

Camerimage 2017

supplément de la

La lettre n° 281

25.
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

11-18.11.2017
BYDGOSZCZ
POLAND



Association Française
des directeurs
de la photographie
Cinématographique

sommaire - summary

Palmarès > p. 4

Longue vie à Camerimage

Par Richard Andry ^{AFC} > p. 5

Master Class AFC

The Quality of the Frog(s)

Par François Reumont > p. 7

impressions

Camerimage, une grande fraternité

Par Richard Andry ^{AFC} > p. 8

Storaro et moi étions à Camerimage

Par Pascal Lagriffoul ^{AFC} > p. 9

Bienvenue dans le monde coloré de Vittorio Storaro !

Par Caroline Champetier ^{AFC} > p. 10

Camerimage, du voyage initiatique au pèlerinage

Par Denis Lenoir ^{AFC, ASC} > p. 11

entretiens AFC

Nicolas Bolduc ^{CSC} > p. 12

Nathalie Durand ^{AFC} > p. 14

Les entretiens filmés > p. 17

Pascal Lagriffoul ^{AFC} > p. 18

Julien Meurice > p. 22

Stéphane Vallée > p. 23

Jonathan Ricquebourg > p. 24

Paroles d'étudiants

Néhémie Lemal > p. 27

Louise Hartvick > p. 28

Paula Martinez de Anguita > p. 28

Diarra Sourang > p. 29

Céleste Ougier > p. 29

Ariane Luçon > p. 30

Elio Balézeaux et Alberto Ploquin > p. 31

table ronde

Aperçu de la table ronde IMAGO/ASC

Par Laurent Andrieux > p. 32

nos associés

Workshop Arri "Eclairer, tourner, postproduire en HDR"

Par Caroline Champetier ^{AFC} > p. 33

CW Sonderoptic - Leica sur scène

Par François Reumont > p. 34

Panasonic - VariCam > p. 35

RED en Master Class > p. 35

Sony - Blockbusters et lumière naturelle

Par François Reumont > p. 36

Vantage - Les dernières optiques Hawk, pensées "avec simplicité"

Par Pascal Lagriffoul ^{AFC} > p. 37

Présentation des nouvelles optiques Full Frame Zeiss CP3

Entretien avec Christophe Casenave > p. 38

Nos associés en petits clips

Par François Reumont > p. 38

<http://www.afcinema.com/-Camerimage-2017-.html>

Voici réunis les entretiens recueillis par François Reumont, les comptes rendus qu'il a rédigés et les points de vue que nous avons publiés au cours de la 25^e édition du Festival Camerimage à Bydgoszcz (Pologne).

L'AFC tient à remercier vivement le CNC
et ses membres associés partenaires de cette édition,
Arri, Be4Post, CW Sonderoptic - Leica, K 5600 Lighting, Kodak, LCA, Lee Filters,
Next Shot, Panasonic, Panavision, PhotoCineRent, RED, RVZ,
Thales Angénieux, Transvideo et Vantage,
pour leur soutien grâce auquel ces parutions ont pu voir le jour.

Here, together in the same place, you will find the interviews conducted by François Reumont, the summaries that he authored, as well as other opinion pièces published by us over the course of the 25th annual Camerimage Festival in Bydgoszcz (Poland).

The AFC would like to wholeheartedly thank the CNC, and its associate members, Arri, Be4Post, CW Sonderoptic - Leica, K 5600 Lighting, Kodak, LCA, Lee Filters, Next Shot, Panasonic, Panavision, PhotoCineRent, RED, RVZ, Thales Angénieux, Transvideo and Vantage, for their support, without which these publications would not have been possible.



Camerimage 2017 - le palmarès



Máté Herbai

Lors de la cérémonie de clôture de l'édition "25 ans" de Camerimage, samedi 18 novembre 2017 dans le Grand Théâtre de l'Opera Nova de Bydgoszcz (Pologne), le jury, présidé par le cinéaste Michael Apted, a dévoilé son palmarès. La Grenouille d'or a été attribuée au film d'Ildikó Enyedi *On Body and Soul*, photographié par Máté Herbai ^{HSC}, celle d'argent à *Loveless (Faute d'amour)*, d'Andrei Zvyagintsev, photographié par Mikhail Krichman ^{RCC} et celle de bronze à *First They Killed My Father*, d'Angelina Jolie, photographié par Anthony Dod Mantle ^{DFP, BSC, ASC}.



Mikhail Krichman

► Dans le palmarès...

- Le Prix Fripresci, décerné par la critique internationale au réalisateur du meilleur film de la compétition – sous l'aspect spécifique de sa mise en image – est allé au film *Sweet Country*, de Warwick Thornton, qui en a signé la photographie avec Dylan River
- Le prix du Meilleur film polonais a été attribué à *The Art of Loving*, de Maria Sadowska, photographié par Michał Sobociński ^{PSC}
- La Grenouille d'or du documentaire, au film de Reber Dosky *Radio Kobani*, photographié par Nina Badoux
- Le prix du Meilleur début dans la réalisation, à *Borg McEnroe*, de Janus Metz, photographié par Niels Thastum
- Le prix du Meilleur début dans la direction de la photographie, à *Winter Brothers*, de Hlynur Pálmason, photographié par Maria von Hausswolff
- Le prix de la Meilleure photographie dans une vidéo musicale à alt-J "3WW" réalisé par Young Replicant et photographié par Dustin Lane
- Le prix du Meilleur film pilote pour la TV, à *Black Spot : Stranger Comes To Town*, de Julien Despaux et Thierry Poiraud, photographié par Christophe Nuyens. ■



Anthony Dod Mantle



Dylan River et Warwick Thornton



Michał Sobociński



Nina Badoux



Niels Thastum



Maria von Hausswolff



Dustin Lane



Christophe Nuyens

Photos Ewelina Kamińska

L'édition 2017 close, longue vie à Camerimage



"Stading ovation" pour l'équipe et les bénévoles - Photo Jean-Noël Ferragut



Les lauréats et les membres de l'équipe de Camerimage 2017 - Photo Ewelina Kamińska

► En cette année de 25^e anniversaire, le rideau est tombé une dernière fois, hier soir, sur la scène de l'Opera Nova, après la traditionnelle remise des Trophées et des Grenouilles qui récompensent les lauréats des différentes compétitions du festival Camerimage. Sur la scène, entourant les lauréats, les centaines de bénévoles, en majorité très jeunes, ont été applaudis par la salle enthousiaste. Juste retour des choses. Toute cette semaine, ils nous ont encadrés, guidés et soutenus, et ce toujours avec le sourire. Plus de 300 films ont été projetés. De tous les genres, de tous les budgets, venant de tous les recoins de notre planète. La grande fête de l'image et du cinéma. En mon nom et au nom de l'AFC, je tiens à remercier et féliciter ces "petites mains" et les organisateurs de cette "grande messe", en particulier Marek et Kazik, qui nous ont formidablement accueillis. L'AFC était très présente cette année, dans les jurys, en compétition et par l'entremise de notre Master Class très appréciée par l'audience, les étudiants et nos confrères étrangers. Sans oublier notre équipe newsletter qui n'a pas compté ses heures, ni les fidèles membres associés qui nous ont soutenus financièrement. Bravo à tous. Nous reviendrons encore plus nombreux l'an prochain pour montrer notre savoir-faire et l'étendue de nos talents. Longue vie au génial Festival Camerimage. ■

Richard Andry, président de l'AFC




AFC Master Class

moderated by Benjamin B

THE GUARDIANS

Caroline Champetier ^{AFC} ♦ Pierre-Hugues Galien ^{AFC} ♦ Pascal Lagriffoul ^{AFC}



Wednesday,
November 15
12:45 - 14:15

CLOSEST TO THE SUN

MCK - Kino Orzeł



French Society
of Cinematographers

TRANSFERS

angénieux

K 5600
LIGHTING



PANAVISION

RED

Master Class AFC

The Quality of the Frog(s)

Par François Reumont pour l'AFC

Dans une salle comble, une délégation française de trois DoPs de l'AFC est venue partager ses images et ses réflexions sur le métier. Le journaliste franco-américain Benjamin B, membre consultant AFC, les a chaperonnés à la fois dans le rythme et sur le vocabulaire nécessaire à cette présentation dans la langue de Shakespeare.

► C'est Caroline Champetier qui a ouvert le bal, en présentant en exclusivité polonaise des images du film de Xavier Beauvois *Les Gardiennes* avec Nathalie Baye et Laura Smet (projeté en première lors du dernier festival de Toronto). La guerre de 14-18, du point de vue des femmes restées en arrière-plan dramatique des tranchées, tournée dans des décors ruraux (l'histoire se déroule dans une ferme de l'Aisne). « Sur ce film, c'est l'importance de la retranscription à l'écran de la lumière et des couleurs naturelles qui nous a guidés », explique Caroline Champetier.

Secondée par son étalonneur Frédéric Savoie, elle a mis en avant la chaîne de postproduction et pour elle notamment du développement du Raw. « C'est en se basant sur le travail des grands peintres de la fin du 19^e (Van Gogh, Millet...), que l'on a mis au point la palette de couleurs qui devait être présente dans l'image. Notamment le bleu des tenues des personnages qui font référence aux tenues des combattants novices. » Ayant choisi une caméra Sony F65 équipée d'optiques Panavision série G, parfois filtrées en Hollywood Black Magic, le film est tourné sans maquillage, avec un soin tout particulier donné aux ambiances solaires naturelles. Est présenté notamment dans les extraits un long plan-séquence tourné au coucher du soleil, dans la cour de la ferme. Comme souvent sur ce genre de "set-up", le créneau est très court, et malgré toutes les répétitions et précautions, la première prise a été faite un peu trop tard... Heureusement, la DoP a pu obtenir de la part du réalisateur et des comédiennes une deuxième prise le lendemain qui elle était parfaite... « C'est aussi le rôle d'un chef opérateur que de supplier parfois les comédiens pour une prise supplémentaire », explique-t-elle avec humour !

Salué par les rires de la salle lors d'un lapsus anglais entre qualité du brouillard et celle de la grenouille parfaitement in situ, Caroline Champetier a chaleureusement été applaudie par l'assistance conquise par son "frenghish so cute".

● Le deuxième chef opérateur de la délégation était Pierre-Hugues Galien qui est venu présenter un pêle-mêle d'extraits de *Maintenant ou jamais*, de Serge Frydman (son premier long métrage à l'image en 2014) et d'*Au plus près du soleil* (réalisé par Yves Angelo en 2015). Une sélection destinée à mettre en évidence ses choix de caméra (RED 5K et Primo anamorphique pour le premier, RED 6K et Leica Summicron pour le second). Une sélection d'images à la fois très sombres et urbaines pour le premier film, puis très claires et solaires pour le second dont la trame se déroule en partie sur un paquebot. « J'essaie toujours, dans mon travail, de faire une image la plus immersive possible », explique le chef opérateur. « Pour cela, j'aime beaucoup travailler sur les ambiances sombres, là où physiologiquement les bâtonnets photosensibles de l'œil humain plaquent d'emblée le cerveau dans l'immersion. »

Expliquant un peu plus en détail sa méthode de travail sur le plateau, notamment sa gestion des rushes in situ, il a également conclu sa présentation par des images aériennes tournées avec le zoom anamorphique Angénieux Optimo 44-440 mm pour un projet plus récent.



De g. à d. : Pierre-Hugues Galien, Caroline Champetier, Benjamin B. et Pascal Lagriffoul

● Enfin, Pascal Lagriffoul est venu partager son expérience de tournage en série télé, avec l'exemple de "Transferts", diffusée en ce moment même sur Arte. Reprenant les thèmes abordés dans son entretien pour l'AFC, il a insisté particulièrement sur la justesse des carnations à l'image. « On ne peut pas tricher sur les visages car sinon on perd les spectateurs », affirme-t-il. Un soin tout particulier sur le traitement des couleurs conservé sur ce tournage au rythme soutenu (66 jours pour 11 épisodes de 52 mn), pour lequel il a fait confiance à une caméra RED Weapon associée aux trois petits zooms Angénieux Optimo compacts ainsi qu'à une série Cooke S4. Citant également David Lynch (présent la veille à Camerimage pour une autre Master Class autour de "Twin Peaks" saison 3), il a rappelé l'importance croissante des séries dans la création, et pourquoi pas, à terme, le détroitement du cinéma par le concentré de trouvailles qui y bouillonnent depuis les le début des années 2000.

Concluant à l'aide d'extraits où les lumières colorées jouent un grand rôle, il a avoué adorer éclairer les décors en sodium, avec d'authentiques lampes d'éclairage urbain. « C'est même mon rêve de faire entièrement un film en sodium », explique Pascal Lagriffoul. Peut-être va-t-il devoir encore attendre un peu avant de réaliser son rêve à la télévision française... ! ■

Camerimage 2017 - impressions

Camerimage, une grande fraternité

Par Richard Andry AFC

A l'aéroport de Poznan, j'ai retrouvé Pascal Lagriffoul qui, comme moi, se retrouvait sans bagages. L'astucieuse Lufthansa sait bien qu'en moins de 40 minutes de transit à Munich elle ne peut pas faire suivre les bagages d'un avion à l'autre puisque nous, en tant que passager, il nous faut arpenter des kilomètres de couloirs, en courant comme des dératés, pour espérer "attraper" la correspondance. Mais au départ, en chafouine, elle fait comme si il n'y avait pas de problème.

► Poznan-Bydgoszcz : deux heures de voiture qui ont passé très vite. Nous avons pu, Pascal et moi, parler de deux passions communes : notre métier et le rugby. (Bon, le rugby français ne se porte pas très bien mais côté nostalgie c'est sympa).

A l'hôtel j'ai retrouvé mon vieil ami Guillermo Navarro, qui lui aussi attendait sa valise. Il m'a invité à venir voir le lendemain un film qu'il a réalisé, *Grand Mother Cocaine* (un régal de musique salsa).

On s'est donc présentés en jeans et doune à la cérémonie d'ouverture. Bien que Camerimage soit un festival plutôt décontracté et si on pouvait considérer que cela donnait un look "tournage", mes collègues du jury Director's debuts ont quand même, de premier abord, été surpris par ma tenue mais ont vite

compris et ont condescendu à mon malheur : Marta Meszaros réalisatrice hongroise (26 films au compteur primée, à Cannes, Berlin, Venise), Andrzej Krakovski producteur polono-US et professeur à la NY film school, et deux collègues Charles Minsky, ASC (*Pretty Woman*) et Andrew Dunn, BSC (*Bridget Jones Baby*).

La cérémonie d'ouverture a été plutôt "longuette" et le film projeté dans la foulée – même s'il nous a permis d'honorer le duo réalisateur/directeur de la photo Kenneth Branagh/Haris Zambarloukos BSC, GSC, qui se sont étreints chaleureusement sur scène, une entente cordiale qui nous ravit – *Murder on the Orient Express* s'est révélé plutôt moyen et très ennuyeux. Heureusement, après toutes ces émotions, une première petite fête pour retrouver les copines et les copains nous a requinqués. Je ne les citerai pas il y en a trop.

Au festival Camerimage, être membre d'un jury, c'est génial. Tous les matins tu prends ton petit-déjeuner dans une ambiance formidable avec les autres jurés (il y a 11 jurys) et tu rencontres des gens exceptionnels. Il n'y a pas de frime. Chefs op' de renom, réalisateurs, scénaristes, producteurs, écrivains, "gaffers" partagent le sucré/salé du matin. Et comme les projections commencent tard, tu peux faire

traîner les rencontres et discussions. C'est passionnant, chacun parlant des films qu'il a vus. Une grande fraternité.

Dans la journée tu vois deux films. Les salles de projection, sises au complexe MultiKino étant à un quart d'heure de marche de l'Opéra Nova, le "cœur" du festival, cela te permet de faire un peu d'exercice. Il y avait dix films en compétition dans la caté-

gorie, de tous les genres et de tous les budgets. Un film indien super fauché, contant les mésaventures d'un écolier qui avait cassé sa chaise à l'école, se retrouvait avec un film américain au budget conséquent.

