'aime la façon dont le soleil colore les choses quand il atteint l'horizon. C'est toujours si surréaliste. Le ciel bleu profond, un peu après le coucher du soleil, est aussi assez impressionnant - littéralement. ■

Fujifilm associé AFC

► **Présentation des nouveaux zooms Large Format Premista de Fujinon le 3 juillet à La Fémis**



Au cours de cette journée de lancement officiel en France de la nouvelle gamme Premista, les différents visiteurs ont pu apprécier les qualités annoncées par Fujifilm. Les différents tests effectués lors de cette journée ont surpris les utilisateurs.

Sa compacité, son poids et son ergonomie en font un objectif pratique à utiliser. Son rendu de couleurs, les très faibles distorsions, sa qualité optique et le bel effet "bokeh" ont ravi l'ensemble des visiteurs.

Pour rappel, voici en quelques lignes les spécificités techniques des deux zooms :

- 28-100 mm T2.9 et 80-250 mm T2.9 (80-200) et T3.5 (250)
- Monture PL
- Taille image diagonale 46,3 mm
- Poids : 3,8 kg
- 13 pales d'iris
- Diamètre de frontale : 114 mm.

Nous tenons à remercier sincèrement La Fémis qui a bien voulu nous accueillir au sein de son établissement et tous les membres de l'AFC pour leur implication dans l'organisation de cet événement.



Toute l'équipe de Fujifilm se tient à votre disposition pour tout complément d'information.

Nous vous donnons rendez-vous à Amsterdam, au prochain IBC qui se tiendra du vendredi 13 au mardi 17 septembre 2019. ■

K5600 Lighting associé AFC

► K5600 annonce une nouvelle famille d'éclairage

Durant ces dix dernières années, K5600 a retardé l'introduction de ses propres LEDs car le rendement et la qualité n'atteignaient pas nos attentes. Aujourd'hui, nous avons trouvé une manière de fabriquer des LEDs sans compromettre le savoir-faire de K5600. Nous présentons un nouvel écosystème d'appareils LEDs polyvalents qui intègre toutes les valeurs fondamentales de K5600 : robustesse, polyvalence, évolutivité, rendement lumineux et surtout la qualité de la lumière.

◆ Joker 300 LED : une configuration familière



- Les quatre options de modelage de lumière : Par Beamer, lentilles, Soft Box et Ellipsoid Spot.
- Le réflecteur Beamer détachable est compatible avec les lentilles, volets et Softube de notre Joker 400.
- Dans certaines configurations, le rendement lumineux est comparable à celui du Joker 400.

◆ Alpha 300 LED : basé sur l'Alpha 800 HMI

- Il offre une qualité Fresnel, comparable à l'éclairage traditionnel tungstène ou HMI, avec une ombre unique et nette et un faisceau contrôlable.
- Un ajustement facile d'angle du faisceau de 5° à 55°.
- Une optique Plan-Convexe ajoutée sur le chip dirige la lumière vers la lentille, permettant une luminosité plus forte et mieux répartie.



Le Joker 300 et l'Alpha 300 sont construits à partir de notre LES (Light Emitting Surface) exclusif de 14 mm de diamètre d'une puissance de 600 W (300 W en Tungstène et 300 W Daylight) permettant un parfait ratio source-lentille.

Ces deux appareils bénéficient de :

- L'exclusif LED bicolor chip
- Un très grand rendement lumens/watt et un IRC de 95+
- Rendement maximum de 300 W (de 2 700 K à 6 500 K)
- DMX en fiche RJ45 et sans fil avec le protocole Lumen Radio.
- Mêmes montées de lampe que les Joker que vous avez déjà.

◆ Les panneaux LED Slice par K5600

Pour se démarquer de l'appareille finité de produits LEDs sur le marché, K5600 introduit un design de panneaux très fins (moins de 3,5 cm) qui bénéficient d'un poids des plus léger, sans compromis sur la qualité, la puissance ni la polyvalence :

- Vraies couleurs de 2 700 K à 6 500 K, obtenues grâce à des PCB de LEDs exclu-



sifs K5600 pour améliorer la dissipation de la chaleur, donc offrir un meilleur rendement.

- La carrosserie en profilé d'aluminium permet de connecter les panneaux entre eux facilement. Il est ainsi possible de former des grands panneaux. Nous avons ajouté des trous à chaque coin pour visser les panneaux sur des feuilles de décor, des aimants pour y fixer des diffuseurs et grids, ainsi que des spigots de 16 mm coulissants pour une fixation sur les côtés ou à l'arrière.
- Il y a deux types de montage : Notre fixation omnidirectionnelle à boule pour pieds avec embout de 16 mm pour une ou deux unités et notre lyre pliable pour la configuration 1,20 x 1,20 m. En plus, nous offrons des rails qui permettent un montage sans lyre. Toutes

ces options sont proposées dans le but de faire un appareil le plus plat possible.

- Compatibilité DMX avec et/ou sans fil, avec le protocole Lumen Radio.
- Tous les panneaux contiennent un câble de tête de 90 cm (les extensions sont les mêmes que pour les Jokers 200/400/800 dont vous disposez sûrement déjà).

Dimensions

- Slice 300 : 1,20 m x 0,30 m
- Slice 150 L : 1,20 m x 0,15 m
- Slice 150 : 0,60 m x 0,30 m
- Slice 75 : 0,60 m x 0,15 m

► **Panneaux LED Slice par K5600**
<https://youtu.be/rfoVTMBgw4o>

◆ Ballasts LED K5600

La puissance des LEDs et leurs réglages sont contrôlés par plusieurs composants. En suivant la philosophie de design de K5600, tous nos appareils sont dépourvus de commandes, les rendant plus compacts et beaucoup plus fiables. Nous avons toute l'intelligence dans deux ballasts et un splitter :

Ballast 300 W : tous les composants et commandes sont contenus dans ce boîtier compact.

- Un écran d'affichage LCD pour les fonctions suivantes : contrôle de la température couleur de 2 700 K à 6 500 K, dimming de 1 à 100 %, sélection de la fréquence pour Hi Speed ou dimming de précision, sélection des canaux DMX et auto-sensing (le ballast reconnaît la puissance requise pour connecter l'appareil et fournit automatiquement l'énergie appropriée)
- Entrée 48 V DC et PWM square wave modulé
- Micro-port pour upgrades et diagnostics
- Avec l'ajout d'une Splitter Box il est possible de connecter deux de nos Slice 75 W ou 150 W.

Ballast 1200 W pour appareils multiples

- Le ballast comprend deux sorties :
- Chaque sortie a une capacité de 600 W et 2 canaux individuels
 - En branchant deux de nos Splitter Box, possibilité de connecter quatre projecteurs sur un seul ballast 1200.
 - L'écran d'affichage LCD permet de basculer d'un appareil à un autre pour un contrôle individuel de la température de couleur, le dimming...

K5600 Lighting associé AFC

◆ Splitter Box

Avec trois connecteurs : une entrée et deux sorties. La Splitter Box communique le nombre de lampes connectées au ballast et offre un contrôle indépendant de chacune, qu'il s'agisse d'un Alpha, Joker ou Slice.

Note : Toutes les électroniques (têtes et ballasts) ont une capacité de six canaux. Cela permettra un upgrade à venir en RGB (au détriment de la puissance lumineuse).

◆ IBC 2019

L'équipe K5600 sera présente à IBC Hall 12, Stand E28. ■



Leitz associé AFC

Jeanne Lapoirie, le goût du hasard

Par Ariane Damain-Vergallo pour Leitz

► En 1991, sur son film *J'embrasse pas*, le réalisateur André Téchiné avait beaucoup aimé les images en Super 8 tournées dans une caserne de parachutistes par la première assistante caméra. C'est le chef opérateur Thierry Arbogast qui, n'ayant pu terminer le film, lui en avait confié la responsabilité.