Au début tu te dis que ce n'est pas juste mais après, tu te dis qu'au moins, tu peux voir tout un éventail de films du monde entier.

Il y avait plusieurs films à petit budget, dont trois étaient financés grâce aux différents fonds que la France, via le CNC, met à disposition des cinémas du Sud, ce qui permettait de produire trois films à petit budget intéressants : un tunisien, un chilien, un équatorien, sans compter les coproductions dont une pour un film israélien.

C'est le dixième film projeté qui, par sa maîtrise, a fait l'unanimité : *Borg/Mac Enroe*.



Le jury de Director's debuts. De g à d: Andrzej Krakovski, Andrew Dunn BSC, Marta Meszaros, Richard Andry AFC, "Chuck" Minsky ASC



Parallèlement, je présentais un petit questions/réponses autour de Raoul Coutard dont le festival honorait la mémoire en projetant quatre de ses films. Il y a quelques années, Raoul m'avait donné un DVD d'un film de 50 minutes fait sur lui, *Raoul Coutard, de Saïgon à Hollywood*, réalisé par Matthieu Serveau, que j'avais montré

au festival via Vimeo et qu'ils avaient décidé de projeter. J'ai recherché le master et j'ai découvert qu'il était perdu et que le seul document qui restait était ce DVD (copie de copie de copie). Heureusement, le grand sorcier Fred Savoir d'Amazing Digital Studio m'en a sorti un DCP projetable. Encore merci à Fred et Lucy. Je me suis attelé aux sous-titres en anglais sur Final Cut Pro. 520 sous-titres, une grosse semaine de boulot. A la suite, il a fallu sortir un fichier pour la traduction polonaise. C'est Lionel Gabet, de La fémis qui m'a tuyauté. Merci Lionel t'es vraiment top !

Le film était projeté sur grand écran après *A bout de souffle*, cela s'est bien passé, public anglo-saxon, avec Nathalie pour me soutenir, et « Q&A » décontracté. Raoul méritait bien tous ces efforts. Comme tous les ans, Transvideo et K5600 nous ont organisé le lundi soir un repas rencontre avec les étudiants de Louis-Lumière, de la Cinéfabrique et d'écoles espagnoles. Ces échanges sont rafraichissants. Il manquait les élèves de La fémis qui étaient invités par nos amis d'Angénieux. J'espère que dans l'avenir tous ces jeunes pourront se rassembler avec nous autour de la même table. Merci Jacques, merci Marc.

Je n'ai pas pu assister à la Master Class AFC ayant une projection à la même heure. J'ai eu de bons échos venant des Anglo-saxons, c'est dire, ce qui ne m'a pas étonné, vu le sérieux de la préparation et la qualité des intervenants. Bravo à Caroline, Pierre-Hugues, Pascal et Benjamin.

On était une dizaine d'AFCs, se partageant les tâches, tous bien occupés, alors, on se croisait dans les coursives. Camerimage c'est génial. J'espère qu'on pourra encore augmenter notre présence dans les années à venir.

Au retour, j'ai dû de nouveau courir comme un dératé dans l'aéroport de Francfort pour attraper la correspondance et à CDG, devinez, ils avaient encore perdu mes bagages ! Je les ai récupérés deux jours après. Et oui, Camerimage, quand même, ça se mérite. ■

Storaro et moi étions à Camerimage

Par Pascal Lagriffoul AFC

On était là. Une semaine de rencontres, de films, de discussions avec des chefs op' à Camerimage. Le retour dans un état de fatigue particulier..., parti de l'hôtel pour l'aéroport de Poznan à deux heures trente du matin, juste après la dernière fête de la semaine, j'ai voyagé avec un réalisateur de Bombay. Une dernière rencontre et bien sûr, comme avec tous cette semaine, on se comprend tout de suite ! On parle d'images, de caméras, de tournage...

► Les oreilles encore bourdonnantes, je me souviens. Conférences, discussions, projections, je parlerai de ces deux films-là : *Life is Be, Still Life*.

En vie, toujours en vie, la vie, ma vie, nos vies.

Life is Be, un documentaire géorgien de Vakhtang Kuntsev-Gabashvili.

Filmé, produit, monté par lui-même.

Quelques personnages de sa ville, Telavi, tentent de survivre entre communisme passé et capitalisme d'aujourd'hui. Ils essaient de remplir leur vie, de réinventer une sociabilité, ils célèbrent de vieux rêves déçus.

Je regarde cet ingénieur déclassé qui tente de rester debout, entre jeux vidéo, musique rock et livres de mathématiques. Il s'emmerde et se pose des questions..., comme moi entre deux tournages trop distants...

Angoisse existentielle.

Life is Be, comme dit un graffiti dans le squat qu'occupe ce clochard qui écrit de la musique sur commande et joue une mélodie ordonnée et chaotique sur des pianos désaccordés. Essayer de trouver l'harmonie contre la réalité dissonante. Le pouvoir des films, l'écho qu'ils déclenchent en nous.

Still Life (Gorge cœur ventre), un film de Maud Alpi, image de Jonathan Ricquebourg.

Une caméra implacable et empathique, le point de vue d'un personnage principal absolument authentique, traque les sentiments des animaux et des humains dans un abattoir. Ceux qui vont mourir, vaches, cochons, expriment leur peur viscérale.

La caméra peut faire cela, sans un mot...

C'est un chien qui regarde, il compatit, il regarde...

Et tout est dans ce regard. Est-ce que je regarde comme lui ? Ma caméra à moi, peut-elle faire cela ?

Ressentir ces douleurs ?

Regarder, c'est se taire et ressentir.

Je suis le chien Boston, je regarde et je souffre avec lui.

Et quand il va au paradis, au paradis des chiens, je vois combien ils sont heureux entre eux, tous ces chiens...

J'ai vu à Camerimage combien nous pouvions être heureux, les "cinématographes", entre nous. ■

Camerimage 2017 - impressions

Bienvenue dans le monde coloré de Vittorio Storaro !

Par **Caroline Champetier** AFC

Caroline Champetier AFC a assisté, jeudi 16 novembre, à la conférence donnée à l'Opera Nova par Vittorio Storaro AIC, ASC. Le directeur de la photographie y traitait de la physiologie de la couleur avec, pour fil conducteur, *Wonder Wheel*, le film de Woody Allen ; elle résume ici quelques-uns des moments-clés de ses propos.



Zbigniew Banaś et Vittorio Storaro - Photo Jean-Noël Ferragut

► Storaro commence : « Ceci n'est pas une conférence mais un voyage proposé par Woody Allen ; pour moi, ce voyage a commencé il y a deux ans quand j'ai reçu l'appel des assistants de Woody Allen, je me suis d'abord assuré que Darius Kondji, qui collabore depuis quelques temps avec Allen, était au courant, puis je suis allé rencontré Woody Allen. »

« Jusqu'à présent, lui et moi, nous ne nous sommes exprimés qu'avec la pellicule, de façon subtile pour Woody Allen, et peut être que la révolution technologique peut nous permettre autre chose. Nous nous sommes accoutumés à l'idée qu'il y a une sorte de mystère autour de la production d'image, le mystère est levé, c'est moins romantique mais tout aussi émotionnel. C'était donc la première fois que je pouvais me pencher sur ce que le numérique peut nous apporter... »

A ce moment-là, est-ce mis en scène ou pas, la lumière baisse.

« J'ai toujours été passionné, attiré, ému par la couleur. » Puis il cite Platon : « Je vois dans la couleur l'effort de la matière à rejoindre la lumière... »

« Mon instinct me porte vers le langage de la couleur, l'art naïf a été mon premier chemin, dans cette approche. Déjà, dans *Le Conformiste*, je me suis attaqué à un segment où je pouvais expérimenter cela. Par la suite, j'ai arrêté de travailler un an pour m'immerger dans une réflexion sur la couleur. »

« Donc Woody arrive et accepte ma proposition, je lui assure un moniteur parfaitement calibré sur le plateau pour pouvoir réagir et qu'il me dise ce qui pouvait le déranger dans l'image. Quand j'arrive à NYC et commençons les repérages avec Woody Allen et Santo Loquasto, le décorateur, je découvre Coney Island, c'est un choc ! La féerie d'un parc d'attraction qui est un monde en lui-même, tout y est propositions visuelles et chromatiques. Les personnages vivent avec ce monde derrière leurs fenêtres et à l'intérieur avec leurs conflits familiaux. Les acteurs, Kate Winslet, Justin Timberlake, Juno Temple et Jim Belushi, nous autorisent par leur talent à créer un style visuel particulier où chacun d'eux est identifié à une couleur. »

« Je me suis inspiré des différents peintres de cette période, en particulier Reginald Marsh qui a magnifiquement représenté la féerie de Coney Island. Cela a encore renforcé mon intuition d'opposer les couleurs comme le sont les personnages. Les êtres ne perçoivent pas la lumière qu'avec leurs yeux mais avec leur corps tout entier. Ils sont comme une plaque photographique, la couleur modifie leur métabolisme et leur pression sanguine et provoque leur émotion...

Personne ne devrait avoir peur de la couleur, en créant l'harmonie ou le conflit entre les trois couleurs primaires et leurs complémentaires, nous pouvons entraîner l'émotion du public comme les mots en littérature ou les notes en musique. »

Bienvenue dans le monde coloré de Vittorio Storaro ! ■

Camerimage, du voyage initiatique au pèlerinage

Par Denis Lenoir ^{AFC, ASC}

Denis Lenoir ^{AFC, ASC} a depuis un certain temps ses habitudes à Camerimage. Présent cette année en tant que membre du jury de la compétition des films polonais, il fait part ici de ses impressions au retour de cette 25^e édition .



Denis Lenoir, Caroline Champetier, Tsiorisoa Andriandalaoarivony, Jacques Delacoux et Claude Mourieras - Photo Néhémie Lemal

► Devenu au fil des années un habitué de Camerimage, j'ai maintenant admis qu'une fois revenu dans le monde réel – celui dont les habitants ne sont pas tous des étudiants de cinéma, des responsables d'industries techniques liées à notre métier et des chefs opérateurs de tous les âges et de toutes les nationalités – il est vain d'essayer de transmettre, ou même simplement de raconter, ce qui tous les ans au mois de novembre attire au fin fond de la Pologne une foule aussi disparate dans son origine qu'homogène dans ce qui la rassemble, foule de passionnés venus communier autour de 288 films projetés, je ne sais combien de conférences et d'interventions, un nombre incalculable de rencontres inopinées et enfin (surtout ?) de fêtes aussi bruyantes qu'alcoolisées (à ce propos cette année j'ai essayé, avec succès et c'est pour cela que je l'écris ici, un régime qui m'a réussi : ne boire que de la vodka et de l'eau fraîche, pas la moindre goutte de vin, de bière ou même de soda ou de jus de fruit : mes nuits furent calmes et mes réveils clairs).

Le lendemain de mon arrivée, ma femme me disait regretter de ne pas être avec moi. Je lui ai expliqué qu'être à Camerimage, c'était comme d'assister à un congrès de dentistes norvégiens : nous, les dentistes norvégiens, avons un univers commun de couronnes, de bridges, de piolets et de roulettes (les industries techniques !), nous pouvons écouter les communications et assister admiratifs aux prouesses filmées de nos collègues les plus brillants, mais l'ennui pourrait mener les non-dentistes, s'il y en avait présents parmi nous, à des actes extrêmes ! Déjà la dernière fois que j'en revenais, il y a deux ans je crois, et que dans l'inactivité forcée de l'avion je me demandais comment partager quand je la retrouverai ce que j'avais vécu pendant cette semaine de festival, j'avais conclu qu'il valait mieux renoncer, c'est incommunicable. Camerimage est un voyage initiatique quand on y vient pour la première fois, un pèlerinage quand on appartient déjà à la secte ; on adresse la parole à, ou se fait aborder par, quiconque porte le badge autour du cou, certain de trouver, en dépit de possibles grandes différences d'âge ou de culture, quelque chose à se dire, à échanger. Je m'y suis fait des copains (Edu Grau, jeune chef opérateur catalan rencontré par hasard dans la voiture qui me conduisait à Bydgoszcz il y a deux ans et que je vois toujours de temps en temps), j'y ai retrouvé des amis perdus de vue depuis trop longtemps (Pascal Lagriffoul), j'y ai entretenu des relations d'amitié trop lâches, car faites de pointillés transatlantiques (Caroline Champetier, Nathalie Durand), j'y ai eu de passionnants contacts techniques (je ne peux les nommer tous), j'y ai rencontré des personnes que j'espère retrouver d'une manière ou d'une autre bientôt (Claude Mourieras, Lucy Allwood, Jim Stark), et tous les matins je me suis couché (un peu éméché) heureux à l'idée de vivre à mon réveil un jour de plus à Camerimage. ■

Camerimage 2017 - entretiens AFC

Nicolas Bolduc ^{CSC}, à propos de *Hochelaga, Land of Souls*, de François Girard



Des Iroquois sous le terrain de foot

Prenant la forme de plongées successives dans trois époques de la belle province, à l'occasion d'un chantier archéologique sous un terrain de foot, le film *Hochelaga, Land of Souls* (*Hochelaga, terre des âmes*), de François Girard, se veut comme une célébration lyrique de la naissance du Québec. Les images, signées Nicolas Bolduc ^{CSC}, forment une sorte de continuité dans un film dont la multiplicité des trames et personnages laisse le spectateur un peu perplexe... (FR)

► Quelle a été votre approche sur ce film ?

Nicolas Bolduc : Ma démarche a toujours été de tenter de faire les choses simplement sur ce film. On voulait que le spectateur rentre de la manière la plus douce dans l'histoire, sans marquer les différences entre les différentes époques, en gardant même une sorte d'unité de découpage et de lumière. Par exemple, une grande majorité des plans a été tournée au Steadicam, en proposant une caméra perpétuellement en mouvement, même sur les séquences qui n'étaient pas des séquences d'action. L'autre élément rassembleur, c'était ce décor de nature, où toutes les scènes du film sont plus ou moins censées se passer à travers les époques. La montagne – que Jacques Cartier baptise Montréal –, la forêt et la rivière. Deux mois de repérages ont été nécessaires au directeur artistique pour trouver le lieu, en l'occurrence à côté de Mirabel, au nord-ouest de Montréal. Une fois ce lieu choisi, il était évident pour nous que c'était un peu le fil conducteur qu'on cherchait. On a donc tourné beaucoup de choses autour de cette rivière, que ce soient les séquences d'ouverture et d'épilogue avec le prophète indien, la poursuite avec les patriotes, et d'autres scènes de forêt encore dans les différentes parties du film.

Et par rapport à la lumière ?

NB : Je voulais éclairer le moins possible le film. Ne pas donner un côté trop cinématographique à l'image... Certains extérieurs, comme l'arrivée de Jacques Cartier dans le camp indien, a été presque entièrement tournée en lumière naturelle, en se calant sur les horaires très précis du soleil automnal. Pas mal de chance côté météo, quand on sait qu'à cette période de l'année, tout change extraordinairement vite au Québec. D'ailleurs, la séquence qui suit – quand le chef indien accueille les Français – devait à l'origine se tourner en extérieur jour. Mais un énorme orage nous a surpris le lendemain, et nous avons dû nous rabattre sur ce décor intérieur, finalement un peu plus étouffant et suffoquant pour l'ambiance... Sinon, il y a eu une volonté de rester neutre le plus souvent possible à l'image. En fait, seule la couleur rouge a été exploitée



Nicolas Bolduc réglant un éclairage sur *Hochelaga, terre des âmes*

mais plutôt dans les costumes, comme une sorte de fil conducteur entre les différentes époques et les différents segments de l'histoire. On a, par exemple, les maillots de foot rouges, qui viennent en écho avec les tenues des soldats britanniques, et d'une certaine manière le costume de Jacques Cartier, un peu plus dans les rouges sang de bœuf.

Comment avez-vous abordé la séquence de l'effondrement du terrain ?

NB : Cette séquence était assez complexe à gérer. On a d'abord tourné les séquences du match dans le vrai stade, mais qui possède en réalité un gazon synthétique. Ensuite il a fallu recréer dans un lieu suffisamment grand (une tourbière) une partie de la pelouse du stade, avec le trou ainsi qu'un dispositif mécanique suffisamment grand et solide pour pouvoir supporter la dizaine de comédiens qui chutent au moment-clé. Le tout reconstitué dans des pelures du vrai stade en plans larges.



La séquence de la maison Walker vous offre l'occasion de travailler en assez basse lumière...

NB : La base du décor était une vraie maison, entièrement décorée par François Seguin. Pour assurer le raccord lumière sur les quatre jours que nous ont pris cette scène à tourner, j'ai décidé de couvrir intégralement la maison avec des tentes à chaque fenêtre. En jouant uniquement avec les sources HMI extérieures, un petit peu de fumée intérieure, les bougies, et quelques panneaux LED SL1 à l'intérieur en réflexion pour déboucher tel ou tel endroit, ou ramener un peu de lumière sur les visages. Je trouve d'ailleurs ces panneaux de LEDs extrêmement pratiques car on dose très facilement la quantité et la qualité lumière.



Comment avez-vous tourné la séquence de poursuite dans la forêt ?

NB : Une fois trouvé le lieu, on a convenu qu'il serait très compliqué de tourner avec de la machinerie classique comme une grue, notamment pour les plans de poursuite. J'ai donc décidé d'essayer un système Cable Cam entre les arbres. En fait, j'ai été surpris par sa rapidité d'installation, qui nous permettait en à peine un quart d'heure d'être prêt à faire des plans sur une centaine de mètres, en travelling latéral, avant ou arrière. On a utilisé ce système vraiment très souvent pour tous ces mouvements en hauteur (en dehors du Steadicam), ce qui m'a permis également, au contraire des drones, de pouvoir conserver sur ces plans les optiques anamorphiques Hawk V-Lite et la caméra Alexa Mini, utilisées sur l'ensemble du tournage.

Pourquoi ce choix ?

NB : Ce sont des optiques anamorphiques dont j'aime bien les défauts ! Elles procurent une image un peu imprécise qui ne fait pas carte postale, surtout quand on les utilise à pleine ouverture, comme c'était le cas sur ce film... ■



Nicolas Bolduc et un DMG Lumière SL1

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

English version

<http://www.afcinema.com/Iroquois-on-the-football-pitch.html?lang=en>

Camerimage 2017 - entretiens AFC

Nathalie Durand ^{AFC}, à propos de *Jusqu'à la garde*, de Xavier Legrand

Lauréat, entre autres, du Grand prix du Festival de Clermont-Ferrand et du César du Meilleur Court Métrage en 2014 avec *Avant que de tout perdre*, le réalisateur Xavier Legrand revient, avec son premier long métrage, *Jusqu'à la garde*. Après avoir remporté le Lion d'argent et le Prix du Meilleur Premier Film à Venise, ce film très maîtrisé poursuit l'histoire du court métrage.

Chose rare, que ce soit au casting ou dans l'équipe technique, Xavier Legrand et son producteur Alexandre Gavras ont fait preuve de fidélité en renouvelant leur confiance à l'ensemble de l'équipe du court métrage. En attendant sa sortie française le 7 février 2018, le film continue sa tournée enthousiaste des festivals et passe par Camerimage. Nathalie Durand ^{AFC} en profite pour nous raconter son tournage. (FR)



Xavier Legrand et Nathalie Durand

► Quel genre de réalisateur est Xavier Legrand ?

Nathalie Durand : Xavier étant lui-même comédien, sa démarche de réalisateur est de mettre ses interprètes au plus près de la réalité lors du tournage. Cela se traduit sur le plateau par des dispositifs simples qui permettent au jeu de s'ancrer dans le réel, ce qui était important notamment pour Thomas Gioria, jeune comédien de 12 ans dont c'était la première expérience de cinéma. Par exemple, bien que beaucoup de scènes se situent dans la voiture du père, on a rapidement exclu l'utilisation d'une voiture travelling. Toutes les scènes se sont tournées dans le Kangoo avec la caméra à l'intérieur ou des installations avec un Speed Grip.

Pour laisser un maximum de temps à la mise en scène nous disposons de deux véhicules identiques. L'un équipé pour les plans intérieurs avec les accroches et la lumière, le deuxième pour les plans extérieurs. Nous avons essayé de varier au maximum les points de vue dans la voiture, en gardant une logique par rapport à la narration et le climat des séquences. Nous avons voulu pour certains plans garder les reflets sur les vitres ou le pare-brise pour appuyer le ressenti des comédiens.

Synopsis :

Le couple Besson divorce. Pour protéger son fils d'un père qu'elle accuse de violences, Miriam en demande la garde exclusive. La juge en charge du dossier accorde une garde partagée au père qu'elle considère bafoué. Pris en otage entre ses parents, Julien va tout faire pour empêcher que le pire n'arrive.



Photogrammes

Quand on voit le film, les mouvements de caméra sont également l'un de ses outils de prédilection...

ND : Il y a, c'est vrai, de longs plans en mouvement qui traduisent la volonté de Xavier de faire durer les trajets, de montrer in extenso les passages d'un endroit à un autre, parfois aussi d'un sentiment à l'autre... Je pense, par exemple, au plan où l'enfant sort de chez ses grands-parents quand son père vient le chercher la première fois. Ce mouvement a été assez compliqué du fait du passage d'un muret... Pour cela, les machinistes ont construit une structure de tubes en hauteur qui nous a permis de suspendre la caméra stabilisée sur un Ronin en cours de plan. Cette idée de durée réelle, de sensation de continuité, est aussi très forte dans la séquence de la fête.

Il y a, par exemple, ce plan séquence au Steadicam, opéré par Alexandre Viollaz, pendant lequel on devine les choses à l'image tandis que le son de la musique et de la fête couvre sciemment la compréhension des dialogues... Un plan qui a été tourné avec la musique à fond sur le plateau, pour atteindre cette sensation de réalité maximale dans le jeu des comédiens. Et à la différence de ce qu'il advient souvent au montage avec un long plan de cette sorte, il n'a pas été découpé, et bel et bien monté dans son intégralité ! Il faut dire que tout ce moment du film est construit sur la durée de la chanson.

Comment avez-vous éclairé ce plan ?

ND : Xavier voulait vraiment garder un niveau lumineux assez faible, comme ça peut l'être dans une salle polyvalente lors d'une fête de famille sans grands moyens. Mais là encore, la recherche de la réalité prévaut sur le pur aspect esthétique. C'est également sur ce genre de scène que le choix de la série Zeiss GO a été utile !

La séquence de conciliation qui ouvre le film marque aussi une volonté très forte de temporalité...

ND : Cette séquence d'ouverture est un peu à part dans le tournage. D'abord, c'est la seule qui ait été tournée à Paris (l'ensemble du film ayant été tourné entre Dijon, Beaune et Chalon-sur-Saône). Ensuite, c'est une ouverture très inhabituelle, qui joue effectivement sur la durée réelle ressentie, et qui représente au montage à peu près un tiers du film. Pour la filmer on a exceptionnellement opté pour deux caméras, de façon à obtenir un maximum de matériau dans le jeu.

Comment avez-vous abordé le tournage dans l'appartement, lieu central de la narration ?

ND : La décision de reconstruire l'appartement HLM en décor a été prise très tôt en préparant le film. Beaucoup de séquences allaient se dérouler dans ce lieu ; on était bien sûr assez contraints par les horaires de tournage liés à la présence de notre jeune comédien, et puis la fin du film excluait presque obligatoirement le tournage dans un vrai HLM — à moins peut-être de trouver un immeuble non habité. D'autre part, Xavier avait des idées très précises sur la géographie de l'appartement, que ce soit sur la distribution des pièces par rapport au couloir, la place de la salle de bains (un endroit extrêmement important pour le film), et le vis-à-vis de la chambre avec la porte d'entrée. Tous ces éléments étaient décrits précisément dans le scénario, et il aurait été très compliqué de trouver le décor réel en adéquation avec la scénographie imaginée par Xavier. Jérémie Sfez, le chef décorateur, et son équipe, ont donc construit, dans un hangar à Beaune (attenant à l'atelier du cinéma créé par Claude Lelouch), non seulement l'appartement mais aussi le palier, avec le vis-à-vis de la voisine.
(Suite page 16)

Camerimage 2017 - entretiens AFC

Nathalie Durand AFC, à propos de *Jusqu'à la garde*, de Xavier Legrand



Eléments du décor de l'appartement



Tournage de la scène de la salle de bain

Comment avez-vous éclairé ce décor ?

ND : Comme il se doit, on a fait des recherches sur la couleur, les textures des murs de l'appartement... Nous avons deux petites découvertes (l'appartement est censé être au huitième étage), mais nous les avons très peu filmées car Xavier voulait conserver un côté vase clos.

En lumière, j'avais assez peu de recul lié au manque de place dans le hangar, et pas de grill technique. Pour les mêmes raisons de réalisme on avait construit des plafonds. Du coup, j'ai surtout éclairé par les fenêtres avec des Smartlight SL1 et Mini, un Skypanel (surtout utilisé en indirect depuis l'extérieur du décor), quelques Jokers de K 5600, deux M18 Arri et un Alpha 4. Pas mal de lumière venait aussi des lampes de figuration placées dans le décor, que ce soit dans la salle de bains ou sur le palier. Ce qui était assez motivant sur ce décor, c'était de varier les ambiances, car beaucoup de séquences — en dehors du dénouement, de nuit — se situent à des moments différents de la journée. J'ai essayé de varier les ambiances en fonction aussi de la dramaturgie. Un bon prétexte pour ne pas se retrouver à filmer toujours dans la même lumière !

Avez-vous fait des essais image ?

ND : Pas mal d'essais ont été faits en amont. J'ai de nouveau pu apprécier l'accompagnement offert chez RVZ par Samuel Renollet et Fred Lombardo. Avec une comparaison au final entre l'Arri Alexa et la RED, en sphérique et en anamorphique. Il y avait, honnêtement, des choses bien dans chaque configuration, mais que ce soit à cause des problèmes de mise au point à distance minimale dans

la voiture ou les flous du Scope trop marqués pour Xavier, le choix de tourner en sphérique s'est imposé. On est parti donc sur une combinaison RED Weapon en 2,39/5,5K et série Zeiss GO qui nous donnait un rendu un peu plus texturé, avec des couleurs un peu moins propres que l'on aimait beaucoup.

Comment s'est déroulé l'étalonnage ?

ND : La postproduction s'est effectuée avec Isabelle Julien au sein de sa structure Ike No Koi. J'envoyais tous les jours mes intentions d'étalonnage via Fireday, ce qui nous a permis d'arriver à l'étalonnage avec des ambiances déjà posées.

Nous avons passé beaucoup de temps sur la séquence d'ouverture, où il n'a pas été facile de matcher les deux caméras dans tous les axes... Le long plan qui ouvre la dernière séquence du film nous a demandé aussi pas mal de travail. Le principe était de donner au spectateur l'impression que son œil s'habitue petit à petit à l'obscurité, qu'au fur et à mesure du plan il perçoive de plus en plus ce qui se passe. J'ai travaillé en très basse lumière (toujours dans cette idée de réalisme pour les comédiens) avec une ouverture du diaphragme très progressive. Isabelle Julien a su en tirer le maximum, ce qui était un vrai challenge. ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

Jusqu'à la garde

Production : Alexandre Gavras pour KG productions

1^{er} assistant opérateur : Aurélien Py
Opérateur Steadicam : Alexandre Viollaz

Décor : Jérémie Sfez

Montage : Yorgos Lamprinos

Son : Julien Sicart

Chef électricienne : Sophie Lelou

Chef machiniste : Ahmed Zaoui

Matériel caméra et lumière :

RVZ Caméra (RED Weapon,

série Zeiss GO), RVZ Lumière

Postproduction : Ike No Koi

Etalonnage : Isabelle Julien

entretiens filmés par François Reumont



Ben Davis

Wannabe John Wayne

Ben Davis ^{BSC}, à propos de *Three Billboards Outside Ebbings, Missouri*, de Martin McDonagh

► Quand on lui demande son meilleur souvenir sur *Three Billboards Outside Ebbings, Missouri*, Ben Davis se remémore sa première rencontre avec Frances McDormand qui lui confie très sérieusement : « Tu sais, Ben, sur ce film je veux que tu me filmes comme John Wayne. » Le film est donc en fait un authentique western, avec son shérif, son village, son vengeur, tous en quête de rédemption. Retour avec le chef opérateur britannique sur le film de Martin McDonagh (*In Bruges, 7 psychopathes*) qui a enthousiasmé le public de Camerimage. ■

► <http://www.afcinema.com/Wannabe-John-Wayne.html>



Maria von Hausswolff

Into the White

Maria von Hausswolff, à propos de *Vinterbrodre*, de Hlynur Palmason

► Chaque année, la sélection "Premier long métrage à la photographie" propose quelques bonnes surprises. Après Juliette Van Doermael l'année passée, c'est la jeune DoP Maria von Hausswolff, venue de Copenhague, qui crève l'écran avec *Vinterbrodre*, un film étrange et pâle mettant en scène un groupe d'ouvriers en manque d'amour dans une mine de calcaire danoise. Un scénario assez impressionniste servi par le grain du Super 16 et un "sound design" extrêmement travaillé. Le réalisateur Hlynur Palmason et sa directrice de la photo se connaissent depuis leurs études et travaillent également tous les deux dans le domaine de l'art contemporain (sculpture et installations). ■

► <http://www.afcinema.com/Into-the-White.html>



Máté Herbai ^{HSC}

Amour, autisme et quartier de viande

Máté Herbai ^{HSC}, à propos de *On Body and Soul*, d'Ildiko Enyedi

► *On Body and Soul*, film hongrois d'Ildiko Enyedi, s'avère aussi être le troisième cette année de la sélection officielle à se dérouler dans un abattoir. Máté Herbai ^{HSC} nous fait part de sa méthode de travail sur cette géniale histoire d'amour peu courante entre deux écopés de la vie. ■

► <http://www.afcinema.com/Amour-autisme-et-quartier-de-viande.html>



Amine Messadi

La meilleure façon de marcher

Amine Messadi à propos de *The Last of Us*, d'Ala Eddine Slim

► Pour son premier long métrage, le réalisateur producteur tunisien Ala Eddine Slim a choisi de délibérément offrir une œuvre aux antipodes des thèmes et du style habituel traité par le cinéma du Maghreb. Exigeant et ambitieux, ce *The Last of Us* nous emmène pendant 95 minutes aux cotés d'un homme tentant d'émigrer par ses propres moyens et que la nature va peu à peu absorber. Un film à l'image et à la bande son (sans aucun dialogue) très travaillées, sélectionné à Camerimage 2017 après avoir remporté plusieurs récompenses dans les festivals internationaux (Venise, Carthage...). Le directeur de la photographie Amine Messadi nous parle de cet OVNI à la portée universelle. ■

► <http://www.afcinema.com/La-meilleure-facon-de-marcher-12190.html>

Tout est mini dans notre future vie

Phedon Papamichael ^{ASC, GSC}, à propos de *Downsizing*, d'Alexander Payne

► Pour son nouveau film, le réalisateur américain Alexander Payne a choisi un univers de science fiction où les humains pourraient désormais se faire rapetisser pour économiser les ressources de la planète. *Downsizing* narre le trajet d'un Américain moyen (Matt Damon) pris un peu malgré lui dans ce processus social et physiologique qui bouleverse sa vie. Phedon Papamichael ^{ASC, GSC} nous fait partager les secrets de fabrication de cette comédie douce-amère sur fond d'anticipation. ■

► <http://www.afcinema.com/Tout-est-mini-dans-notre-future-vie.html>

The Forgiven, filmé en Varicam LT

William Wages ^{ASC}, à propos de *The Forgiven*, de Roland Joffé

► C'est en Afrique du Sud que le cinéaste Roland Joffé a réalisé son dernier film consacré à la vie du révérend Desmond Tutu (incarné par le comédien Forest Whitaker), en grande partie tourné dans une vraie prison en activité. Le chef opérateur américain William Wages ^{ASC} explique dans un entretien filmé les raisons de son choix pour la nouvelle caméra Panasonic VariCam LT. ■

► <http://www.afcinema.com/The-Forgiven-filme-en-Varicam-LT.html>



Phedon Papamichael ^{ASC, GSC}



William Wages ^{ASC}

Camerimage 2017 - entretiens AFC

"Transferts", une série d'anticipation made in France

Entretien avec **Pascal Lagriffoul** ^{AFC}

Pour sa deuxième incursion dans l'anticipation et après la série "Trepalium", Arte France a décidé de confier à Patrick Benedek et Claude Scasso l'écriture d'une saison de six épisodes consacrée à l'immortalité, au transfert de corps à corps. Une série diffusée à partir du 16 novembre et dont Pascal Lagriffoul ^{AFC} a signé l'image de la première saison. Le premier épisode est sélectionné à Camerimage en compétition Pilotes Série TV. (FR)



Arieh Worthalter - Photo Laurent Thurin-Nal

► **En quoi ce projet est-il différent des autres pour vous ?**

Pascal Lagriffoul : La première des particularités, pour moi, est de travailler avec un producteur scénariste, en l'occurrence Patrick Benedek. Le fait de cumuler ces deux rôles l'a énormément impliqué dans la série, il en a été le producteur artistique et cela nous a motivés à tous les postes. Comme d'autres téléfilms que j'ai pu tourner par le passé avec Patrick comme producteur, c'est Olivier Guignard qui s'est chargé de la réalisation. Mais cette fois-ci, sur les six épisodes qui constituent la première saison, deux ont été confiés à un deuxième metteur en scène – Antoine Charreyron – qui est issu du monde des jeux vidéo. Il a apporté à la série un univers graphique. J'ai été le chef opérateur sur toute la saison pour assurer une continuité visuelle, définie pour la série, avec deux metteurs en scène qui avait forcément une vision et une approche parfois assez différente...