Le stage sur le Super 8 que Jeanne Lapoirie avait effectué dix ans auparavant s'avérait un choix fructueux. André Téchiné allait par la suite lui proposer d'être chef opératrice de son film *Les Roseaux sauvages*, le premier d'une longue série qui allait consacrer Jeanne Lapoirie comme l'une des femmes à la caméra parmi les plus douées de sa génération. Le cinéma. Quand elle était enfant, Jeanne Lapoirie traversait le périphérique pour se rendre au Quartier latin chez son père. Elle habitait alors dans le nord de Paris, à Saint-Denis où elle est née, puis à Stains et à Pierrefitte en compagnie de ses deux demi-frères, de son beau-père et de sa mère. Des banlieues tranquilles, loin de l'image qu'elles ont aujourd'hui mais qui n'avaient pas l'attrait de Paris, de ses musées et surtout de ses cinémas où l'emmenait régulièrement son père qui enseignait la sculpture à l'École Boule.

Au Champo, une salle de cinéma mythique, elle avait vu les vieux films des Marx Brothers, des westerns et aussi 20 000 lieux sous les mers dont le face-à-face entre le capitaine Nemo et une

pieuvre géante très réaliste l'avait alors fascinée.

Enfant choyée de deux foyers si différents, de cette époque date une confiance en elle jamais démentie – « Je ne suis pas une angoissée » – et l'envie de travailler au sein d'un groupe, comme pour contrarier une certaine solitude qui naît parfois au sein des familles recomposées.

Dans le roman familial de Jeanne Lapoirie, il y a une lignée de femmes puissantes et originales qui affrontent le destin qui leur a été assigné. Sa grand-mère, née en Andalousie, avait été obligée de travailler dès l'âge de sept ans, étant l'aînée d'une famille nombreuse dont elle avait dû s'occuper. Elle se marie ensuite avec un jeune homme que ses sympathies communistes obligent à fuir vers la France en 1939 à la fin de la guerre d'Espagne alors que la dictature s'installe avec le général Franco à sa tête. Restée à Barcelone, elle élève seule sa fille jusqu'en 1946 quand elle rejoint clandestinement son mari en France avec cette petite fille âgée de sept ans qui ne parle pas un mot de français et qui découvre un père qu'elle ne connaissait pas. Pour améliorer l'ordinaire elle devient une couturière douée qui copie et vend en cachette les modèles des magazines et des couturiers parisiens tandis qu'elle et son mari sont ouvriers à l'usine Lacoste de Troyes.

Des années plus tard, la mère de Jeanne Lapoirie est devenue professeur d'espagnol dans un lycée à Sarcelles. Elle aime à s'entourer d'artistes et insuffle très tôt à ses enfants la perspective d'un métier consacré à l'art. Le choix est simple : il y a le dessin, la peinture ou la musique. Jeanne Lapoirie en fera une synthèse moderne en y ajoutant la technique et en s'orientant vers le cinéma.



Jeanne Lapoirie, août 2019
Photo Ariane Damain Vergallo - Leica M (Type 240), 90 mm Thalia T, objectif de la nouvelle gamme Leitz Thalia pour le Large Format issu d'un objectif photo très utilisé pour le portrait dans les années 1930. À pleine ouverture, l'image est très diffusée et à partir de T:2,8-3,2, elle rejoint progressivement les caractéristiques des objectifs Leitz Thalia.

Leitz associé AFC

Au cours de son année de terminale elle passe le concours de l'École Louis-Lumière sans s'émouvoir de ne pas le réussir tout de suite. Une année de plus pour écouter à la faculté de Censier les passionnantes conférences d'Alain Bergala sur le cinéma néoréaliste italien et faire le stage sur le Super 8 qui allait s'avérer plus qu'utile.

Le concours est réussi la deuxième fois. Au cours de sa dernière année à l'École Louis-Lumière, elle fait en binôme son premier long métrage comme chef opératrice, *Argie*, de Jorge Blanco, qui est sélectionné à la Semaine de la Critique du Festival de Cannes, un mois avant l'examen de sortie de l'École !

Jeanne Lapoirie a alors vingt-et-un ans et est déjà chef opératrice d'un film qui est "allé à Cannes", selon une formule que les gens du cinéma comprennent instantanément. Une sorte de Légion d'honneur d'une profession qui les aime. On fait partie - ou non - de ce cénacle très fermé et c'est déjà la promesse d'une carrière. Cette sélection à Cannes sera d'ailleurs plus d'une fois l'occasion de méprises de la part de réalisateurs qui, en la rencontrant, s'étonneront de sa jeunesse, accentuée encore par un aspect juvénile que les années entament à peine.

La suite de son parcours est plus classique; un stage chez Alga Samuelson (ainsi s'appelait alors la société de location Panavision), des courts métrages comme chef opératrice et quelques années d'assistantat à la caméra, un métier qu'elle a beaucoup apprécié. « On a une place de choix sur un tournage, entre le réalisateur, le chef opérateur et les comédiens. » En 1993, André Téchiné lui propose de cadrer la deuxième caméra de *Ma saison préférée* avec Catherine

Deneuve, qui la prend immédiatement d'affection. Catherine Deneuve est une femme qui soutient les femmes dont elle admire le parcours. Cette confiance et cette estime donnent des ailes à Jeanne Lapoirie qui, bien qu'intérieurement terrorisée, accepte le film *Les Roseaux sauvages* qu'André Téchiné lui offre de faire avec lui. Il veut tourner le dos à "un cinéma de vieux", avoir de la spontanéité, de la fraîcheur avec de jeunes comédiens non professionnels et se laisser surprendre, porter par l'imprévu des situations lors du tournage. Jeanne Lapoirie accepte d'emblée cette façon de tourner et se lance à corps perdu dans le projet.

Ce film heureux et solaire rencontre un grand succès et "cartonne" aux César, en remportant quatre. Pour Jeanne Lapoirie, c'est une incroyable carte de visite et le film fondateur de son travail de lumière dont on lui parle encore aujourd'hui. Elle tourne ensuite, toujours avec André Téchiné, un film plus classique, *Les Voleurs*, avec Catherine Deneuve et Daniel Auteuil, mais elle doit voler de ses propres ailes et faire les films des cinéastes de sa génération.

Des nombreux films auxquels elle participe ensuite, quatre pépites émergent. Le spectateur se souvient encore longtemps après avoir quitté la salle obscure du plaisir né de la beauté simple et lumineuse de *Huit femmes*, de François Ozon, et d'*Un château en Italie*, de Valeria Bruni Tedeschi, de la beauté sombre et hâlante de *Michael Kohlhaas*, d'Arnaud Desplantes, et de *120 battements par minute*, de Robin Campillo.

120 battements par minute est un film qui raconte l'histoire des militants d'Act Up durant les années 1980-90, ces années

particulières où la maladie du SIDA est apparue, mettant définitivement fin à une certaine insouciance. Dans une atmosphère fiévreuse de jeunesse et d'amour le film de Robin Campillo triomphe au Festival de Cannes et remporte le Grand Prix, suivi quelques mois plus tard de six César. Une consécration pour Jeanne Lapoirie, dont la lumière et le cadre collent au plus près de ce film en état d'urgence. Pour le tournage des nuits elle avait utilisé les Leitz Summilux-C, comme elle le fera sur les nuits du film *Benedetta* avec des Leitz Summicron-C. « Ce sont des objectifs vraiment bien. Je ne regarde jamais les rushes, aussi je dois avoir confiance dans le matériel que j'utilise. »

Avec *Benedetta*, de Paul Verhoeven, le changement de décor est vertigineux. Nous sommes en Italie au XVII^e siècle et de jeunes religieuses mystiques découvrent l'amour et le plaisir. Virginie Efira incarne la nonne Benedetta. Sainte ou démon? Les traditionalistes ont eu vent du tournage, sont en embuscade et le plateau est barricadé. Paul Verhoeven avance pourtant tranquillement sur ce film que précède déjà une réputation sulfureuse. Il aime tourner chaque scène, dans l'ordre du montage final, ce qui est aisé en intérieur et se complique nettement en extérieur alors que le soleil poursuit inlassablement sa course.

Jeanne Lapoirie accepte le défi mais si le soleil tombe, comme par miracle, sur l'autel de l'église du cloître, elle s'accorde avec Paul Verhoeven pour bouleverser leurs plans et tourner au plus vite.