Comment se traduisait cette approche ?

PL : Antoine, par exemple, avait des demandes très précises sur la construction de l'image. Son vocabulaire précis sur la lumière et le cadre vient de termes utilisés en infographie et n'était pas, d'entrée, le même que le mien. Je me souviens, par exemple, du terme "Rimlight", un effet qui consiste, en 3D, à créer des brillances sur la peau des personnages. Il privilégiait aussi les plans larges et très larges, par rapport à Olivier, et puis n'hésitait pas à jouer les effets de mise en scène. Forcément, je pense qu'il a parfois dû être un peu frustré par le rythme et les possibilités d'un tournage de série télé...

Par exemple, il est difficile de faire une bonne quarantaine de plans par jour, en étant précis et ambitieux dans chaque mouvement caméra en tournage "réel", ce qui est très différent d'une création dans le domaine du jeu vidéo. Sa précision, son exigence dans la construction des plans et des séquences m'ont amené, moi et d'autres, à repousser certaines limites de temps et de matériel, ce qui concrétisait l'ambition de tous dans ce projet. Olivier, de son côté, est un réalisateur qui met un soin particulier aux per-



sonnages et aux comédiens. Sa caméra cherche l'émotion, l'intimité, elle est très proche des corps, des visages... pas forcément à distance. Il a une grande maîtrise du processus de production. Une grande capacité d'adaptation aux contraintes et une envie de laisser la place à l'inspiration de la caméra, des comédiens, pour nous faire "danser ensemble" sur le plateau.

Comment se passaient les choses d'un épisode à l'autre ?

PL : La plupart des journées étaient consacrées à l'un ou l'autre des segments, pourtant il y a eu certaines exceptions qui ont donné lieu à du "cross boarding" sur le plan de travail, avec l'intervention d'un réalisateur, puis de l'autre, sur le même décor, parfois dans la même journée. Comme souvent en téléfilm, on essaye de s'assurer qu'ils vont garder à peu près les mêmes axes lumière pour ne pas tout avoir à refaire de l'un à l'autre et "tenir" la journée... Les promesses ne sont pas toujours tenues... et il faut de toute façon s'adapter ! Quoi qu'il en soit, j'essaye chaque fois de placer au moins une source importante à l'extérieur de chaque décor, sur la ou lesquelles je m'appuie, en sachant que je n'aurais pas le temps de changer sa position selon les plans.

Vous faites des longs métrages et travaillez souvent en fiction TV. Pour vous, où se trouve la différence ?

PL : Il y a plusieurs différences mais parlons de la plus concrète. Quand on met en chantier une série, il faut élaborer une sorte de bible visuelle de référence ("mood board") qui sert ensuite pour toute la préparation et pour le tournage. À la fin, je propose aux personnes qui participent à la proposition artistique visuelle de la série de participer à l'étalonnage au début ou en fin de processus. Une dé-

marche plus collective qu'en long métrage, qui associe à la fabrication de l'image le producteur artistique, les réalisateurs et la chaîne (dans ce cas-ci, Odile Carrière, très impliquée et attentive à chaque étape). Ce qui est motivant à la fin, c'est d'arriver à les associer tous pour aboutir à une direction artistique cohérente, en tenant compte des idées et des avis de chacun. Tout en sachant que chaque spectateur pourra y trouver son propre sens. En long métrage, l'image germe plus dans un dialogue... à deux, réalisateur et chef op'. Ici, j'ai dû trouver ce fil dans une discussion multiple.

Vous parlez de "mood board"... aviez-vous choisi d'autres séries en référence ?

PL : La mini série britannique "Red Riding Trilogy" (2009), qui est pour moi un modèle absolu, et puis aussi, pour le côté série d'anticipation fantastique, "The Leftovers".

Quels sont les grands choix d'image ?

PL : On a eu cette idée d'image assez chaude, solaire, qui prévaudrait sur l'ensemble de la série. Bon, la série a été tournée en Belgique, et ce n'est pas l'endroit idéal pour tourner au soleil ! Néanmoins, j'ai essayé de tirer parti le mieux possible d'ambiances un peu dorées. J'ai également essayé de travailler beaucoup sur les couleurs complémentaires, un peu comme jouer sur le contraste en noir-et-blanc.

C'est vrai que de ce point de vue, tourner en noir-et-blanc offre un contrôle sur l'image qu'on a perdu avec la couleur. Les couleurs se mélangent ou s'affaiblissent sans cesse, si elles ne sont pas parfaitement décidées et coordonnées. À moins d'avoir le temps et les moyens d'un travail ciselé entre décors, costumes et lumière, c'est assez difficile de jouer cette carte. (Suite page 20)

Camerimage 2017 - entretiens AFC

"Transferts", une série d'anticipation made in France

Entretien avec **Pascal Lagriffoul** AFC

Néanmoins, il y a quelques épisodes, comme celui de la pianiste, qui jouent sur les associations entre le jaune et le bleu, de manière à renforcer les narrations parallèles. Dans notre métier, les principes de réalité de budget, de temps et de mise en scène, mettent parfois à rude épreuve les idées de départ !

Et pour les décors ? Faire croire à un univers d'anticipation n'est pas la chose la moins chère !

PL : Si Bruxelles n'était pas la ville la plus ensoleillée, en revanche, nous y avons trouvé un foutoir architectural vraiment idéal pour traduire cette notion de futurisme contemporain. On peut très bien passer d'une rue à l'autre de la période moderne aux années 1950, en passant par les 70's...

Cette carte de futur indéfini qu'on a choisi de jouer, proche de notre présent visuellement, avec juste quelques éléments (comme la rareté des voitures) qui évoque l'univers d'anticipation.

Peu d'effets spéciaux à la fin... Mais plutôt des idées de mise en scène.

Quelle caméra avez-vous choisie ?

PL : Le rythme très soutenu de tournage (68 jours pour six épisodes de 52 minutes) m'a forcé à opter pour une caméra portée très souple et rapide à installer. On voulait aussi une certaine intimité du transfert. Être proche des comédiens et avoir une caméra épaulement qui s'assume en amenant un peu d'incertitude. Un des personnages principaux transféré étant une petite fille, j'ai donc été amené à tourner à sa hauteur, soit grosso modo caméra au niveau de la taille. Comme je n'aime pas trop les systèmes de harnais suspendus comme l'Easy Rig, j'ai demandé à mon équipe machinerie de mettre au point une structure aluminium déportée avec œil-leton – baptisée "la cage" par l'équipe image – qui m'a permis de conserver toutes les sensations de la caméra épaulement, mais à hauteur de hanche.



Et comme optiques ?

PL : Je pars habituellement avec une série Cooke S4, que je connais bien et dont j'apprécie le rendu. Mais vu le très grand nombre de plans à tourner, et surtout le temps que prenait chaque changement d'objectif sur ma "cage" déportée, j'ai décidé cette fois-ci de prendre aussi trois zooms Angénieux ultra légers (15-40 mm, 28-76 mm et 45-120 mm) qui m'ont beaucoup servi. Après comparaison, impossible de faire la différence avec la série fixe, à moins peut-être un peu plus de pompage sur les bascules de point. Des outils précieux pour ce projet.

Un mot sur l'étalonnage ?

PL : L'étalonnage s'est effectué en Belgique, au Studio l'Equipe, avec Peter Bernaers dont je salue le travail. Comme je l'expliquais, j'aime vraiment décider des couleurs et du contraste à la prise de vues, et il ne s'agit pas, à l'étalonnage, de repartir des fichiers Raw RED en appliquant des couches qui reconstruisent trop les images. J'attends du coloriste qu'il vienne chercher l'image qui existe dans le Raw plutôt qu'il ne tente de trop la fabriquer après coup. Et c'est exactement comme cela que Peter Bernaers a travaillé avec moi. Cela demande un geste vif et un regard sûr. Je voudrais joindre à cet entretien un petit texte où Peter dira l'essentiel mieux que moi. ■

Propos recueillis par François Reumont pour L'AFC

"Transferts"

Production : Patrick Benedek pour Arte France (Odile Carrière)

Scénario : Patrick Benedek et Claude Scasso

Réalisation : Antoine Charreyron et Olivier Guignard

Cadreuse 2^e caméra et directrice de la photo 2^e équipe : Fiona Braillon

1^{er} assistant opérateur :

Sylvain Fradier

Chef électricien : Olivier Dirksen

Chefs machinistes : Boris Bourgois

et Renaud Anciaux

Cheffes décoratrices : Eugénie

Collet et Florence Vercheval

Matériel caméra, machinerie,

lumière : TSF BE

Laboratoire : Studio L'Equipe

A propos de l'étalonnage de la série "Transferts"

Par Peter Bernaers, étalonneur

Peter Bernaers a étalonné la série "Transferts", photographiée par Pascal Lagriffoul ^{AFC}, dont le premier épisode est sélectionné à Camerimage en compétition Pilotes Série TV. Il parle, dans cet article, des options d'étalonnage et de finition de la série.



► Nous avons étalonné sur Mistika et un moniteur Eizo 4K, visionnant donc du 4K. Dans notre projet, on a traité les REDRaw comme du REDlog, en Dragoncolor. On a travaillé nativement sur les Raw, mais en Medium Decode, ce qui veut dire que même si notre moniteur était en 4K, on voyait réellement que du 2K.

La raison était que la machine était capable de lire les Raw en natif sur cette résolution, et pas en déBayer en full définition. Les calculs finaux étaient évidemment en full définition 4K.

La confo était faite dans le Mistika, et on a fait tous les recadrages dans la machine, donc de nouveau en utilisant toute la résolution. On a commencé sur une courbe REDlog, on n'a pas appliqué de LUT pour la convertir vers une courbe vidéo.

Dans ce cas spécial, on a plutôt établi une petite courbe qui apportait un peu de contraste et de saturation et on l'a appliquée sur tous les plans, comme si on avait fait une LUT "customisée". Ce petit étalonnage était assez doux et ne détruisait rien, c'était juste pour éviter de regarder du logarithmique. A partir de là, on a affiné de scène en scène en créant notre "look", avec Pascal.

Disons que c'était une vraie recherche où l'on a essayé de faire une bonne synthèse de tous les désirs et demandes, même s'ils étaient contrariés par moment. Ce qui nous a certainement poussés dans une direction parfois imprévue mais qui nous a menés à ce beau résultat.

Techniquement, ma façon d'étalonner est assez simple : je cherche un bon contraste de base, mais

une fois trouvé, j'étalonne le plus possible en lumière de tirage, donc ça veut dire faire une bonne balance entre lift, gamma et gain, et faire une bonne image avec l'exposition, donc les points de tirage.

En colorimétrie, je fais un maximum de travail dans les points de tirage, c'est-à-dire une façon d'étalonner qui se comporte comme des filtres de couleur sur toute l'image. Ensuite, de temps en temps, on ajoutait une couleur séparément dans les noirs. Aussi, très souvent, on faisait un "key" sur les peaux, pour les affiner et ce "key" nous permettait de refroidir légèrement toutes les autres teintes, pour donner une séparation colorimétrique.

A part de celui-là, on n'utilisait en général que des "keys" pour affiner certaines couleurs dérangeantes (comme les verts !). Le "keyer" du Mistika n'étant pas très performant, on ne l'utilisait pas plus que nécessaire.

Pour les patates, on peut dire qu'on avait le même problème : comme les patates du Mistika ne sont pas très subtiles et le "tracker" est peu performant dans une session d'étalonnage, on faisait des patates plutôt de façon très classique, photographique. Ce qui veut dire : des dégradés ou ronds très flous, pour bien les cacher. À la rigueur on peut dire qu'on a eu beaucoup de restrictions, mais à un certain niveau, toutes ces restrictions (et la façon de travailler un peu à l'ancienne) nous ont menés à ce résultat ! ■

Camerimage 2017 - entretiens AFC

Julien Meurice, à propos du clip d'Aesgir "Unbound", réalisé par Julien Lassort

Pour le clip d'Aesgir "Unbound", Julien Meurice a choisi d'exploiter au plus proche du réel les nombreux décors choisis par le metteur en scène Julien Lassort.



Capture d'écran

► Qu'est-ce qui fait, selon vous, qu'un clip est réussi ?

Julien Meurice : La recherche de l'ambiance à travers une direction artistique originale est devenue capitale sur les clips d'aujourd'hui. Parvenir, par exemple, à mélanger le style narratif du film avec la direction artistique de la publicité est une combinaison que beaucoup de réalisateurs utilisent. Sur "Unbound", Julien Lassort voulait parler de modernité, notamment à travers la réalité virtuelle, et mélanger tous ces différents personnages à travers chaque décor. Une sorte d'histoire virtuelle de personnages qui se transposent dans une suite visuelle et de jeu de perspective.

L'artiste, bien qu'absent du clip, est-il intervenu sur le plateau ?

JM : Il y a bien sûr des discussions avec l'artiste, mais sur ce projet – comme beaucoup d'autres où l'artiste n'est pas mis en scène à l'image –, tout se fait exclusivement en amont du tournage. Une fois le feu vert donné, on a en quelque sorte carte blanche sur le plateau sans la pression qu'on peut connaître parfois en publicité. Cette liberté est aussi liée au fait que de plus en plus de clips sont devenus des produits de développement pour les productions. En résumé, offrir à des réalisateurs les moyens de montrer ce qu'ils savent faire pour ensuite capitaliser sur d'autres projets. Les productions investissent pour compenser souvent la maigreur des budgets, et, du coup, les maisons de disques leur font en retour plutôt confiance.

Quels ont été les principaux défis de ce tournage ?

JM : Le film a été tourné sur deux jours et demi, avec quelques imprévus au départ. La séquence de la voiture sur la plage, par exemple, tournée en Normandie avec un drone, où la marée nous a pris de court et forcés à travailler dans l'urgence. C'est surtout sur le décor de la Défense (la chambre d'hôtel, l'extérieur nuit toit immeuble...) que le clip a réellement pris forme...

L'enjeu principal était que chaque décor soit mis en valeur visuellement. D'abord et souvent, à travers le regard du personnage, pour ensuite se reculer en plans larges et donner un maximum de sensations. La perspective devenait aussi importante dans le cadrage, et bien sûr il fallait veiller au raccord à l'image selon l'échelle de plans. Pour la chambre d'hôtel, par exemple, le décor n'était pas assez vaste pour obtenir un vrai plan large. On a opté pour un plan vu depuis un autre immeuble, à travers les vitres, ce qui marche assez bien.

Quels étaient vos choix en lumière ?

JM : J'aime toujours rester au plus proche du décor. Essayer en quelque sorte d'en faire le moins possible. Sur la chambre d'hôtel, par exemple, j'ai utilisé principalement les sources du décor, en me limitant à quelques rais de lumière sur le plafond pour rattraper un peu les visages ou les corps. De toute façon, la chambre étant dans les étages élevés avec des baies vitrées presque partout, il fallait que je me cale sur la lumière de la ville, qu'on voit en découverte, de façon à minimiser les réflexions et donner de la profondeur.

Quelle combinaison optiques-caméra avez-vous choisie ?

JM : On souhaitait tourner en anamorphique pour le côté film que j'évoquais, aussi j'ai choisi la combinaison Arri Alexa et Zeiss Master Anamorphics. J'avais envie d'une image contemporaine, précise, et surtout de pouvoir tourner à pleine ouverture si nécessaire sans trop pousser sur la sensibilité. Seuls les gros plans récurrents d'yeux ont été tournés en sphérique avec un objectif macro pour permettre d'atteindre l'échelle de plan désirée.

<https://vimeo.com/242460591> ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

Stéphane Vallée, à propos du clip de Michael Kiwanuka "One More Night"

Pour le clip "One More Night", du musicien britannique Michael Kinawuka, le chef opérateur Stéphane Vallée filme une étrange chorégraphie très haut perchée. Le clip est en compétition officielle à Camerimage 2017. (FR)

► Quel était le concept d'image de ce clip ?

SV : La demande de Nez, le réalisateur – avec qui je travaille souvent –, était de trouver une façon de filmer suffisamment fluide, comme flottante, pour s'adapter à la performance des deux danseurs sur échasses. C'est pour cette raison que j'ai décidé de tout tourner au grand angle, avec une combinaison entre le 10, le 12, et 14 mm. De cette manière, on profite au maximum du décor, on exploite au mieux aussi les échelles et tailles des avant-plans et des arrière-plans. Le tout filmé soit à la grue, soit au Steadicam, en fonction des axes et de la sécurité nécessaire pour les danseurs qui ne pouvaient pas évoluer à proximité des rails.

Les deux danseurs ne sont pas aidés par des trucages de plateau ?

SV : Non, ils dansent en direct devant la caméra sans filet... Seuls leurs pieds ont été rajoutés en postproduction dans les plans en plongée. Ils ont réellement passé la journée à danser et à se déhancher devant nous sur des échasses de 2 m de haut. Pour ce faire, deux jours de répétition ont été nécessaires en amont avec eux (les danseurs étaient new-yorkais, le clip tourné à Londres), avec beaucoup d'essais sur les tenues et les textiles, de manière à pouvoir concilier le style et la sécurité.

Le clip démarre dans un format très allongé pour ensuite retrouver un format 2,4 plus réglementaire...

SV : C'est une chose qui n'était pas prévue à la prise de vues. Une idée qui a dû venir au réalisateur lors du montage, et que je trouve finalement très pertinente car elle rend plus mystérieux le début du clip et l'apparition du danseur masculin.

Comment avez-vous abouti à cette image ?

SV : Le tournage s'est déroulé sur une journée unique à Londres, avec un temps gris assez typique... Néanmoins, il y a eu deux ou trois apparitions du soleil, où on a pu saisir par chance certaines versions des plans les plus larges. Mais vu le perpétuel mouvement de la caméra, c'était très compliqué d'éclairer. Sur l'étalonnage, on est parti ensuite sur une image un peu vintage, en gardant de la matière à l'image... Une tonalité qui me semblait bien coller avec le ton un peu "soul-rétro" du morceau. Sinon, c'est tourné en Arri Alexa ProRes, avec des Zeiss T2.1 et une combinaison de filtres Black Pro Mist 1/8 et Mitchell A, qui me permet de casser le côté numérique sans trop jouer les halos ou les flares. J'ai, bien sûr, hâte de découvrir le clip en salle sur grand écran, comme c'est la tradition à Camerimage.

C'est quoi un clip réussi, pour vous ?

SV : Pour moi, c'est un clip qui sert la chanson. Proposer la mise en scène, le style et le montage qui vont dans le sens de la musique... Ça peut paraître simple sur certains clips, mais ce n'est pas toujours le plus évident à trouver !

N'aimeriez-vous pas tourner un clip en VR ?

SV : Vivant depuis quelques temps à Los Angeles, je constate effectivement que la réalité virtuelle est dans beaucoup de discussions là-bas. Les possibilités offertes semblent très intéressantes, mais les moyens nécessaires pour obtenir quelque chose de valable restent encore trop conséquents. Je pense que ça va prendre encore un certain temps avant que les systèmes soient démocratisés et qu'on puisse imaginer de tourner des vidéo clips comme celui-là en VR. En tout cas, ça m'intéresse ! ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC



Camerimage 2017 - entretiens AFC

Jonathan Ricquebourg, à propos de *Gorge cœur ventre*, de Maud Alpi



La face cachée de la lune

Jonathan Ricquebourg est l'heureux et l'unique chef opérateur français en compétition officielle fiction long métrage à Camerimage 2017. *Gorge cœur ventre* est un premier film sorti il y a un an en France dont l'action se déroule en grande partie dans un abattoir. Animaux et humains s'y côtoient dans une fable étrange où les dialogues sont rares. Un choix original dans cette sélection internationale qui peut jouer les outsiders face aux stars internationales de la profession. (FR)

Synopsis :

Les bêtes arrivent la nuit.

Elles sentent.

Elles résistent.

Avant l'aube, un jeune homme les conduit à la mort.

Son chien découvre un monde effrayant qui semble ne jamais devoir s'arrêter.

► Comment avez-vous découvert le projet ?

Jonathan Ricquebourg : Quand Maud Alpi m'a contacté pour faire son film, j'ai d'abord lu un scénario plus écrit que le film achevé ne le laisse transparaître. Les personnages humains étaient plus présents, même si l'on sentait bien cette volonté de décrire l'univers caché des abattoirs pour ensuite aller vers une fable à la Miyazaki sur la communication entre les hommes et les bêtes. Au fur et à mesure des repérages, j'ai compris qu'on se dirigeait vers quelque chose de plus radical, à la frontière entre documentaire et fiction, avec une grande place laissée aux choses qui se passent sur le tournage.

Dans quelles directions cette radicalité s'est-elle matérialisée ?

JR : D'abord en trouvant un acteur non professionnel accompagné de son propre chien qui allait apprendre le métier de bouvier, et en choisissant de tourner dans un lieu toujours en activité. De fait, notre cadence de tournage a dû s'adapter à celle de la tuerie. La caméra suivait le chemin des bêtes ; chemin qui ne va que dans un sens, et une seule fois. Je me souviens que la radicalité, c'était aussi cela : ne jamais faire refaire le trajet à une bête, ne jamais s'interposer dans le processus de mort de l'abattoir. Il y avait donc une tension très grande au tournage car il n'y avait qu'une prise. Les bêtes avaient peur, et donc nous aussi. J'avais envie aussi que l'on voit cela dans le regard des bêtes. Filmer la mort, c'est très difficile. J'avais l'impression que la caméra me protégeait un peu. C'est un tournage où le sommeil fut difficile à trouver, et les rêves étranges. Enfin, pour Maud et moi, la caméra devait caresser les pelages et créer du lien entre les êtres. Capturer ce qui subsiste de bonté, d'amour entre les bêtes et aussi avec les hommes. La caméra était donc souvent en mouvement, pour montrer une communication secrète, invisible. J'ai essayé d'avoir de la douceur au cadre pour contraster avec la violence concentrationnaire du lieu.

Aviez-vous des films de référence ?

JR : Des influences variées dont les racines peuvent être assez souterraines dans le film : *Massacre à la tronçonneuse*, de Tobe Hopper, pour son côté documentaire, et pour le lien avec l'univers des abattoirs, *Les nains aussi ont commencé petits*, de Werner Herzog, ou les documentaires de Wang Bing. Une autre image qui m'est apparue lors de la préparation, c'est le début de *Voyage au bout de l'enfer*, de Cimino, quand on voit les personnages travailler de nuit dans les hauts-fourneaux. Cette ambiance très chaude, presque guerrière, qui instaure l'ambiance du film. Pour moi, l'idée était de retrouver cette image très sombre et rougeâtre, où le sang se mêle à la nuit pour toutes les séquences d'abattoir. Travailler de nuit était aussi très important pour sentir ce déphasage complet que subissent les personnages. Pour nous, c'était un peu comme montrer la face cachée de la lune.

Comment avez-vous géré les choses dans l'abattoir ?

JR : Le film ayant été tourné au début de l'été, les nuits étaient courtes et j'ai dû borgnoler l'abattoir pour pouvoir profiter d'une ambiance nocturne. On se battait en permanence contre les fuites de lumière, et ma "gaffer" Clothilde Mignon passait son temps à courir d'un bout à l'autre du décor pour préserver la nuit. En termes de lumière, Maud avait peur de rendre belle l'image de la mort de ces bêtes. On a donc essayé de donner un côté poisseux avec des tubes fluorescents industriels, en réglant la caméra à 5 600 K en nuit, de manière à avoir tous ces dégradés de bruns et de rouge. La caméra RED Dragon donnant pour moi les meilleurs résultats à 640 ISO, j'ai souvent tourné à pleine ouverture ces séquences nocturnes, avec une légère sous-exposition qui désature également les couleurs. Pour jouer le contraste entre les jours et les nuits, les séquences extérieures sont tournées avec des diaphs de 4 ou 5,6, ce qui transforme complètement l'image des séries Zeiss grandes

ouvertures, en donnant un contraste et un piqué en opposition totale avec la nuit. En plus, j'ai utilisé sur les nuits une combinaison de filtres Black Pro-Mist et Classic Soft, qui donnent à ces séquences un côté un peu irréel. Combinés avec la pleine ouverture et son vignettage, on obtient une sorte d'effet un peu théâtral que j'aime beaucoup.

Aviez-vous fait des essais en préparation ?

JR : On a fait quelques essais comparatifs, notamment avec la Sony F55, qui semblait plus pratique pour l'aspect documentaire du film. Mais l'image de la Sony me semblait beaucoup plus clinique, avec un côté ultraréaliste. Finalement, ce décalage entre la réalité de l'œil et le capteur qu'on peut avoir avec la RED m'a convaincu. Je ne voulais pas d'une image "réaliste", je cherche des images et des réalisateurs qui témoignent d'une vision, et la vision n'a rien à voir avec le réel. J'aime que mes images soient une transfiguration de ce que je vois. L'abattoir était gris et très éclairé, comme beaucoup d'industries aujourd'hui. Mais pour moi, c'était l'enfer de Jérôme Bosch, des couleurs saisissantes au milieu de l'obscurité.

Pas facile de tourner avec un chien qui est presque le personnage principal... ?

JR : C'était un cauchemar pour moi ! D'abord pour cadrer, parce que ça impliquait de tourner souvent avec des axes assez bas. J'ai dû tout faire avec un Easy Rig, même si je n'aime pas trop cet outil. Ensuite, pour Maud, il était indispensable que ce soit le chien de l'acteur. On a dû travailler avec ce chien... qui est totalement noir ! Comme j'utilise beaucoup de sources en "top light" dans le décor, placées assez bas pour garder le contraste, je me retrouvais face à un dilemme entre conserver un niveau lumineux suffisant pour voir le chien et me retrouver avec des comédiens trop éclairés ! J'ai choisi, la plupart du temps, de laisser le chien dans l'ombre, même si ça a posé quelques inquiétudes au début du tournage pour la réalisatrice. Mais je savais que l'étalonnage allait nous permettre d'aller rechercher des détails dans les ombres. En combinant cette technique avec des lumières portées (boules chinoises ou Kino 60 monotubes) pour suivre l'animal, ça a très bien fonctionné.

Il y a de très beaux gros plans sur ce chien, notamment lors de la séquence de la naissance du veau...

JR : Au fur et à mesure du tournage, j'ai pu éclairer le chien de plus en plus à la face, et donc avoir son regard plus profond, plus brillant. Peu à peu, nous avons appris à travailler avec Boston. D'autant que cette séquence de naissance a donné lieu à des retakes quatre mois après la fin du tournage. Le jeune chien avait vieilli, était devenu plus sage. Tant mieux, quand on sait que cette séquence a été tournée dans plusieurs lieux différents : l'abattoir, une ferme, un studio avec fond vert.

La fin du film offre une vraie rupture, à la fois scénaristique et picturale...

JR : Pour la fin, on avait comme référence *Stalker*, de Tarkovski. Il fallait sentir cette rupture avec tout qui avait précédé. On s'est installé dans un autre décor, en l'occurrence un abattoir abandonné depuis des années. En jouant beaucoup la surexposition des arrière-plans, j'ai aussi recréé dans le décor des zones lumineuses en tapant des projecteurs sur des grands draps blancs. On a basculé dans un autre monde, un monde futuriste où la machine de mort de l'abattoir semble avoir disparu.

Un mot sur l'étalonnage ?

JR : J'ai beaucoup travaillé par zone à l'étalonnage. Par exemple, en floutant certains endroits très brillants (comme des reflets sur le métal à contre) ou en redonnant de la définition à d'autres parties plus sombres. Ce sont les décisions prises sur le plateau qui ont déterminé la texture de l'image. J'ai parfois rajouter du grain pour équilibrer les séquences entre elles. Deux semaines ont été nécessaires pour finaliser l'image avec l'aide de Vincent Amor. ■

Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC

Gorge cœur ventre

Réalisation : Maud Alpi

Production : Mezzanine Films

Image : Jonathan Ricquebourg

1^{er} assistant opérateur : Cyrille Hubert

Chef électricien : Clothilde Mignon

Chef machiniste : Raphaël Drouot

Matériel caméra : Panavision Alga (RED Dragon, série Zeiss GO)

Matériel lumière : Papaye

Laboratoire numérique : M141



Photogrammes

English version

<http://www.afcinema.com/The-Far-Side-of-the-Moon.html?lang=en>

Camerimage 2017 - paroles d'étudiants

Six étudiants de Louis-Lumière et six de la Ciné Fabrique ont été invités à Camerimage par Transvideo et K 5600 Lighting. Quelques jours après le retour en France, reste le sentiment d'avoir participé à une expérience unique et originale, tant sur le plan humain que cinématographique.



Etudiants et invités de Jacques Delacoux et Marc Galerne à l'hôtel Pod Orlem - Photo Jean-Noël Ferragut

On n'aura jamais assez parlé de Camerimage

Par Néhémie Lemal

Il fait froid, nous sommes à (nom de ville imprononçable) Bydgoszcz. Cette ville brumeuse dégage un charme fantomatique. Les immeubles s'effritent et quelque part dans ce patelin se dégage de la chaleur. Je suis de retour à Camerimage.