« Je suis prête à tout sacrifier pour un rayon de soleil, même si le plan d'après n'est pas raccord. J'aime plus que tout me laisser guider par le hasard. » ■

Panavision associé AFC

► Les films en salles pour Panavision en septembre

● *Liberté*, d'Albert Serra, DP Artur Tort, caméra Canon C300 MKII, zooms Canon S16 11,5-138 mm.

● *Aunom de la terre*, d'Edouard Bergeon, DP Eric Dumont, Arri Alexa Mini, série Panavision C anamorphique, 135 et 180 mm de la série Panavision E anamorphique, série Panavision G anamorphique, série USZ Panavision sphérique, série New Cooke anamorphique.

● *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho et Juliano Dornelles, DP Pedro Sotero, Arri Alexa Mini, série Panavision C anamorphique, 135 et 180 mm de la série Panavision E anamorphiques, zoom Angénieux HR 50-500 mm. ■

Papa Sierra associé AFC

► Papa Sierra décolle pour Olivier Assayas.

Cuba 1998, la guerre froide touche à sa fin. Cinq espions sont pourtant expédiés en Floride. Leur mission : surveiller en territoire ennemi un groupe de terroristes cubains anticastristes.

Tel est le point de départ de l'adaptation par Olivier Assayas d'un épisode méconnu d'une période de l'Histoire sous haute tension. Il n'y a pas que le documentaire dans la vie et les caméras de Papa Sierra s'envolent aussi pour la fiction sur cette production Franco-brésilienne. Photographié par Yorick Le Saux et Denis Lenoir ^{AFC, ASC}, *Wasp Network*, dont la date de sortie n'est pas encore annoncée, présente un casting "cinq étoiles" comptant notamment Penélope Cruz et Gael Garcia Bernal.



A cette occasion les systèmes gyro-stabilisés se sont greffés aux impressionnants Mi8 de la défense aérienne des forces armées révolutionnaire cubaines. Leur mission : tourner des plans aériens en vue d'y incruster numériquement des avions de chasse MiG pour créer les trucages de scènes de combats aériens.

Un tournage joyeusement animé selon le chef opérateur Franck Escudié, puisqu'on y parlait pas moins de cinq langues. Par ailleurs la supervision bienveillante des vols par des membres de l'Armée révolutionnaire rendait l'ambiance étonnante.

● Le Tour de France



Il n'y a pas que le documentaire et la fiction dans la vie, il y a aussi le sport ! Comme chaque année depuis 2009 Papa Sierra est acteur de la retransmission de l'un des plus grands événements sportifs internationaux. Ce n'est que depuis 2017 que l'intégralité de toutes les étapes du Tour sont retransmises en direct. Avant cette date seules quelques étapes avaient ce privilège. L'expérience et l'équipement de Papa Sierra en font un maillon (jaune) essentiel au rayonnement de la compétition qui a connu cette année une audience record.

● La GSS B512

Ces mois de juillet et d'août ont été propice à l'utilisation de la dernière acquisition de Papa Sierra, la GSS B512 (voir les spécificités techniques ci-dessous). Décollant de l'Héliport où se situent nos bureaux, Philippe Guignard pour sa boîte Air images/air-images.net et Papa Sierra, a réalisé les prises de vues en 4K d'Issy-les-Moulineaux jusqu'à La Plaine Saint-Denis, en passant par Nanterre et la Défense. Découvrez ces images venues alimenter notre collection et parcourez notamment le Nord parisien en constante mutation, comme le campus Condorcet, un espace universitaire en construction à cheval entre la Porte de la Chapelle et la Plaine Saint-Denis.

GSS B512

<https://www.afcinema.com/Les-actualites-de-Papa-Sierra-de-juillet.html>

● Notre-Dame de Paris

Le 15 avril dernier, le drame qui a vu une grande partie de la Cathédrale consumée en quelques heures, a soulevé une émotion telle que la couverture médiatique a pris une ampleur colossale. Néanmoins sa taille et son extrême fragilisation par les ravages du feu permettent difficilement de contempler dans son ensemble la structure défigurée de l'un des plus beaux édifices du monde. Dans ce contexte Yann Arthus-Bertrand avec Papa Sierra ont décidé de passer au crible sa charpente effondrée et l'agrégat métallique issu de la fonte des échafaudages. Il s'agit de prises de vues inédites de l'édifice sous toutes les coutures.

Des séquences aériennes de Notre-Dame de Paris avant et après l'incendie sont visibles depuis le site d'Aerial Collection.

● Aerial Collection

Papa Sierra à travers Aerial Collection, 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. ■

◆ Aerial Collection

<https://aerialcollection.fr>

◆ "Vu du ciel"

<https://aerialcollection.fr/#collections>

◆ Films de Yann Arthus-Bertrand

<https://aerialcollection.fr/collections/yab.php>

Sigma associé AFC

► **Sigma fp, boîtier hybride Plein Format**
Sigma Corporation a le plaisir d'annoncer le lancement du Sigma fp, l'appareil hybride Plein Format le plus petit et le plus léger au monde (en juillet 2019).

Le Sigma fp intègre un capteur Bayer 24x36 mm de 24,6 mégapixels effectifs dans un boîtier incroyablement compact, et offre une polyvalence et une adaptabilité sans égales qui permettent l'utilisation et l'adjonction de très nombreux objectifs et accessoires.



C'est un appareil suffisamment pratique pour être emporté n'importe où, n'importe quand, mais avec des spécifications suffisamment élevées pour des prises de vue(s) de haute volée en photo et en vidéo, avec une très haute qualité d'image, le tout dans un boîtier robuste et élégant. Il devrait être disponible dans le courant de l'automne, et son prix n'est pas encore annoncé.

Quelques caractéristiques

- Gabarit de 112,6x69,9x45,3 mm et poids de 370 g (sans batterie ni carte), capteur Bayer 24x36 mm rétroéclairé de 24,6 mégapixels effectifs, obturateur électronique.

- Fonction Auto HDR pour prendre simultanément plusieurs vues à différentes expositions (3 images pour la photographie et 2 images pour la vidéo), qui peuvent ensuite être fusionnées en une seule image ou vidéo avec une grande plage dynamique.

- Monture L-Mount (marque déposée de Leica Camera AG).

Le Sigma fp permet l'enregistrement externe en Cinema DNG 12 bits, l'enregistrement 4K UHD/24 images/seconde et l'enregistrement ALL-I, optimal pour l'édition de vidéos compressées au format H.264. Sortie vidéo USB3.1.

◆ **Trois nouvelles optiques Sigma pour appareils hybrides Plein Format**
Avec l'émergence de nouveaux appareils hybrides à un rythme accéléré, les attentes à l'égard d'objectifs de haute performance adaptés à ces nouveaux boîtiers Plein Format sont de plus en plus grandes.

Malheureusement, de nombreux photographes et directeurs de la photo peuvent avoir l'impression qu'ils ont peu de choix optiques pour les systèmes hybrides en termes de performances, de focale, de largeur de gamme, avec en conséquence la nécessité d'avoir à utiliser plusieurs systèmes.

Sigma a donc développé et conçu cette nouvelle série d'objectifs pour appareils hybrides Plein Format comme solution optimale à ce nouveau défi.

Sigma développera des objectifs interchangeables avec des spécifications et des performances sans précédent grâce à des conceptions qui bénéficient de l'avantage du court tirage optique des appareils hybrides Plein Format tout en conservant les concepts "Contemporary", "Art" et "Sports". Les trois modèles annoncés aujourd'hui sont les premiers objectifs de cette série.

● **Le 45 mm F2.8 DG DN | Contemporary**



45 mm f2.8

Un objectif qui concilie haute qualité d'image et compacité pour les boîtiers hybrides Plein Format. Cet objectif à focale fixe affine le concept de la ligne Contemporary. Disponible en montures L-mount* et Sony E.