Zbigniew Banaś et David Lynch - Photo Néhémie Lemal



Néhémie Lemal - Autoportrait

► Je suis avec mes amis de la Ciné Fabrique et Louis-Lumière, on interview des chefs opérateurs autour de bières et surtout beaucoup de sourires. On a soif de voir du cinéma, de voir beaucoup de films, de voir le Monde. Tandis que David Lynch, tout rieur, chuchote à ses fans que le cinéma, c'est fini pour lui, maintenant c'est les séries.

On a des rêves plein la tête, on est gonflé à bloc, on a la fureur de vivre alors on va voir les Français, comme la talentueuse Caroline Champetier, l'humble Pascale Lagriffoul, qui nous parlent de leur boulot passionnément avec le petit french accent.

On a juste le temps de passer voir, la Music Video Competition, dans une salle pleine à craquer. Un public aussi réceptif que dans un concert d'AC/DC. Pluies d'applaudissements, personnes qui chantent et stand up. On a eu le droit à de belles surprises, beaucoup de créativité, comme avec le clip photographié par Stéphane Vallée "One More Night" ou "Leningrad - Kolshik", d'Ilya Naishuller (DoP Genrih Meder).

On regarde les films étudiants et la rétrospective de John Toll avec des yeux attendris. On adore d'ailleurs le "teen movie" *Almost Famous*, de Cameron Crowe, et la fraîcheur de *Sing Street*, de John Carney.

On traverse la ville à la recherche de bonnes séances. Il se murmure étonnamment que *First They Killed My Father*, d'Angelina Jolie, est magnifique, qu'il faut à tout prix voir *Loveless*, d'Andrei Zvyagintsev, que *Winter Brothers*, d'Hlynur Pálmason, est le film de l'année et que *The Happiest Day in the Life of Olli Mäki*, de Juho Kuosmanen, est une grande surprise. Le soir, on danse, on parle, on échange, on se passionne. On rêve d'un cinéma international, on oublie les frontières, on ne parle qu'une seule et même langue, le CINÉMA.

Sur la route pour rentrer, on traîne des pieds... On se rend compte que les artistes qui travaillent dans le cinéma sont des fous furieux, ils ont la fureur de vivre, la fureur de dire, ils veulent tout en même temps, ils ne baillent jamais et ne profèrent jamais de banalités et ils brûlent, brûlent, brûlent comme des chandelles romaines dans la nuit de Bydgoszcz.

Dans l'avion pour la France, on a cette mélancolie qui nous vient, on se rappelle la chaleur des Polonais, on se souvient de la poésie de Bydgoszcz. Et des derniers mots tant répétés de Jacques Delacoux : « Restez en contact, le Cinéma d'aujourd'hui est mondial ». Alors, avec amertume on ferme les yeux et on se dit qu'on aimerait bien y retourner, à Camerimage. ■

Néhémie Lemal est étudiante en 2^e année Image à la Ciné Fabrique.

Camerimage 2017 - paroles d'étudiants

Discussion sur l'importance de la diversité dans la direction de la photographie

Par Louise Hartvick

Un débat autour de la diversité derrière la caméra s'est tenu vendredi 17 novembre au cinéma MCK. Vaste sujet, trop certainement pour les deux heures allouées : la représentation des personnes racisées, des chefs opérateurs d'Amérique du Sud ou d'Afrique, ou encore de classes sociales moins aisées n'a pu être que très rapidement évoquée. Dans la lignée d'une journée centrée sur quelques femmes chefs opératrices, le débat s'est principalement concentré sur ce sujet.

► Des représentants du BFI (British Film Institute), de l'AMPAS (Academy of Motion Picture Arts and Sciences) et du SFI (Swedish Film Institute) ont parlé de leurs différentes actions pour retrouver une certaine parité dans la répartition des postes. Le chemin à parcourir est encore long, puisque seulement 1,6 % des films réalisés en Grande Bretagne en 2016, par exemple, ont été photographiés par des femmes.

Malgré quelques divergences parfois sur le choix des mots employés (parler de "combat" ou non, etc.), les invités étaient d'accord sur l'importance de l'éducation. Tant pour apprendre aux femmes qu'elles sont autant capables que les hommes (et doivent donc avoir autant confiance en

leurs capacités qu'eux), que pour faire comprendre aux producteurs et réalisateurs que choisir une femme chef opératrice n'est pas risqué. Ce qui compte, finalement, c'est uniquement la capacité à raconter des histoires - toutes ont hâte d'avoir autant d'opportunités que les hommes de pouvoir le faire.

La discussion, souvent passionnée, s'est ensuite poursuivie autour de verres de vin et de toasts, dans le hall du cinéma... (A noter que "les verres de vin et les toasts" étaient offerts par Vantage).

Louise Hartvick est étudiante à l'ENS Louis-Lumière, Cinéma promotion 2018. ■

A Camerimage aussi, l'Art est universel

Par Paula Martinez de Anguita

Le festival de Bydgoszcz, dénommé Camerimage, est renommé pour les nombreux grands cinéastes qui s'y réunissent chaque année. Cet événement est aussi partagé par d'autres participants : les artistes en herbe venus du monde entier.

► Les étudiants des écoles ENS Louis-Lumière de Paris, EFTI d'Espagne, Ciné Fabrique de Lyon et l'Université des arts créatifs du Royaume-Uni et des professionnels de l'industrie cinématographique se sont réunis autour d'un dîner à l'hôtel Pod Orlem le 14 novembre.

A l'occasion de cet événement, plusieurs choses me sont apparues plus clairement. Tout d'abord que l'Art est

universel. Peu importe d'où l'on vient, et quelle que soit l'expérience acquise, chaque histoire a son importance. L'art est universel. Les gens ont besoin de communiquer entre eux partout dans le monde. Ils ont surtout besoin de s'entendre conter différents types d'histoires auxquelles, d'une certaine manière, ils peuvent s'identifier. Ce soir-là, pour les participants à la réunion, l'échange s'est fait à travers le cinéma. Et à cette occasion de nombreuses histoires furent racontées.

Le deuxième fait est que les grands cinéastes, qui ont de nombreuses années d'expérience, ont pu acquérir beaucoup de connaissances. Ces connaissances sont si importantes qu'ils ne veulent pas qu'elles soient perdues.



Et ce partage d'idées est une grande source d'inspiration pour les étudiants et en conséquence, est l'avenir du cinéma.

Paula Martinez de Anguita est étudiante à l'Université des arts créatifs et invitée, comme d'autres étudiants, à Camerimage par Transvideo et K 5600 Lighting. ■

English version

<http://www.afcinema.com/At-Camerimage-also-Art-is-universal.html?lang=en>

Au 2^e jour de Camerimage, rencontre avec Gregory Crewdson et Julian Hiam Par Diarra Sourang

Réalisé par Julianne Hiam, une de ses proches collaboratrices, *Gregory Crewdson : There But Not There* offre un aperçu du processus créatif de Gregory Crewdson lors de la réalisation de sa série "Beneath the Roses".



Gregory Crewdson et Julian Hiam

► « Tout commence et termine avec la lumière », dit-il. Véritable réalisateur d'images fixes, Gregory Crewdson cherche à raconter des histoires avec de la lumière en transformant notamment des situations de la vie de tous les jours en scènes intemporelles. Encore à la recherche de l'histoire qui le fera basculer vers le cinéma, le photographe insiste néanmoins sur l'importance qu'il accorde à l'instant sacré de la prise de vue qu'à la photographie en elle-même. « Si je pouvais, je ferais venir tous les spectateurs sur le plateau plutôt que dans une galerie ! » Une rencontre passionnante avec un artiste passionné qui a offert au public présent un petit aperçu de son jardin secret, le temps d'une discussion.

Diarra Sourang est étudiante à l'ENS Louis-Lumière, Cinéma promotion 2018. ■

Lire également deux articles de Diarra Sourang
● Des étudiants reçus par Aaton Digital - Transvideo et K 5600 Lighting
<http://www.afcinema.com/Des-etudiants-recus-par-Aaton-Digital-Transvideo-et-K-5600-Lighting.html>

● Jour 5 : ASC/IMAGO, cohésion internationale
<http://www.afcinema.com/Jour-5-ASC-IMAGO-cohesion-internationale.html>

"Let's Talk About Sense8" : l'équipe avant tout Par Céleste Ougier

Depuis trois ans, le festival Camerimage met les séries télévisées sur le devant de la scène avec une compétition dédiée aux épisodes pilotes. Cette année notamment concourt la série "Transferts", dont Pascal Lagriffoul AFC nous a présenté quelques images lors de la Master Class AFC mercredi. David Lynch l'avait dit lui-même quelques jours auparavant, c'est, pour lui, dans le domaine de la série que résident aujourd'hui le plus d'opportunités de création.

► C'est en prenant en compte ces liens de plus en plus forts entre série et cinéma qu'il fallait assister à la discussion "Let's talk about Sense8", la série diffusée par Netflix, en présence de sa créatrice, Lana Wachowski, du directeur de la photographie John Toll ASC et d'une grande partie de l'équipe image. Lana Wachowski résumera le tournage ainsi : « L'énergie d'un documentaire combinée à l'image travaillée d'un film de fiction ». Et c'est peu dire de parler d'énergie quand on sait que l'équipe tournait au moins une dizaine de pages de scénario par jour, dans trois à quatre décors différents, toujours à deux caméras dont un Steadicam, opéré par Daniele Massacesi, en permanence, aux épaules duquel s'accroche Lana Wachowski pour cadrer, "danser" avec lui.



« Nous étions cette espèce de créature à quatre pattes et un oeil, se déplaçant sans cesse. » La collaboration avec John Toll commence avec *Cloud Atlas*, en 2012, puis *Jupiter Ascending*, en 2015, qui leur auront appris à travailler ensemble une forme d'improvisation allant au-delà des règles classiques d'un tournage et permettant de capturer la beauté spontanée des lieux, et souvent de la lumière naturelle du décor. Mais ce que nous retiendrons surtout de cette rencontre, c'est la complicité de cette équipe, dont l'émotion était perceptible lorsqu'ils évoquaient les souvenirs de tournage. Pour Lana Wachowski, le cinéma est avant tout un art social : « Ce n'est pas moi qui ai créé "Sense8", c'est une communauté ».

Céleste Ougier est étudiante à l'ENS Louis-Lumière, Cinéma promotion 2018, actuellement en échange à l'Ecole de Łódź, en Pologne. ■

Camerimage 2017 - paroles d'étudiants

Retour d'expérience après une semaine intensive à Camerimage

Par Ariane Luçon

Dès le dîner d'accueil organisé par Jacques Delacoux (Transvideo) et Marc Galerne (K 5600 Lighting), le ton est donné ; le festival est comme une grande réunion de famille parlant la langue du cinéma, un véritable « congrès de dentistes norvégiens », selon Denis Lenoir^{AFC, ASC}, également présent lors de ce dîner.

► Cela se confirme ensuite au cours des multiples conférences, séances de questions/réponses en fin de film, discussions avec les fabricants... Tout le monde est enclin à partager ses expériences, ses interrogations, ses projets à venir.

Ce climat de perpétuelle ébullition intellectuelle autour des questions techniques et esthétiques, ajouté au rythme soutenu imposé par ce festival où le temps manque pour assister à toutes les séances, conférences, workshops, place le spectateur dans une posture de réception à part entière. Ainsi, le regard porté sur les films est différent, on délaisse un peu le récit pour se concentrer davantage sur l'image, et cela d'autant plus que l'anglais, langue officielle du festival plus ou moins maîtrisée, n'aide pas à une compréhension immédiate des dialogues.

Les images sont ainsi encore plus ressenties comme vectrices de sens, surtout si l'on a pu assister en amont à une conférence sur le film. C'est par exemple le cas pour *Wonder Wheel*, le dernier film de Woody Allen, dont la projection était précédée par un long entretien avec son chef opérateur, Vittorio Storaro^{AFC, ASC}.

Au cours de cette conférence, il a évoqué sa façon de travailler et notamment la théorie des couleurs développée tout au long de sa vie et appliquée radicalement sur ce dernier travail, permettant ainsi d'avoir quelques clefs supplémentaires au moment de la réception du film. Nourri des théories de la couleur des peintres naïfs, adeptes notamment des couleurs vives et des à-plats, il associe dans son film une couleur propre aux deux personnages féminins, présentés comme complémentaires. L'une sera ainsi associée au bleu, symbole de l'avenir selon l'alphabet coloré du film élaboré par Storaro, tandis que l'autre, représentée par de l'orange, sera rattachée au passé ; opposées et complémentaires, comme l'heure bleue et l'heure dorée, si chères aux chefs opérateurs.

Cette vision de la couleur comme langage à part entière entraîne une organisation particulière du travail, avec la collaboration indispensable d'un DIT, présent sur le plateau pour visualiser directement les couleurs du film telles qu'elles seront développées ensuite par l'étalonneur. La caméra choisie, la Sony F65, l'est pour sa précision dans la description des couleurs, notamment grâce à une profondeur de codage en 16 bits. L'adoption des outils numériques est ainsi pleinement assumée par ce chef opérateur qui a fait ses premières armes à l'époque du Noir et Blanc, et signe ici son deuxième film en numérique.



Pascal Lagriffoul, Pierre-Hugues Galien et Caroline Champetier - Photo Pierre Potonnier (ENSL)

A l'inverse, c'est une toute autre stratégie qui a été présentée par Caroline Champetier lors de la Master Class de l'AFC, au cours de laquelle elle a montré des images choisies du prochain film de Xavier Beauvois, *Les Gardiennes*, auquel elle a collaboré. L'importance accordée aux couleurs est aussi omniprésente dans son discours que dans celui de Storaro, mais le parti pris esthétique est radicalement différent, avec la recherche d'un rendu des « vraies » couleurs. Si la caméra est la même, la méthode de travail diffère énormément. Ici, pas de DIT sur le plateau, mais une étroite collaboration en amont du film avec l'étalonneur pour trouver le labo et élaborer une méthode de "développement" du RAW originale, donnant au film son identité visuelle. Là où Storaro assumait pleinement l'usage de multiples masques d'étalonnage, Champetier affirme, non sans une certaine fierté, qu'il n'y en a pas un seul dans toutes ses images.

À travers ces deux exemples, on comprend à quel point les conférences permettent de mettre en avant les spécificités propres à l'image de chaque film et accroissent l'acuité du regard sur la technique. Ainsi, si l'on regrettera peut-être une certaine perte de naïveté dans la posture "spectatorielle" imposée par le festival, l'on ne peut s'empêcher d'admirer d'autant plus le travail de tous les artisans du cinéma, confirmant, s'il en était besoin, la joie et la fierté d'appartenir à cette grande famille. ■

Ariane Luçon est sortie en juin de l'ENS Louis-Lumière (Cinéma, promotion 2017).

Entretien autour d'une bière à propos du travail à l'image sur *Kreatura*, de Viki Aleksandrovich

Par Elio Balézeaux et Alberto Ploquin

Cette année nous étions six étudiants de la Ciné Fabrique et six de Louis-Lumière à être invités à Camerimage par Transvideo et K 5600. Voici un entretien que nous avons pu réaliser autour d'une bière (en anglais) avec le directeur de la photographie Dino Osmanovic et l'actrice Diana Zolotarova, qui présentaient le docu-fiction *Kreatura*, réalisé par Viki Aleksandrovich.



Diana Zolotarova

► *Kreatura* suit la trajectoire de Diana dans la recherche de sa famille et de son identité, entre l'Allemagne, l'Ukraine et Israël. C'est un portrait intime et poétique où la frontière entre documentaire et fiction est extrêmement ténue. La caméra de Dino, le chef opérateur, brouille elle aussi cette frontière, les scènes documentaires ont une dimension esthétique très forte, et celles "mises en scène" sont souvent à la recherche d'accidents.

How was it to work with the director in this docu-fiction ?

We talked a lot about this documentary and fiction thing, there is a lot of dogma about it, people say : "It's a documentary you can't fake it". He has an opposite view of it, he likes to construct the scene. He creates an organic vision and illusion and it is the same vision than in fiction.

We worked one year and it was very close, and intense, and we get really to get known to each other. We talked a lot about atmosphere and identity. It was a big topic for all because Viki is from Kazakhstan and I'm from Bosnia. So the team was very fixed together to work on it for a year.

The biggest challenge was that the documentary scenes and the constructed scenes felt like one line. We had this conceptual thing that we don't want to shoot the space so much, we wanted to be very close to the people and wide open.

We also had the idea to try a lot of things with perspective but after the first week of shooting in Ukraine, I felt we were too much in effects like in this 90 degrees shot. And we kept the wide shots for the end in the desert.

On the set, what space had the camera ?

Dino : We didn't storyboard anything. The scenes were very long, we had key points we had to achieve in the scene and meanwhile I was improvisating. I was always editing the movie in my hand and when I thought it was boring I changed. I was totally free. Only two scenes were lighted, I had only one LED Felloni always backlit and an HMI 575. I was mostly trying to make it dark.

Diana : On the scene with my grandmother, we had been preparing. We decided where to shoot, but then it was 2 hours in a row. Being with the camera was not a big deal, even if sometimes there were some conflicts.

Dino : We had conflicts ?

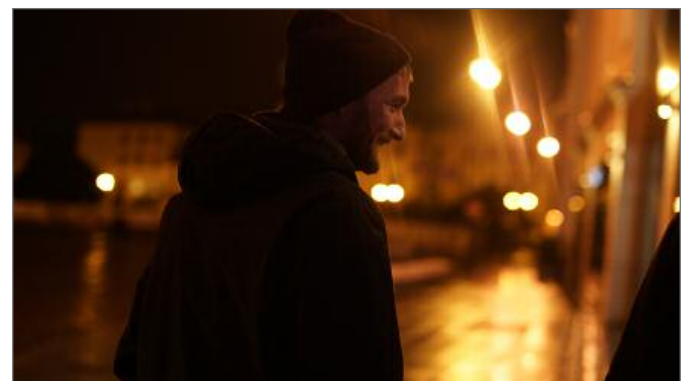
Diana : We had conflicts ! [Laughter] There were moments where I was just doing my thing, like I was doing a healing treatment, and Dino didn't like this idea of spiritualism and he kept going into our space !

Dino : 45 minutes and nothing happened, I was shooting hand held, sweating, I had to do something !

What camera and lenses you used ?

Canon C300, I chose this camera because it's a very light camera and very sensitive, you can shoot in 3 200 ISO and it's not a problem. Most of the time I shot with prime lenses because it was important for us to always stick to a decision. In documentary, directors ask you to change quick and work with a zoom but there it didn't felt right. We shot with Zeiss High Speed because it was important in the night to work at T1.3. I wanted to shoot in Cooke S2 but they weren't available at the time so we shot only one of the four weeks with them. I didn't use filters but the Zeiss are quite soft so I was happy with them. I didn't want a very clean image. ■

Elio Balézeaux et Alberto Ploquin sont étudiants en 2e année Image à la Ciné Fabrique.



Dino Osmanovic

table ronde

L'importance de la collaboration entre directeurs de la photographie, au-delà des frontières

Aperçu de la table ronde IMAGO/ASC, par Laurent Andrieux pour l'AFC

Une petite centaine de personnes est venue rencontrer les membres de l'ASC et de différentes associations de la fédération Imago des directeurs de la photographie à l'Opera Nova. L'occasion pour ces derniers de présenter l'organisation et ses objectifs, et d'aborder les sujets d'actualité qui leur tiennent à cœur.

Louis-Philippe Capelle^{SBC} a rappelé que la fédération Imago a maintenant 25 ans d'âge et réunit aujourd'hui des chefs opérateurs de 53 pays du monde entier.



► Autour de la table, Stephen Lighthill^{ASC}, Jacek Laskus^{ASC, PSC}, Roberto Schaeffer^{ASC, AIC}, Steven Poster^{ASC, ICG}, Rachel Morrison^{ASC}, Joe Dunton^{MBE BSC}, Rolf Coulanges^{BVK}, Louis-Philippe Capelle^{SBC}, Jannicke Mikkelsen^{FNF} et Philippe Ros^{AFC}. Ils ont principalement abordé des sujets techniques dans leur relation avec la dimension artistique du métier, et la question de la sécurité sur les plateaux, de façon pédagogique.

Stephen Lighthill^{ASC}, a exprimé son souhait que le réalisateur et le chef opérateur continuent à visionner les rushes chaque jour, et a abordé la question de la discipline sur les plateaux. Il dit aussi attendre beaucoup du développement de la "science des couleurs". Rolf Coulanges^{BVK} a amené le débat sur la question de la texture de l'image dans l'évolution des techniques numériques, appréhendant la standardisation possible des images pour des raisons techniques.

Joe Dunton a appuyé son collègue allemand et s'est attaché en particulier à l'importance du mouvement d'appareil au cinéma, rappelant que « la cinématographie, c'est l'art d'écrire le mouvement. Au-delà de l'aspect technique du simple panoramique ou du travelling, c'est la rythmique de l'image qui fonde l'émotion qui s'en exprime. » Il a aussi rappelé son intérêt pour le système mis au point par Jean-Pierre Beauviala, « qui permet de créer une structure différente pour chaque image, grâce à un micro-déplacement du capteur entre deux expositions au moment de la prise de vues. »

Sur la question de la discipline, Roberto Schaeffer^{ASC, AIC} a attiré l'attention, en particulier des plus jeunes, sur le mauvais usage qui peut être fait des smartphones sur les plateaux, qui distrait le technicien et donne de lui une mauvaise image. « Il n'est pas acceptable que les techniciens n'entendent même plus le « coupez ! » du réalisateur, ou que les comédiens, quand ils ont fini une scène, lèvent le nez sur les membres de l'équipe technique et les découvrent les yeux rivés sur leur écran. »

Steven Poster, ancien président de l'ASC et actuel président du syndicat International Cinematographers Guild (ICG), a souhaité attirer en particulier l'attention de l'audience sur les problèmes de sécurité sur les plateaux. Rendant hommage à Sarah Jones, décédée sur un tournage du fait de circonstances imputables à la

production et au manque de préparation et de respect des règles, il a présenté un film de prévention sur le danger des prises de vues à l'épaule dans les véhicules équipés d'airbags, visible sur le site de l'ICG (<https://www.icg600.com/SAFETY>).

Jannicke Mikkelsen^{FNF} est allée dans son sens, indiquant que le chef opérateur a la responsabilité de la discipline de ses équipes, et celle de refuser de tourner des plans dans des conditions de sécurité insatisfaisantes. Spécialiste des tournages en réalité virtuelle et à 360°, elle a rappelé que les choix en matière de sécurité ne dépendent pas de la durée des films, et sont les mêmes pour un film musical de 20 mn ou pour un long métrage de 90 mn.

Puis Philippe Ros^{AFC} a présenté sa conférence sur les questions de définition, de résolution et de détail de l'image. Il a rappelé les différences qui existent entre ces termes, et les paramètres les influençant, des caractéristiques techniques du capteur et des optiques à l'utilisation des filtres, jusqu'au choix de lumière, de maquillage ou de décor.

Lire ou relire l'article de Philippe Ros sur les questions de texture et de piqué de l'image numérique à l'adresse <http://www.afcinema.com/La-texture-de-l-image-a-travers-le-contrôle-du-piqué-dans-les-cameras-numériques.html>

Concernant les relations avec les fabricants, Jannicke Mikkelsen a dit rêver d'un capteur sphérique pour les films à 360°, et Joe Dunton a présenté un projet de manuel qui serait constitué de QR codes et permettrait d'accéder rapidement aux documentations des fabricants dans les différents domaines. « Les matériels eux-mêmes pourraient présenter ces QR codes, permettant d'accéder facilement à leur manuel d'utilisation ou à leurs caractéristiques, par exemple. »

Enfin, Louis-Philippe Capelle^{SBC} a présenté un questionnaire permettant d'évaluer les besoins des opérateurs en termes de standardisation de processus à destination des fabricants de caméras, comme la demande de fourniture de check-lists de configuration simples de modes d'utilisation simplifiée, standard ou avancée, par exemple. ■

Camerimage 2017 - nos associés

Workshop Arri "Eclairer, tourner, postproduire en HDR"

Par **Caroline Champetier** AFC

Grande affluence et dispositif conséquent pour le séminaire HDR d'Arri Academy. Tous les étudiants et jeunes DP présents à Camerimage y étaient rassemblés. La session dure de 12h à 16h, espérons que les centaines de jeunes gens faisant la queue dehors pourrons y pénétrer à un moment ou à un autre.



Le dispositif et le public du workshop Arri/HDR - Photos Alex Lamarque

► Pour le dispositif, dans une salle de sport de l'université de Bydgoszcz, trois caméras dédiées à la retransmission et une caméra sur dolly dédiée au plateau, six écrans LG OLED couplés pour comparatifs.

Introduction générale sur l'apport du HDR qui permet de "mieux raconter l'histoire", la technologie étant aujourd'hui exigée par les diffuseurs Amazon et Netflix.

Projection de "The Odyssey", une publicité photographiée par Matias Boucard pour Nike Inde, tous les éléments de la "new culture" y sont représentés : musique, vélocité, couleurs, jeunesse, girl power. Tournage à Cuba, lumières extrêmes... C'est indéniablement excitant pour l'œil.

Le "supporting cast" pour la présentation : Lead protagonist Karl Walter Lindenlau, ASC, BVK. Le DP en charge de la plaidoirie en faveur du HDR se présente assez simplement dans le plateau de la chambre à coucher aux murs jaunes qui est le théâtre des opérations. Il parle assez justement de la nécessité du DP des temps modernes qui doit impérativement mettre en place la préproduction et la postproduction d'un projet cinématographique.

Il montre des images de ses récents travaux : Houdini tourné à Budapest en 45 jours, un homme saute en hiver dans un trou ménagé dans la glace, le choc thermique lui permet de se libérer des chaînes qui le maintiennent. Tout ou presque a été tourné en studio sur fond vert. Ambiance de ciel et de glace légèrement déchromatisée, écart entre les noirs et les blancs spectaculaire, images de parc dans le brouillard où la ligne des arbres est fortement dessinée et la matière du brouillard particulièrement bien rendue, sans doute une potentialité du HDR, qui se confirme dans l'extrait suivant, "Underworld", série de 12 films, selon ses mots « also about darkness »... Suivent les images de *Driven*, de Nick Ham, plusieurs scènes d'intérieur avec lampes intégrées au décor qui permettent de traiter l'espace en contre-jour, et une forte saturation des peaux qui restent attirantes bien que saturées. Puis nous passons au workshop proprement dit où Lindenlau demande à la jeune actrice présente de s'asseoir sur le lit et commence à éclairer. Deux fenêtres donnent la direction des contre-jours, l'une avec découverte au fond de la pièce, l'autre

à gauche du lit. La lumière est travaillée depuis les effets et le niveau de la face en lumière réfléchi sur un drap est dosée selon la visibilité souhaitée pour le visage.

Il nous semble, à Alex Lamarque et moi, que c'est assez basique comme maniement du contraste et que le HDR va venir rejouer tout cela. Effectivement en basculant en HDR ce qui était un problème dans l'équilibre du contre-jour et du key light sur le visage de la jeune actrice devient plus manifeste encore. Il rebascule en SDR et travaille maintenant la découverte dans la fenêtre du fond, elle apparaît, la bascule en HDR donne une présence manifeste à la découverte, présence qui s'explique par un grand échantillonnage dans les hautes lumières et la couleur.

Nous sommes contraints de partir pour la conférence de Storaro sur la couleur dans le dernier film de Woody Allen, *Wonder Wheel*, mais ce que cette heure et demie passée sur le workshop Arri/HDR nous aura appris est que les matières claires, comme la fumée, le brouillard, et sans doute la pluie, sont nettement mises en valeur par le HDR. ■

Camerimage 2017 - nos associés

CW Sonderoptic - Leica sur scène

Par François Reumont pour l'AFC

C'est notamment pour parler des nouvelles optiques Thalia, destinées aux caméras grand format (comme l'Arri Alexa 65 ou la RED Monstro), que l'équipe de Leica a organisé une rencontre avec le public du festival. Pour illustrer la chose, rien ne vaut que quelques images tournées en situation.



Gerhard Baier, Alexandre Khondji et Tommaso Vergallo



Tod Campbell et Seth Emmons pendant la Master Class CW Sonderoptic - Leica

► C'est à Darius Khondji ^{AFC, ASC} qu'a échu la tâche d'utiliser une première optique 65 mm à Paris, en compagnie de son fils qui fait ses débuts dans la réalisation. Le résultat, un court métrage intitulé *Jardin d'hiver*, dont les plans sont capturés sur une Arri Alexa 65. « C'est vrai qu'on peut se demander pourquoi il n'y a pas de plans sur des visages dans ce film démo de nouvelles optiques », répond Alexandre Khondji sur scène aux côtés de Tommaso Vergallo et Gerhard Baier..., « mais ce décor de jardin m'a semblé être un personnage en lui-même ».

En fait, Gerhard Baier ajoute : « On a tout de même tourné quelques plans avec un enfant sur place, le montage nous a conforté dans l'idée que ce n'était pas dans le ton du reste du film ». Le résultat est une sorte de symphonie presque abstraite de verts sombres et de cyans, où les végétaux semblent danser devant la caméra au rythme d'une création sonore assez sophistiquée dirigée par Nicolas Becker.

La très grande surface du capteur provoquant à la fois une profondeur de champ très réduite et une sensation de tridimensionnalité assez mystérieuse. Autre observation, une gestion des flares très particulière, à l'image du dernier plan du film où un soleil hivernal vient percer à travers les feuillages des arbres.

Autre témoignage, autre utilisation des optiques Leica destinées au cinéma, c'est le chef opérateur américain Tod Campbell qui est venu partager son retour d'expérience sur la série "Mr Robot", dont le personnage principal est un pirate informatique. « J'ai la chance, sur cette série, de pouvoir tout faire avec un réalisateur unique (Sam Esmail), qui est en outre le créateur de la série. Une opportunité assez rare qui nous permet de travailler sur l'image au fur et à mesure des épisodes, et d'avancer dans une direction que l'on détermine tous les deux. »

C'est surtout sur la seconde saison que porte l'exposé de Tod Campbell. « A vrai dire », explique le chef opérateur, « le look et l'image de la série se sont vraiment déterminés à partir de cette deuxième saison, notamment à travers l'utilisation dans le cadrage de lignes verticales très fortes. Une sorte de motif récurrent qui est presque devenu un mantra pour nous. » Et c'est notamment en rapport à ce choix que le chef opérateur a choisi de tourner avec une série Leica Summilux-C.

« La première saison avait été tournée avec des objectifs Cooke S4, et notamment un 32 mm qui nous servait à faire quasiment tous les gros plans. Sur la saison 2, les Summilux, et notamment le 21 mm, ont pris la relève. Ça nous permet, en échelle de plans constante, d'ouvrir beaucoup plus l'arrière-plan derrière les comédiens. Et bien sûr en conservant une verticalité parfaite pour nos compositions. »

Une série tournée en 5K à l'origine sur caméra RED Weapon, et dont la troisième saison s'apprête à débarquer sur nos écrans. ■

Panasonic - VariCam à Camerimage

Panasonic a eu l'honneur de parrainer la 25^e édition du Festival international du film Camerimage. Ce festival des arts de la cinématographie s'annonce plus grand et meilleur que jamais avec 70 000 participants, 300 films au programme ainsi que 1 200 directeurs de la photographie et professionnels de l'industrie, parmi lesquels David Lynch, Vittorio Storaro ^{AIC, ASC}, Paul Hirsch, John Bailey ^{ASC}, John Toll ^{ASC} et bien d'autres.

► Panasonic a présenté la VariCam LT ainsi que la VariCam Pure, qui produit des images RAW non compressées 4K jusqu'à 120 i/s.