● **Le 35 mm F1.2 DG DN | Art**

Le premier objectif AF 35mm F1.2 au monde en Monture L et en monture Sony E pour système hybrides Plein Format. La haute qualité d'image de la ligne Art, toujours en quête de la performance ultime est atteinte, avec une ouverture de F1.2.

Disponible en monture Sony E et disponibilité en août 2019 en monture L-mount*.



35 mm f1.2

● **Le zoom 14-24 mm F2.8 DG DN | Art**

Zoom ultra grand-angle à grande ouverture pour les appareils hybrides Plein Format. Une conception exclusive qui permet de réduire l'encombrement tout en assurant la qualité d'image ultime de la ligne Art.

Disponibilité : septembre 2019 en montures L-mount* et Sony E.



14-24 mm f2.8

* La marque Monture L est une marque déposée de Leica Camera AG.

◆ **Présentation du 45 mm f2.8**

https://www.afcinema.com/IMG/pdf/pr_sigma_45mm_f2.8_dg_dn_contemporary_1907_fr.pdf

◆ **Présentation du 35 mm f1.2**

https://www.afcinema.com/IMG/pdf/pr_sigma_35mm_f1.2_dg_dn_art_1907_fr.pdf

◆ **Présentation du zoom 14-24 mm f2.8**

https://www.afcinema.com/IMG/pdf/pr_sigma_14-24mm_f2.8_dg_dn_art_1907_fr.pdf

◆ **Les objectifs Sigma Cine Art Prime en tournage sur Top Gun : Maverick, le film**



Sigma est honoré de la reconnaissance obtenue par ses objectifs Sigma Cine Art Prime : le directeur de la photographie Claudio Miranda^{ASC} (Oscar de la meilleure photographie pour *L'Odysée de Pi* en 2013 et nommé aux Oscars et aux ASC Awards en 2008 pour *L'Étrange histoire de Benjamin Button...*) a choisi les objectifs Sigma Cine Art prime pour le tournage de son dernier film qui n'est autre que la suite du fameux *Top Gun* de 1986. ■

◆ **Présentation du Sigma fp**

https://www.afcinema.com/IMG/pdf/2019_07_sigma_fp_boitierhybridepleinformat.pdf

◆ **En savoir plus (en anglais)**

<https://www.sigma-global.com/en/cameras/fp-series/main-feature/>

◆ **English version**

<https://www.afcinema.com/Sigma-announces-the-Sigma-fp-the-world-s-smallest-and-lightest-full-frame-mirrorless-digital-camera.html>

Sony associé AFC

► Le directeur de la photo Xavier Dolléans tourne avec la caméra Sony Venice

Le directeur de la photographie Xavier Dolléans a choisi la caméra Sony Venice, associée aux objectifs Cooke Panchro/i Classic, pour tourner les saisons 3 et 4 de "Skam France", la version française de la célèbre et innovante série norvégienne "Skam", qui suit un groupe d'adolescents dans leur quotidien. ■

◆ Retour d'expérience sur l'utilisation du Full Frame lors du tournage de la série "Skam"

<https://www.youtube.com/watch?v=XCywKMkEV2o&list=PLR5YfvIzZd831EA6IEHwXFUTSeMlmdgX5>

◆ En savoir plus

https://pro.sony/en_GB/products/digital-cinema-cameras/venice?cmp=scl-ngp-10379&M=YT1&src=CINE_130619_Sony



Xavier Dolléans - Photo Thomas Gros

English version

<https://www.afcinema.com/Director-of-photography-Xavier-Dolleans-shoots-with-the-Sony-Venice-camera.html>

Transpacam associé AFC

► Arrivée de Serge Hoarau et de Joël Porcu chez Transpacam

Depuis le 1^{er} juillet 2019, Serge Hoarau a intégré Transpacam au poste de responsable commercial. Serge a acquis une expérience reconnue dans l'industrie du cinéma et de la télévision depuis ses débuts chez Chevereau. Son rôle premier sera d'accompagner et de suivre nos clients sur l'ensemble du tournage.

Joël Porcu a rejoint Transpacam le 1^{er} août 2019, au poste de responsable technique caméra. Ancien de Bogard, il possède une grande compétence technique et une expérience de la relation client qui sera dédiée aux équipes image. Il remplace Piotr Stadnicki qui prendra sa retraite fin septembre 2019.

Nous remercions sincèrement Piotr pour son implication et son enthousiasme durant ses sept années passées chez Transpacam et lui souhaitons une excellente continuation.

◆ Arri Alexa Mini LF

Transpacam a pris possession de sa première Arri Alexa Mini LF en août. Deux caméras supplémentaires sont prévues en livraison courant septembre.

Deux tournages sont actuellement en cours avec des caméras Arri Alexa LF fournies par Transpacam. Une série Netflix réalisée par Julien Trousselier et photographiée par Antoine Sanier, et un long métrage réalisé par Samuel Benchetrit et photographié par Pierre Aïm ^{AFC}.



◆ Longs métrages en tournage chez Transpacam

● *Mystère*, réalisé par Denis Imbert. DP Fabrizio Fontemaggi, assisté de Stella Libert et Charlotte Vitroly. Arri Alexa Mini, série Zeiss Master anamorphique, zoom Angénieux anamorphique 56-152 mm

● *Assoiffés*, réalisé par Jérémie Elkäim. DP Jeanne Lapoirie ^{AFC}, assistée de Romain Baudéan. Arri Alexa Mini, série Leitz Mo8, zooms Angénieux 28-76 mm et 45-120 mm

● *Bronx*, réalisé par Olivier Marchal. DP Denis Rouden ^{AFC}, assisté de Marie-Laure Prost et Johan Leclaire-Botarelli, cadreur Berto. Sony Venice, série Cooke S7, zooms Angénieux EZ-1 et EZ-2.

● *La Fine fleur*, réalisé par Pierre Pinaud. DP Guillaume Deffontaines ^{AFC}, assisté d'Anna-Katia Vincent. RED Ranger et RED Monstro, série Zeiss Master anamorphique avec Flare Sets. ■

Transvideo associé AFC

► **Rencontre avec Nathalie Durand AFC, à propos du moniteur Transvideo Starlite**
Nathalie Durand AFC, nous parle de son parcours et de ce qui l'a amenée à devenir directrice de la photographie. Propriétaire d'un moniteur Starlite de Transvideo, elle nous explique comment elle utilise cet outil en tournage.

Comment êtes-vous devenue directrice de la photographie ?

Nathalie Durand : J'ai commencé classiquement en faisant une école de cinéma, l'École nationale supérieure Louis-Lumière. A la sortie, j'ai travaillé comme assistante pendant quinze ans, notamment avec le directeur de la photographie Patrick Blossier AFC. Puis, l'expérience aidant, j'ai estimé que je pouvais passer à autre chose et assurer à mon tour la mise en images de projets que l'on me proposait.

Qu'est-ce qui vous a donné envie de faire le métier de chef opératrice ?

ND : C'est un peu compliqué. Bizarrement, c'est passé par la musique, car j'ai fait des études musicales dans mon cursus scolaire. J'allais à l'école le matin et au conservatoire l'après-midi, des classes primaires jusqu'au collège. Puis nous avons déménagé pour Caen où ces horaires aménagés n'existaient pas, mais j'ai continué à faire de la musique. A Caen, il y avait un cinéma d'art et d'essai, Le Lux, qui était formidable. C'est finalement une découverte du cinéma assez tardive. Nous n'avions pas la télé à la maison. C'était vraiment une démarche d'aller au cinéma vers treize ans et j'ai commencé à y passer pas mal de temps. Je faisais aussi de la photo, et je me suis dit « le cinéma, pourquoi pas ? » Affirmer que je voulais en faire mon métier m'a permis de justifier auprès de mes parents le fait d'y aller souvent !

De par mes études musicales, je me suis posé la question de faire du son mais ça me paraissait trop technique, presque trop mathématique, alors que l'image, j'en avais aussi une pratique, et le langage par l'image, c'est quelque chose qui m'attirait. J'ai décidé de me présenter au concours de Louis-Lumière en section cinéma.



Nathalie Durand sur le tournage de *Bulle*, réalisé par Anne Deluz
Photo Nicolas Zen-Ruffinen

Comment en êtes-vous venue à acheter un moniteur ? Vous avez déjà du matériel de tournage ?

ND : Je n'ai pas de caméra. Je me sers du moniteur comme une cellule. Je travaille toujours avec une Spectra mais j'utilise moins le spotmètre. Finalement le Starlite de Transvideo me permet de voir l'image et de l'analyser avec des outils simples comme le waveform, et aussi de pouvoir passer en Log. J'aime pouvoir zoomer sur l'écran avec le waveform et aller me balader dans l'image, et voir où se situe le signal. Je ne m'en sers pas pour poser l'image mais je m'en sers comme d'un outil de mesure, pour voir. J'aime bien car il est petit et léger. La dalle est de bonne qualité et les nouveaux modèles ont une image encore améliorée. Ça fait plaisir de voir l'image comme ça car dans les viseurs des caméras, c'est inégal, mais c'est souvent terrible. Avec le moniteur Starlite je connais l'image, c'est une référence pour moi.

D'autre part il me sert à faire des photos, à enregistrer parfois des prises, à faire des "snaps" que je garde. C'est ludique et simple d'utilisation. C'est petit, ça ne prend pas de place, c'est efficace. L'essayer c'est l'adopter ! ■

Aaton Digital-Transvideo à IBC 2019

AATON
DIGITAL
transvideo



12F30

TSF Caméra associé AFC

► Une nouvelle optique macro chez TSF Caméra



Le 24 mm Macro Laowa (f:14) est une optique macro différente de par sa conception. La particularité de cet objectif macro est de capturer le sujet avec une

plus grande profondeur de champ. Généralement les objectifs macro isolent le sujet avec une profondeur de champ courte. Ce n'est pas le cas du Laowa 24 mm, qui donne plus d'informations sur les arrière-plans et une mise au point minimale de 20 mm.

- ◆ Ouverture de diaph maximale de f:14
- ◆ Pour palier le manque de luminosité inhérent à la prise de vues macro, la lentille frontale est entourée d'un anneau de LEDs alimenté par batterie externe
- ◆ L'angle de champ est de 85° pour une couverture Full Frame et même du 8K VV de la RED Monstro
- ◆ Un barillet long de 40 cm pour un diamètre de frontale de 2 cm. L'extrémité du barillet est étanche !
- ◆ La construction optique est constituée de 27 éléments répartis en 19 groupes
- ◆ Le poids super léger est de 474 grammes et le rapport de grossissement est de 2:1.

Pour tous renseignements plus complets, Franck Techer ou François-Hugues Chéron sont à votre disposition chez TSF Caméra au 01 49 17 60 35

TSF Caméra a reçu la toute première Alexa Mini LF !

Guillaume Schiffman ^{AFC} a eu l'honneur de tourner les premières images de notre Alexa Mini LF sur le long métrage de Martin Provost, *La Bonne épouse*.

- ◆ La taille du capteur de l'Alexa Mini LF est de 36.70 x 25.54 mm
 - ◆ 14 diaph de dynamique
 - ◆ Filtres internes ND 06. ND12. ND 18
 - ◆ Sensibilité de 800 ISO
 - ◆ Poids du corps caméra nu de 2,5 kg
 - Vitesse de 60i/s
- Cette nouvelle caméra Arri vient enrichir notre offre de caméras "plein format" : Alexa LF, Red Monstro et Sony Venice. ■

Aurélien Taquet (01 49 17 61 25) et Aurélien Branthomme (01 49 17 61 46) sont à votre disposition pour évoquer avec vous cette nouveauté de notre catalogue

Zeiss associé AFC

► Yves Angelo parle de son travail sur *Blanche comme neige*, d'Anne Fontaine, et des optiques Zeiss

Alors que le film *Blanche comme neige*, d'Anne Fontaine, sortait en salles en avril dernier (sortie en DVD et Blu-ray le 21 août chez Gaumont), se terminait le tournage de *Police*, de la même réalisatrice et toujours photographié par Yves Angelo. Celui-ci a accepté de partager son expérience avec les optiques Zeiss très différentes qu'il a choisies pour ces deux films, les Supreme et les Master Anamorphic, fournies par RVZ. L'occasion d'interroger en toute sincérité l'héritage culturel historique des outils, la notion de belle image et les transformations du métier de directeur de la photo qu'il pressent.

« Je suis convaincu que l'esthétique donnée par les matériels est un héritage culturel. La matière, le rendu de la pellicule Kodak correspondent à la matérialité de

la lumière aux Etats-Unis, à cet éclat, cet aspect brillant, contrasté, très saturé. La culture japonaise est tout à fait autre chose, la pellicule Fuji était quasiment assujettie à ces racines-là. De la même manière, un labo allemand, anglais, américain ou italien ne reflétait absolument pas la même matité de la matière. Cela vient de racines que l'on ignore mais qui font partie de nos vies et de notre patrimoine. Longtemps les optiques et les laboratoires allemands ont donné une image qui correspond à la peinture allemande depuis le XVI^e siècle : de forts contrastes, des aplats de lumière, des noirs profonds, quelque chose de très direct, de très frontal. La couleur, le noir et le blanc étaient purs, les contours et la netteté du dessin absolus, et à l'époque les optiques Zeiss (dans une moindre mesure Leitz), c'était ça, très pointu et très contraste. L'image vers laquelle ils tendaient correspondait à cette



culture-là. Et Zeiss, bizarrement, a modifié les caractéristiques traditionnelles de ses optiques, pour obtenir aujourd'hui des optiques piquées sans être contrastes, relativement douces.

J'utilise toujours des diffusions, tout simplement parce que je n'arrive pas, avec l'image numérique, à trouver la bonne matière sur l'écran. Malgré l'utilisation de lumières très douces, la texture est toujours trop piquée, les contours trop nets, donc je filtre énormément. Je ne peux pas aller contre la nature de certaines optiques, c'est difficile de choisir

Zeiss associé AFC

un outil pour ensuite lutter contre lui. Il y a eu cette tendance, qu'il m'est arrivé de suivre, à prendre de très vieilles optiques avec des caméras nouvelles, tout simplement parce que la netteté était trop agressive, ce côté "papier glacé" de la vidéo. Ce que j'ai aimé dans les Supreme, c'est cette sorte d'élégance d'une image qui n'a pas ce côté agressif de la netteté, cet aspect un peu racoleur contre lequel il faut lutter.



« Aujourd'hui davantage qu'autrefois, le contraste des optiques est le plus intéressant et le plus doux à pleine ouverture. Or travailler à T2 a évidemment une incidence sur la mise-en-scène, avec une profondeur de champ trop faible, ce qui est parfois incompatible avec la réalité du plan. Il faut alors en tenir compte et adapter le mieux possible le travail de lumière à ce rendu de contraste différent. Les contraintes viennent désormais de la réalité financière : je ne vois plus maintenant un tournage où on dirait : « Ah, il fait gris, on ne tourne pas ! », ou on tourne autre chose parce que la lumière extérieure est contraire à ce qu'on avait prévu en préparation quant aux caractéristiques envisagées de l'image. Donc vous subissez des contraintes extérieures... sauf paradoxalement sur les films fauchés. J'ai fait des films de François Dupeyron à 500 000 euros, on n'était pas plus de sept dans l'équipe, et

je n'ai jamais vécu ailleurs une telle précision et adéquation entre ce qui avait été envisagé et ce qui fut fait, justement parce qu'on était libre de toute contrainte. Mais sinon, même sur des productions plus aisées, il peut faire gris, ou pleuvoir, ou plein soleil, on doit subir et se débrouiller.

Quand on parle de photographie, il faut se situer dans une cohérence d'ensemble, une image ne se fait pas comme ça, on est tributaire de tellement d'éléments. Souvent on ne fait que parer au plus pressé, c'est tout. On rafistole, on ne fait pas du travail de lumière de façon profonde, précise et concentrée. De nuit, le plan de travail est désormais le même qu'en jour, parce qu'il est établi que la nuit en ville on n'éclaire plus, la rue est éclairée, on tourne sans rajout ! C'est totalement absurde ! C'est tout un système qui fait que maintenant la photographie se fabrique dans un aménagement permanent. Par contre, ça n'empêche pas d'avoir une idée au préalable et d'aller au bout de cette idée, d'avoir malgré tout un point de vue. Je ne dis pas qu'il est parfaitement réalisé, parce qu'on n'a plus les moyens de le réaliser, mais il existe néanmoins, heureusement.