Le stand Panasonic

Nous avons également dévoilé notre nouvelle caméra cinéma compacte EVA1. Elle embarque un nouveau capteur Super 35 mm 5,7K et une double sensibilité ISO native. L'AU-EVA1 peut également être utilisée comme caméra B pour la gamme VariCam grâce à sa colorimétrie parfaitement identique.

Panasonic a organisé deux Master Class VariCam au long de la semaine.

● La première Master Class a été consacrée à trois séries Netflix tournées en VariCam avec : Bobby Shore ^{CSC} (*Anne with an E*) Patrick Alexander Stewart (*Arrested Development*) Pepe Avila del Pino (*Ozark*).

● La deuxième Master Class a été l'occasion de découvrir pour la première fois *The Forgiven*, le nouveau film de Roland Joffé, premier long métrage à avoir utilisé la VariCam LT.

William Wages ^{ASC} est venu nous expliquer pourquoi la VariCam a changé sa manière de travailler et pourquoi ce film, dont toute une partie a été tournée à 5 000 ISO avec des zooms Fujinon, n'aurait pas pu se faire sans VariCam, notamment les séquences tournées dans une vraie prison en Afrique du Sud qui ne laissait que très peu de place pour l'éclairage. ■



Patrick Alexander Stewart, Pepe Avila del Pino et Bobby Shore



William Wages lors de la seconde Master Class VariCam

► Interview de William Wages ^{ASC} en ligne sur le site de l'AFC à l'adresse : <http://www.afcinema.com/The-Forgiven-filme-en-Varicam-LT.html>

RED en Master Class

Autour de la thématique des caméras grand capteur, un des axes de développement fétiche de la marque américaine, le chef opérateur Christopher Probst s'est lancé dans un vibrant témoignage associant explications et graphiques.

► Une certitude pour lui, tourner avec un capteur le plus grand possible permet une très grande liberté, car un dosage plus facile de la profondeur de champ et une construction plus cinématographique de l'image. Un enthousiasme partagé par son collègue allemand Markus Förderer ^{BVK}, même si ce dernier semblait moins volubile que lui.

Autre thème abordé, celui du choix des optiques, crucial avec les grands capteurs. Et l'extraordinaire remise au goût du jour de toutes les optiques photo et ciné vintage dont la cote sur eBay a depuis explosé...

D'autres Master Class organisées par RED se sont tenues à Camerimage, dont une sur la chaîne de postproduction, tenue par un coloriste et un des responsables technique de RED. ■



Markus Förderer, Davis Heurig et Christopher Probst

Camerimage 2017 - nos associés

Sony - Blockbusters et lumière naturelle

Par François Reumont pour l'AFC

Contacté récemment par Sony pour essayer la nouvelle caméra Venice, le chef opérateur Claudio Miranda, ASC, était surtout présent à Camerimage en tant que juré de la compétition. Il en a profité pour donner une Master Class et transmettre sa vision de la lumière, où le rapport à la nature et le travail à la prise de vues semblent avoir une grande importance.



Claudio Miranda lors de la Master Class Sony

► Si Claudio Miranda est d'origine chilienne, il travaille à Hollywood depuis de nombreuses années. D'abord "gaffer" attiré de David Fincher (*Seven*, *The Game*, *Fight Club...*), c'est donc aussi un peu lui qui est derrière la continuité visuelle exemplaire de ces trois films signés pourtant par trois opérateurs différents.

C'est lors de la transition numérique pour le réalisateur californien sur *Zodiac* que Claudio Miranda passe lui-même à l'image en seconde équipe. Le passage aux choses sérieuses vient ensuite sur *Benjamin Button*, dont Fincher lui confie l'image.

Miranda se souvient : « C'est vrai qu'en 2008, quand je suis passé chef opérateur sur *Buttons*, le milieu de l'image m'a un peu pris de haut, non pas à cause de ma trajectoire venant de l'équipe électro, mais surtout parce qu'on était au début du numérique et que c'était encore assez mal vu de s'y lancer quand la majeure partie des productions était encore en argentique ». Rapidement, l'ancien chef électro fait ses preuves et décroche même plusieurs nominations prestigieuses (Oscar, Bafta, Prix ASC...) C'est ensuite, sur *Life of Pi*, que vient la consécration, avec un Oscar en chair et en os. « C'était un film très compliqué à gérer », explique le chef opérateur, « à la fois une histoire censée se dérouler en extérieur sur un radeau, mais en 3D, et

bien sûr avec un tigre du Bengale ! » Pour cela, il explique à l'assistance sa stratégie afin d'essayer de tourner le plus souvent possible en lumière naturelle. « On a construit un bassin à vagues de 75 mètres par 30, et on a modélisé le trajet du soleil du premier au dernier jour de tournage pour pouvoir anticiper sur les axes. Une structure de 120 mètres par 40 me permettait de tendre des tissus diffuseurs (silk) pour recréer des passages nuageux, voir obscurcir avec des borgniols... De même, le fond bleu pouvait aussi s'ouvrir de manière à laisser passer le soleil couchant ou un projecteur le cas échéant... »

Autre projet mais même démarche, dans un certain sens : *Oblivion*, de Joseph Kosinski (2013). « Sur ce film d'anticipation, le décor principal est une tour immense qui est censée se terminer dans les nuages. » Là encore, de nombreuses discussions ont été nécessaires en préparation pour trouver la bonne manière de tourner ces scènes...

« Pour ma part, j'ai travaillé avec beaucoup de cinéastes qui essaient de faire un maximum de choses à la prise de vues. Se décharger sur la postproduction et les effets spéciaux, c'est un peu déposséder le tournage d'un certain contrôle, sans parler du budget qui souvent peut s'envoler et qui prend la production en otage. »

Le chef opérateur finit donc par convaincre le studio Universal de ne pas faire appel au traditionnel fond d'incrustation sur ce décor. « Cette espèce de tour de contrôle est entièrement couverte de surface de verre à 360°, et offre une vue panoramique sur les nuages. » Outre les problèmes de retour de couleur et de reflet sur les baies vitrées, Claudio Miranda insiste aussi sur la difficulté d'éclairer correctement en même temps le fond et les comédiens.

« Finalement, on a tapissé le tour du cyclo avec des écrans de projection, j'ai envoyé une deuxième équipe filmer au sommet d'un volcan hawaïen les pelures destinées à la projection (avec une combinaison de caméras RED filmant sur 360°). Le résultat : 21 projecteurs diffusant une image 15K sur un écran panoramique circulaire de 150 mètres de circonférence.

« Pour obtenir une sensation de réalisme, j'ai quand même dû tourner ces scènes avec des optiques Master Primes à 1,4, réglant la Sony F65 à 800 ISO. Je crois que j'étais vraiment la limite de ce qu'on pouvait faire accepter à un producteur, doubler le nombre de projecteurs pour gagner un diaph aurait été la goutte d'eau qui aurait fait déborder le vase ! » Au résultat, selon Claudio Miranda, un tournage incroyable avec des acteurs enthousiastes de se retrouver réellement milieu des nuages, et une projection frontale qui devient aussi source de lumière principale pour le décor. ■

Vantage - Les dernières optiques Hawk, pensées "avec simplicité"

Par Pascal Lagriffoul AFC

Au bout du couloir, une assemblée de jeunes et moins jeunes est venue écouter des directeurs de la photographie parler de leurs optiques. Magdalena Gorka^{PSC}, Andrzej Bartkowiak^{ASC}, Stuart Dryburgh^{ASC}, Peter Flinckenberg^{FSC} et Daniel Pearl^{ASC}. Peter Martin, présente les Hawk. Trois séries, des objectifs pensés et conçus « avec simplicité », dit il...



Peter Martin et Daniel Pearl - Photo Jean-Noël Ferragut



► Légers, compacts, mise au point minimum très proche, correction des aberrations, piqué, qualité du flou et des bokeh, ouverture, rien de nouveau pour promouvoir et vanter des optiques. Ce sont des mots précis qui parlent de choses concrètes et qui déterminent nos choix d'optiques bien sûr.

Le charme des premières séries avec leurs défauts qui font l'esthétique..., ça m'intéresse beaucoup plus.

Les mots de Peter Flinckenberg me parlent. L'optique est le dernier objet magique, réellement propre aux directeurs de la photo. Les caméras numériques ont rendu le travail de l'image plus "ouvert" à tous les intervenants de la chaîne de fabrication du film.

La part de mystère mais aussi de contrôle et d'élaboration du seul directeur de la photo s'est réduite par rapport à l'époque de l'image argentique. Le choix et l'usage des optiques restent une part intime et particulière de notre travail.

Le plus intéressant, pour moi, est d'écouter des directeurs de la photo différents, qui font des images différentes, avec des points de vue sur l'esthétique et la technique différents, des approches, des parcours et des budgets différents, parler d'un même élan de leur choix commun.

Toutes ces différences autour d'un goût partagé pour les mêmes optiques. Une image de ce qui nous réunit tous ici au Camerimage autour de notre passion commune... ■



Hawk 3x : Mini, Class-X et 65



Hawk 3x, trois séries anamorphiques

Camerimage 2017 - nos associés

Présentation des nouvelles optiques Full Frame Zeiss CP3

Par François Reumont pour l'AFC

► Dans un entretien filmé, Christophe Casenave, de Carl Zeiss, nous présente les nouvelles versions des Compact Primes, pionnières de la couverture Full Frame en prise de vues numérique. ■



| <http://www.afcinema.com/Presentation-des-nouvelles-optiques-Full-Frame-Zeiss-CP3.html>

Nos associés en petits clips

Par François Reumont pour l'AFC

Angénieux, K 5600 et Panasonic



► Dans cette vidéo tournée à Camerimage, Jacques Bouley et Jean-Yves Le Poulain, Luc Bara, et Sébastien Barbedienne expliquent comment Angénieux, Panasonic et K 5600 abordent cette édition 2017. ■

| <http://www.afcinema.com/Angenieux-K-5600-et-Panasonic-a-Camerimage-en-trois-petits-clips.html>

Leica, Rosco-DMG Lumière et Transvideo



► Dans une nouvelle vidéo de trois entretiens, Tommaso Vergallo, Jean de Montgrand et Jacques Delacoux expliquent les raisons pour lesquelles Leica, Rosco-DMG Lumière et Transvideo sont présents à Camerimage 2017. ■

| <http://www.afcinema.com/Leica-Rosco-DMG-Lumiere-et-Transvideo-a-Camerimage-en-trois-petits-clips.html>



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

Plus d'images : <http://www.afcinema.com/-Les-dernieres-photos-763-.html>

Les entretiens à Camerimage : <http://www.afcinema.com/-Les-entretiens-a-Camerimage-764-.html>

Nos associés à Camerimage : <http://www.afcinema.com/-Nos-associes-a-Camerimage-765-.html>



Coprésidents

Richard ANDRY
Laurent CHALET
Vincent MATHIAS

Président d'honneur

• Pierre LHOMME

Membres actifs

Michel ABRAMOWICZ
Pierre AÏM
• Robert ALAZRAKI
Jérôme ALMÉRAS
Michel AMATHIEU
Thierry ARBOGAST
• Ricardo ARONOVICH
Yorgos ARVANITIS
Pascal AUFRAY
Jean-Claude AUMONT
Pascal BAILLARGEAU
Lubomir BAKCHEV
Diane BARATIER
Pierre-Yves BASTARD
Christophe BEUCARNE
Michel BENJAMIN
Renato BERTA
Régis BLONDEAU
Patrick BLOSSIER
Dominique BOUILLERET
Céline BOZON
Dominique BRENGUIER
Laurent BRUNET
Sébastien BUCHMANN
Stéphane CAMI
Yves CAPE
Bernard CASSAN
François CATONNÉ

Benoît CHAMAILLARD
Olivier CHAMBON
Caroline CHAMPETIER
Renaud CHASSAING
Rémy CHEVRIN
David CHIZALLET
Arthur CLOQUET
Laurent DAILLAND
Gérard de BATTISTA
Bernard DECHET
Guillaume DEFFONTAINES
Bruno DELBONNEL
Benoît DELHOMME
Jean-Marie DREUJOU
Eric DUMAGE
Nathalie DURAND
Patrick DUROUX
Jean-Marc FABRE
Etienne FAUDUET
Jean-Noël FERRAGUT
Stéphane FONTAINE
Crystel FOURNIER
Pierre-Hugues GALIEN
Pierric GANTEMI d'ILLE
Claude GARNIER
Eric GAUTIER
Pascal GENNESSEAU
Dominique GENTIL
Jimmy GLASBERG
• Pierre-William GLENN
Agnès GODARD
Julie GRUNEBAUM
Éric GUICHARD
Philippe GUILBERT
Thomas HARDMEIER
Antoine HÉBERLÉ
Gilles HENRY

Jean-François HENSGENS
Julien HIRSCH
Jean-Michel HUMEAU
Thierry JAULT
Vincent JEANNOT
Darius KHONDJI
Marc KONINCKX
Willy KURANT
Romain LACOURBAS
Yves LAFAYE
Denis LAGRANGE
Pascal LAGRIFFOUL
Alex LAMARQUE
Jeanne LAPOIRIE
Jean-Claude LARRIEU
François LARTIGUE
Pascal LEBEGUE
• Denis LENOIR
Dominique LE RIGOLEUR
Philippe LE SOURD
Hélène LOUVART
Laurent MACHUEL
Baptiste MAGNIEN
Pascal MARTI
Stephan MASSIS
Claire MATHON
Tariel MELIAVA
Pierre MILON
Antoine MONOD
Jean MONSIGNY
Vincent MULLER
Tetsuo NAGATA
Pierre NOVION
Luc PAGÈS
Philippe PAVANS de CECCATTY
Philippe PIFFETEAU
Matthieu POIROT-DELPECH

Gilles PORTE

Arnaud POTIER
Pascal POUCEY
Julien POUPARD
David QUESEMAND
• Edmond RICHARD
Pascal RIDAO
Jean-François ROBIN
Antoine ROCH
Philippe ROS
Denis ROUDEN
Philippe ROUSSELOT
Guillaume SCHIFFMAN
Jean-Marc SELVA
Wilfrid SEMPÉ
Eduardo SERRA
Frédéric SERVE
Gérard SIMON
Andreas SINANOS
Glynn SPEECKAERT
Marie SPENCER
Gérard STERIN
Tom STERN
André SZANKOWSKI
Laurent TANGY
Manuel TERAN
David UNGARO
Kika Noëlie UNGARO
Charlie VAN DAMME
Philippe VAN LEEUW
Jean-Louis VIALARD
Myriam VINOUCOUR
Romain WINDING

• Membres fondateurs

Associés et partenaires : ACC&LED • ACS France • AIRSTAR Distribution • AJA Video Systems • AMAZING Digital Studios • ARRI CAMERA • BE4POST • BRONCOLOR-KOBOLD • CANON • CARTONI • CINÉ LUMIÈRES de PARIS • CINESYL • CININTER • CODEX • DIMATEC • DMG TECHNOLOGIES • DOLBY • ÉCLAIR • ÉCLALUX • EMIT • EXALUX • FIREFLY Cinéma • FUJIFILM • HD SYSTEMS • HIVENTY • K 5600 LIGHTING • KEY LITE • KGS DEVELOPMENT • KODAK • LCA • LEE FILTERS • LEICA • LOUMASYSTEMS • LUMEX • MALUNA LIGHTING • MICROFILMS • MIKROS IMAGE • NEXTSHOT • NIKON • PANAGRIP • PANALUX • PANASONIC France • PANAVISION ALGA • PAPA SIERRA • PHOTOCINERENT • PROPULSION • RED DIGITAL CINEMA • ROSCOLAB • RUBY LIGHT • RVZ CAMÉRA • RVZ LUMIÈRE • SCHNEIDER • SOFT LIGHTS • SONY France • TECHNICOLOR • THALES ANGÉNIEUX • THE DRAWING AGENCY • TRANSPACAM • TRANSPAGRIP • TRANSPALUX • TRANSVIDEO • 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