« On choisit son point de vue en préparation, de façon souvent théorique parce que formulé dans l'oralité, mais il faut évidemment le concrétiser lors du tournage. Sur *Blanche comme neige*, c'était relativement simple parce que c'était un conte. On pouvait se permettre absolument tout, puisqu'on était hors réalité, à part certains moments du film. Avec un point de vue aussi net, aussi tranché et aussi libre, l'approche devient plus simple. L'intérêt était d'accrocher cette non-réalité par l'intermédiaire de la réalité, que l'image ne soit pas une image totalement décalée, mais dissonante vis-à-vis du réel. L'histoire narre la jalousie d'une femme qui commence à basculer dans la dernière partie de sa vie, pour une autre qui est dans la première. C'est donc aussi une façon d'être jalouse de ce que représente le visage de l'autre, et d'aller contre le passage du temps. Il y a tous les artifices du cinéma qu'on utilise sur les actrices depuis longtemps, pour les rajeunir ou essayer d'atténuer les défauts. Mais ce qui était intéressant, c'était de le montrer, de ne pas être dupe de l'artifice qu'on y mettait. Ça faisait partie de l'idée du film : une mise-en-scène

de la représentation féminine et des artifices que le cinéma a toujours eus pour entretenir le mythe de la beauté féminine, qui est une chose à la fois juste et absurde. Jusqu'où une femme peut-elle aller pour rester ce qu'elle a été ? Du coup, le film est extrêmement diffusé, par moment au-delà de ce qu'on peut faire, tout simplement parce qu'il fallait que ça se voie, que l'artifice se voie.

« Je me suis souvent posé la question de savoir pourquoi on essayait systématiquement "d'arranger" un visage. Pourquoi cherchait-on toujours "l'esthétisme", qu'est-ce que ça voulait dire d'aller chercher une "belle image", qui est souvent la belle image du plus grand nombre et non pas une image intelligemment ressentie. Au cinéma, c'est relativement facile de fabriquer une belle image approuvée par le plus grand nombre, mais au risque de créer un contresens avec le sujet/film. Pourquoi choisir de tourner à six heures du soir avec le soleil rasant dans une pièce, si ce n'est pas dans le sujet ? L'adéquation avec la vérité du sujet est indispensable à l'image, sinon on est hors image, hors cadre en quelque sorte. C'est un problème qui s'est toujours posé avec plus ou moins de force à la photographie. Ce mythe de la beauté et du travail du directeur de la photo est ancien, et assimilé comme tel. Mais je crois qu'il y a, dans la profession même, une diversité beaucoup plus grande que dans d'autres disciplines. Personne ne fait le même métier, chacun a sa vérité propre concernant la conception d'une image et son rapport au film. Il n'y a pas vraiment de règle en vérité, et c'est heureux, à part cette tendance à la fois vaniteuse et rusée, si l'on peut dire, qui consiste à faire une image d'une esthétique immédiate forte plutôt qu'une image davantage cohérente avec le sujet, quitte à ce qu'elle soit esthétiquement moins agréable : cela est bien sûr lié au sentiment terrible de vanité qu'il faut toujours combattre tout au long d'une carrière. Il y a des films dont personne ne remarque la photographie alors qu'elle est remarquable, mais non assimilée comme telle parce que moins jouissive, moins confortable d'emblée. La seule limite à la volonté de ne pas rendre une image agréable est la perte du sentiment émotionnel que doit provoquer toute représentation. L'image doit faire ressentir quelque chose, émotionnellement, au-delà de la

Zeiss associé AFC

pensée, parce que le spectateur n'analyse pas, il ressent les choses à travers une histoire et des visages. Le visage est essentiel, le rapport au visage, à sa densité. L'image dépend de cela aussi, évidemment, on fait avec le réel, on l'accompagne. On parle des optiques en termes techniques, de contraste, de netteté, etc., mais on ne parle pas de l'essentiel : ce qui est à filmer ! On ne peut pas parler d'optique sans parler de peinture, de caméra sans parler d'histoire de cinéma. Au mieux, on devrait parler d'une optique sans le moindre langage technique.

« Je refais à chaque film un essai avec les nouvelles caméras mais je reviens toujours à la RED, il n'y a là aucune réalité objective bien sûr, juste une question de ressenti personnel avec lequel je me trouve en harmonie. En revanche, je change souvent d'optiques selon le film, alors qu'au temps de l'argentique je travaillais systématiquement avec les Primo : le problème des optiques se pose différemment avec le numérique, qui met en lumière des défauts ou des écarts de coloration que le film "absorbait" naturellement. »

Et demain ?

« Par rapport à l'évolution de la production, je pense que les futurs directeurs de la photo seront en fait davantage des décorateurs de lumière. Je ne dis pas que ce sera moins bien, parce que le problème du goût se posera toujours de la même façon. Mais la latitude de pose va augmenter de plus en plus, et on tournera les films en quinze jours, c'est évident. Il faudra donc travailler de plus en plus vite, filmer le plus possible sans projecteur, simplement avec les sources du décor, les caméras le permettront. On peut donc prévoir sans exagérer que le directeur de la photo sera davantage celui qui choisit les lampes qui seront dans le champ que celui qui les positionne hors champ, il lui reviendra juste de les placer et les équilibrer dans le décor. Ce sera techniquement un autre travail, mais seulement techniquement, parce que le goût, la pertinence du goût restera toujours l'élément prépondérant. »

● **Dans un entretien, Kevin Laot, premier assistant opérateur auprès d'Yves Angelo depuis 2013, parle de son approche aussi sensible que méthodique de l'optique, de rythme et d'écoute, de la bonne position du premier assistant et du lâcher-prise qui vient avec l'expérience...**

Comment abordez-vous les nouvelles optiques avec Yves Angelo ? Avez-vous des méthodes, un protocole d'approche, qui vous permettent de les évaluer ?

Avec Yves on a un rapport aux optiques très direct, très artisanal. La série d'optiques choisie n'aura pas des conséquences qu'en termes de rendu mais aussi sur la manière dont on va travailler avec. Comme, par exemple, pour un instrument de musique, la façon dont un objectif est conçu va induire beaucoup de choses dans notre travail de mise au point. C'est comme si on jouait avec une guitare qui a un manche très long et des frettes espacées, et tout à coup on changeait pour une guitare plus petite : les mouvements des doigts et les gestes ne sont plus les mêmes.

Aujourd'hui les commandes de point permettent de faire des bagues pré-gravées, ce qui consiste à "apprendre" à la commande la course de mise au point de l'objectif pour homogénéiser toutes les courses d'une série. Or chaque optique a sa course, et à l'usage j'aime utiliser celle de l'objectif, parce qu'elle influence la façon dont on bouge. Chaque objectif est unique de cette façon, je le reçois comme ça. Il y a des objectifs très difficiles à utiliser tels quels, comme les GO ou les zooms : à courte distance la course de la bague est très longue, et c'est l'inverse à grande distance. Là, ça peut être intéressant d'utiliser une commande avec bague pré-gravée. Les Master Anamorphic ont une course très longue, à une courte distance, ça peut être compliqué de faire tous les tours nécessaires au follow focus pour le suivi de point. Sur les Supreme en revanche j'aurais tendance à privilégier la course réelle de l'objectif.

Ce n'est pas toujours évident d'exprimer ce qu'on ressent quand on utilise un objet, et j'ai toujours trouvé ça plus facile d'utiliser les métaphores musicales pour parler de la façon dont on l'utilise. On finit par le connaître de manière automatique quand on fait la mise au point.



Kevin Laot, premier assistant opérateur

Si je devais jouer au ralenti un morceau de musique que je connais par cœur j'aurais beaucoup de mal, si je n'étais pas dans le rythme. Suivre une partition dans le rythme, ça marche pour le cadre et à plein de niveau.

Dans un premier temps donc, la prise en mains. Et ensuite ?

Dans un deuxième temps, on regarde comment se comportent les optiques par rapport au rendu de l'image et à la texture. Pour reprendre l'analogie musicale, on sort de l'aspect mécanique et de la préhension de l'objet, pour écouter le timbre et la musique et comment sonnent les harmoniques. Le premier paramètre est l'homogénéité colorimétrique des optiques, qui peut poser problème avec certaines séries datant du 35 mm. Ensuite, on dit souvent « cet objectif est piqué et il est contrasté ou peu contrasté » alors qu'en fait le contraste et la définition de l'objectif ne fonctionnent pas forcément en parallèle.

Par exemple, un objectif très contrasté peut donner une image qui a l'air piquée et très nette, alors qu'en fait elle n'est pas du tout définie, c'est le contraste qui amène cette sensation de netteté. Au contraire, on peut avoir des optiques très définies au point de voir chaque cheveu mais au contraste très doux, qui produisent une sensation de moindre netteté, alors qu'en fait leur pouvoir de résolution est plus grand. Certaines optiques sont piquées et contrastées, bien sûr.

Par quel moyen faites-vous ces observations ? Sur un banc d'essai, avec des mires ?

Sur les mires, on voit les tendances, parce que c'est plus facile de comparer des optiques avec cet outil, surtout côte-à-

Zeiss associé AFC

côte – c'est là qu'on a un regard très objectif, le cerveau et la mémoire visuelle ne nous jouent pas de tours. Mais comme dans la vie, on ne regarde jamais de mires, il faut impérativement passer par un visage, un paysage, et inévitablement passer en nuit et en jour, parce qu'il y a des objectifs qui se comportent très bien en jour et pas en nuit, et c'est souvent lié à leur contraste. Il n'y a pas d'objectif qui fasse tout parfaitement, on choisit un rendu, une texture.

On regarde aussi comment l'optique "flare", comment elle réagit aux forts contrastes. Je trouve très intéressante la possibilité sur les Master Anamorphic de chez Zeiss de modifier des frontales et l'arrière de l'objectif avec des lentilles non-traitées anti-reflet.

Comment avez-vous utilisé la texture de la série Supreme choisie pour *Blanche comme neige* ?

Sur *Blanche comme neige*, qui est l'adaptation d'un conte, Yves a utilisé les Supreme avec des trames sur tous les plans. Ce sont des bas de soie anciens (aujourd'hui ils sont en nylon, les rendus ne sont pas les mêmes), qu'on peut monter à l'avant ou à l'arrière de l'optique. Ça diffuse l'image d'une certaine façon et ça affecte aussi les flous, la façon dont ils apparaissent à l'arrière de la zone de netteté. Pour ce film, l'idée était d'utiliser les trames et donc il fallait des objectifs extrêmement précis et définis. L'autre avantage était leur contraste relativement doux. Ils encaissaient très bien cette filtration qui est quand même un parti pris fort. C'est très criant sur les plans larges, où les hautes lumières vont réagir d'une certaine façon, donner ce côté très vaporeux, et où les flous aussi vont être importants. Il y a un plan large avec une voiture qui arrive dans la forêt, on était à pleine ouverture donc peu de profondeur de champ. A cette focale on aurait dû avoir malgré tout une sensation de plan large très net, et là, on avait vraiment un certain flou qui se dégradait comme si on avait passé le pouce sur de l'encre pour "étaler" les flous sur l'image, ce qui donnait l'impression qu'on avait filmé une maquette, une sensation d'irréel qui marche très bien avec le conte. On avait déterminé le diaphragme à la

fois par rapport au contraste et par rapport aux trames, parce que s'il y a trop de profondeur de champ quand elle est devant ou trop de profondeur de foyer quand elle est derrière, la trame peut apparaître sur l'image.

Ce qui m'amène au dernier paramètre que je regarde quand j'évalue une série, qui est comment elle se comporte à chaque diaph, et surtout à pleine ouverture. Quand on ouvre le diaph le contraste change, avec les Master Anamorphic, c'est assez évident et c'est souvent un parti pris d'ouvrir systématiquement, y compris en jour en extérieur, pour garder le contraste qui correspond à l'image que l'on veut. Sur d'autres séries plus anciennes, quand on ferme le diaph, d'autres paramètres interviennent. Souvent, un diaph fermé au-delà de 5,6, à partir de 8, peut engendrer des pertes de définition et c'est un phénomène que je vérifie au cours des essais. Mais il faudrait aller demander à un opticien pour obtenir des mesures, tout ça ce sont des sensations. On a beau avoir des tableaux de calcul du contraste et de la profondeur de champ, c'est la sensation qui aura le dernier mot.

Par exemple, on pourrait croire qu'en Master Anamorphic le point serait plus difficile qu'en Supreme, parce qu'on est en anamorphique par rapport au sphérique, et curieusement, la qualité, la répartition du flou des Master Anamorphic ne sont pas du tout les mêmes que celles des Supreme, il y a un dégradé du flou beaucoup plus lent et davantage de tolérance sur les Master Anamorphic que sur les Supreme. La profondeur de champ théorique est plus faible mais les premières zones avant arrière seront moins floues, moins gênantes à l'œil, et ça se sentira moins. En termes de ressenti, il y aura plus de profondeur de champ, curieusement. En 35 mm les grains d'argent n'étaient pas à la même place d'une image à l'autre, si on faisait la courbe de la netteté on avait une sorte de colline, des pentes douces vers le flou de part et d'autre de la profondeur de champ théorique. Avec le numérique, c'est vraiment un pic. On a la sensation que le flou arrive d'un coup.

Avec les dernières caméras à grand capteur et les nouvelles optiques qui demandent un diaph plus ouvert pour obtenir un contraste satisfaisant, est-ce que vous diriez que votre métier d'assistant caméra est plus difficile qu'en pellicule, et même qu'avec les capteurs de taille Super 35 ?

Je dirais que le métier a évolué. La profondeur de champ est trois fois moins grande qu'en pellicule 35 mm, en revanche on a des outils formidables pour nous assister. On a un retour direct, on n'a plus à attendre la projection des rushes le lendemain. Le moniteur est un appui mais ça ne permet pas de réussir le plan. Il faut regarder ce qu'il se passe en direct, pour moi il n'y a aucune autre façon. Je fais encore des analogies avec la musique : quand la partition défile devant soi, si on attend de voir la note pour la jouer on est en retard, alors il faut anticiper. C'est un peu pareil, si on attend de voir le comédien sur l'écran, on sera en retard, et dans certains cas de figure on n'y arrivera pas, notamment quand il faut anticiper les mouvements parce qu'on improvise, ce qui arrive de plus en plus maintenant. Mais parfois je me laisse piéger, je ne regarde plus ce qui se passe en vrai, je me fais moins confiance. Je suis admiratif de ceux qui y arrivent avec les écrans, ils les utilisent beaucoup mieux !

En 35 mm, il faut accepter de connaître parfaitement l'objectif, et il y a une part de magie, on fait le point sans savoir si ça va être net sur la pellicule. On le sait si on a été formé de cette façon-là. Et inversement, quand on vient du 35 mm et qu'on arrive sur le numérique, c'est une telle difficulté sur certains plans qu'il faut savoir utiliser, en plus des méthodes qu'on connaît déjà, ces nouveaux outils qui sont redoutables pour certains cas de figure, comme les Cine Tape qui envoient des ultra-sons et donnent des indications de distance – pas toujours bonne mais c'est toujours une indication. Les écrans se sont améliorés, aujourd'hui, c'est beaucoup plus précis, on a de grands écrans légers qu'on peut emmener partout, en plus d'un contrôle qui est fait par le 2^e assistant sur un plus grand écran derrière, dont j'attends la validation quand le plan est difficile.

Zeiss associé AFC

Police, le dernier film que vous avez fait avec Anne Fontaine et Yves Angelo en Master Anamorphic, se passe beaucoup en voiture. Où vous mettez-vous, dans ce cas-là, pour voir les comédiens ?

Police est un film "de voiture". On peut être dedans, et dans ce cas il faut être contorsionniste, ça m'est arrivé une ou deux fois sur le film. Dans le coffre, ça n'a pas d'intérêt parce que j'ai besoin de voir les comédiens en vrai. On était en studio donc j'essayais de trouver ma place à l'extérieur, entre les reflets et les fonds d'incrustation. Le son m'envoyait un retour pour entendre les dialogues et justement pour avoir le rythme de la scène, et quand certains comédiens étaient masqués, si j'étais dans leur regard ou dans la lumière, j'étais aussi aidé de ma deuxième assistante, Julie Angelo, qui me faisait des annonces. Son aide est très précieuse, elle va au-delà de la technique, elle est un soutien moral et m'épaule beaucoup. Je travaille aussi depuis longtemps avec Louise Blum, dont l'apport est essentiel.

Donc j'essayais de trouver ma place à l'extérieur où je pouvais voir le maximum de comédiens. Ça fait quelques années que je suis assistant et c'est quand j'ai commencé à écouter les comédiens que j'ai eu le sentiment d'avoir fait des progrès. Pendant la prise, je suis souvent tellement concentré sur la technique qu'à la fin il m'arrive de ne pas savoir si le comédien a dit ses répliques correctement, s'il a buté sur des mots. Et quand je commence à bien intégrer une scène, j'ai remarqué que souvent, j'écoute en même temps que je fais la mise au point et c'est là que ça devient extrêmement intéressant. On a vraiment l'impression d'être en phase avec la scène. Plus on se détache de la technique et plus on arrive à faire ça.

Quelles sont vos relations avec les réalisateurs et réalisatrices ? Ils sont attentifs aux problématiques de la mise au point ?

Tous les réalisateurs n'ont pas les mêmes attentes. Ce qu'il faut, c'est ne pas les paniquer avec le point. On a parfois des exigences en tant que technicien, on voudrait que tout soit parfaitement net, mais il faut penser en termes de montage : s'il est évident qu'un moment qu'on a raté ne sera pas monté, il vaut mieux éviter d'encombrer la mise-en-

scène de ce stress-là pour les laisser se concentrer sur leur film. Je considère, et c'est mon avis très personnel, qu'il ne faut pas que le point devienne contraignant pour la mise-en-scène, dans la mesure du possible. Et je préfère faire des compromis, même si c'est dur pour mon égo, si je pense que ça va servir le film.

J'ai mis des années à accepter qu'un plan ne soit pas réussi au point, dans la mesure où ça allait servir la mise-en-scène, ou si ça n'apportait rien au film de s'acharner. Il faut se dire qu'il n'y a pas que son département qui compte. Dans l'image, tout compte. C'est un plaisir quand un réalisateur entend ça aussi, si je vais les voir ils me disent « oui je sais mais ne t'inquiète pas, je sais que ça marchera, je ne le monterai pas comme ça, merci de me le dire », et moi je ne vais pas en faire trop. Mais c'est très personnel, j'ai appris à prendre sur moi. Par moment, par contre, je ne lâcherai pas parce que j'ai l'intime conviction que c'est indispensable et qu'au montage ils regretteront de m'avoir dit « non ce n'est pas grave, on passe à autre chose ». Parfois j'insiste, mais je ne le fais pas tout le temps, comme des jokers que je me réserve. Ça c'est vraiment un apprentissage qui prend du temps, avant d'accepter ça. Je pense avant tout au film, quitte à rentrer en me disant « j'ai mal travaillé ! » C'est bizarre de dire ça mais on ne travaille pas que pour soi. Si on a un plan à filmer avec une fenêtre de cinq secondes et que je n'ai pas mon follow, je mets la main sur la bague de l'objectif et généralement on y arrive. Ce sont les plans que je préfère ! Alors que si on dit « il faut que je prenne ma distance, il faut que je vérifie pour être sûr », on rate le plan parce qu'il n'y a plus la bonne lumière ou le comédien ne pleure plus, c'est à ce moment-là qu'il fallait tourner. C'est accepter de se lancer sans être totalement prêt aussi. J'ai cette chance inouïe d'avoir la bienveillance d'Yves et toute son expertise derrière moi, et tout ce qu'il nous transmet. Il m'a beaucoup appris sur la transmission et l'importance de donner leur chance aux jeunes, dans les meilleures conditions. »

Propos de ces deux entretiens recueillis par Hélène de Roux pour Zeiss

● Zeiss à IBC

A l'occasion du prochain IBC, Zeiss présentera pour la première fois la dernière focale en date de la série Supreme Prime, le 150 mm T1.8. La nouvelle optique sera visible et disponible à l'essai sur notre stand hall 12, F40, avec les caméras Sony Venice, Alexa LF et RED Monstro. Les commandes pourront dès lors être passées, pour des livraisons à partir de décembre.



Des guides pas-à-pas et adaptés aux besoins de chacun sont disponibles sur www.zeiss.com/cine/xd/guides

A l'instar des autres focales de la série Supreme Prime, le SP150 dispose de la fonction eXtended Data. La version FW 4.0 de la Sony Venice supporte cette extension eXtended Data du système Cooke/i3, ce qui signifie que nous sommes en mesure de proposer un workflow de production très simple pour intégrer les VFX, quelle que soit la configuration caméra : Filmez > Préparez > Utilisez.

Au mois d'octobre des séances spéciales de formation à cette fonction eXtended Data seront organisées à Paris, plus d'infos à venir.

Par ailleurs, toute la série Supreme Prime (21 mm, 25 mm, 29 mm, 35 mm, 50 mm, 65 mm, 85 mm, 100 mm, 135 mm, et désormais 150 mm) sera en démonstration et disponible pour les essais sur notre stand à IBC, ainsi que les Cinema Zooms, les CP.3 / CP.3 XD et le Lightweight Zoom LWZ.3. ■

Président
Gilles PORTE

Président d'honneur
• Pierre LHOMME

Membres actifs

Michel ABRAMOWICZ
Pierre AÏM
• Robert ALAZRAKI
Jérôme ALMÉRAS
Michel AMATHIEU
Richard ANDRY
Thierry ARBOGAST
• Ricardo ARONOVICH
Yorgos ARVANITIS
Pascal AUFRAY
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
• Pierre-William GLENN
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
Laurent MACHUEL
Baptiste MAGNIEN
Antoine MARTEAU
Pascal MARTI
Stephan MASSIS
Vincent MATHIAS
Claire MATHON
Tariel MELIAVA
Pierre MILON
Antoine MONOD
Jean MONSIGNY
Vincent MULLER
Tetsuo NAGATA
Pierre NOVION
Luc PAGÈS

Philippe PAVANS de CECCATTY
Philippe PIFFETEAU
Arnaud POTIER
Julien POUPARD
David QUESEMAND
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 • ACS France • AIRSTAR Distribution • AJA Video Systems • AMAZING Digital Studios • ANGENIEUX • ARRI CAMÉRA • ARRI LIGHT • BE4POST • BEBOB FACTORY • BRONCOLOR • CANON • CARTONI • CINESYL • CININTER • COLOR • COLORBOX • DIMATEC • DMGTECHNOLOGIES • DOLBY • ÉCLALUX • EMIT • EXALUX • EYE-LITE France • FILMLIGHT • FUJIFILM • FULL MOTION • HD SYSTEMS • HIVENTY • INNPORT • K 5600 LIGHTING • KEYLITE • KCSDEVELOPMENT • KODAK • LCA • LE LABOPARIS • LEE FILTERS • LEITZ • LOUMASYSTEMS • LUMEX • M141 • MALUNA LIGHTING • MICROFILMS • MIKROSTECHNICOLOR • 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 • THE DRAWING AGENCY • TRANSPACAM • TRANSPAGRIP • TRANSPALUX • TRANSDIGITAL • TSF CAMÉRA • TSF GRIP • TSF LUMIÈRE • VANTAGE Paris • VITEC VIDEOCOM • XD MOTION • ZEISS

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