

Romain Winding, AFC

[1951 - 2023]

P. 5 à 10 & 12 à 19

Contre-Champ AFC

Septembre 2023 #346

FOCUS



P. 11 & 20

FILMS AFC



P. 43

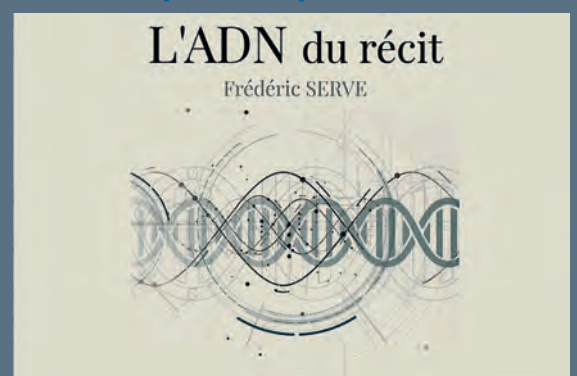
TECHNIQUE



P. 74

par Karim El Katari, coloriste et Xavier Dolléans, AFC

LIRE, VOIR, ENTENDRE



P. 84

Parution de "L'ADN du récit", un essai de Frédéric Serve, AFC

- Page 3 **Editorial**
- Page 5 **Focus**
- Décès du directeur de la photographie Romain Winding, AFC (1951–2023)
 - Les entretiens AFC à la 80^e Mostra de Venise.
- Page 12 **Actualités AFC : hommages à Romain Winding**
- Témoignages en souvenir de Romain Winding, AFC
 - Quand Romain Winding dialoguait avec Georges de Genevraye.
- Page 20 **Les entretiens AFC à la 80^e Mostra de Venise**
- Evgenia Alexandrova, AFC, revient sur les défis du tournage de "Sem Coração", de Nara Normande et Tião
 - Yves Cape, AFC, parle des enjeux cinématographiques de "Memory", de Michel Franco
 - Inès Tabarin, AFC, parle de ses choix pour photographier "Vivants", d'Alix Delaporte
 - Antoine Héberlé, AFC, revient sur le dispositif adopté pour le tournage de "Hors Saison", de Stéphane Brizé
 - Jonathan Ricquebourg, AFC, revient sur le tournage de "Casablanca", d'Adriano Valerio
 - Entretien avec David Quesemand, AFC, à propos de "Michel Gondry Do It Yourself", documentaire de François Nemeta
 - Céline Bozon, AFC, revient sur le tournage de "Sidonie au Japon", d'Élise Girard
 - Guillaume Le Grontec, AFC, à propos de "A Short Trip", de Erenik Beqiri.
- Page 43 **Films AFC du mois**
- Page 52 **Sur les écrans**
- Festival de San Sebastián 2023
 - Festival International du Film de Toronto 2023
 - Rétrospective Catherine Breillat à la Cinémathèque française
 - "Gagarine", de Fanny Liatard et Jérémy Trouilh, projeté au Ciné-club de l'ADC
 - "Buena Vista Social Club", de Wim Wenders, projeté au Ciné-club de l'AFCS
 - Festival de la Fiction, à La Rochelle, édition 2023
 - Projections de "Jerry Schatzberg, Portrait paysage", documentaire de Pierre Filmon mis en images par Olivier Chambon, AFC.
- Page 63 **Technique**
- Panavision France interviewe Alain Duplantier pour son travail sur "Gueules noires", de Mathieu Turi
 - Les sorties en salle de septembre 2023 pour Panavision
 - Dans l'actualité du mois de TSF
 - Les films sur les écrans et en tournage en septembre pour le groupe Transpa
 - Zeiss CinCraft Scenario – le tracking caméra performant et flexible
 - Sigma annonce deux nouvelles optiques en monture Fujifilm X
 - Arri Tech Talk : les nouveautés de la mise à jour 2.0 du logiciel des moteurs cforce mini et cforce plus
 - Arri annonce la mise à jour logicielle 2.0 pour les moteurs cforce mini et cforce plus
 - Texture et compression : mariage parfait ou cohabitation forcée
 - Lawrence Sher, ASC, parle de la couleur avant la date limite des FilmLight Colour Awards 2023
 - L'Arri Orbiter dans le e-commerce
 - Vous adorez le DMG Dash™ de Rosco DMG – Mais que pouvez-vous créer avec huit Dash ?
 - Les sorties ciné de septembre d'Arri
 - Sony au salon IBC 2023 : "Creativity Connected" – Des solutions connectées au service de la créativité.
- Page 84 **Lire, Voir, Entendre**
- Parution de "L'ADN du récit", un essai de Frédéric Serve, AFC
 - Entretien avec le directeur de la photographie Pierre Dejon à propos de son travail sur "Acide", de Just Philippot
- Page 86 **Côté profession**
- Décès du directeur de la photographie François-Xavier Le Reste
 - Décès de François Weulersse, compagnon de route de Jean-Pierre Beauviala et des caméras Aaton.

L'éditorial



L'éditorial de septembre 2023

Par Jean-Marie Dreujou, coprésident, avec Claire Mathon, de l'AFC

05-09-2023 - [Lire en ligne](#)

Voici venu le temps des festivals. Le Festival d'Angoulême vient de s'achever, la Mostra de Venise commence, et ce sera ensuite le Festival de Toronto et celui de San Sebastián. De nombreux films sélectionnés par ces festivals ont été photographiés par des membres de l'AFC. Vous pouvez retrouver les entretiens de ces DOP, y compris ceux concernant le Festival de Cannes, sur notre site. Ce sera ensuite les festivals dédiés à la cinématographie.

L'AFC sera présente à la 44^e édition du Festival Manaki Brothers.

L'année dernière, Tommaso Vergalo, représentant de Leitz Ciné, sponsor du festival, m'avait proposé de présider le jury. J'avais accepté, et découvert ce très beau festival dont j'avais beaucoup entendu parler sans jamais y assister. Lorsqu'il s'est terminé, Simeon Damesvski, son président, m'avait invité à revenir l'année suivante et faire une Master Class. Je serai donc présent pour la semaine.

Romain Lacourbas sera dans le jury de la compétition. Céline Bozon présentera une Master Class. Caroline Champetier viendra présenter *Man in Black*. Guillaume Le Grontec, qui présentera un court métrage, et François Reumont seront présents pour couvrir le festival. Cette année, Peter Biziou, BSC (*Mississippi Burning*, *Truman Show*) et Seamus McGarvey ASC, BSC, ISC (*Atonement*, *Anna Karenina*) seront honorés et donneront une Master Class. Une semaine de cinéma intense en perspective !

Tommaso, ne faisant plus partie de Leitz Ciné, sera absent, et il va nous manquer !

Puis, mi-novembre, viendra Camerimage. C'est Peter Biziou qui sera également honoré cette année. Le Duo-Awards Cinematographer-Director sera attribué à Peter Zeitlinger, BVK, ASC, et Werner Herzog.

Plusieurs "seminars" organisés par l'AFC sont en préparation, et, comme chaque année, l'AFC sera bien représentée !

Les festivals sont toujours d'une grande importance ! J'invite tous les membres de l'AFC à proposer leurs films, s'investir et communiquer sur leurs différentes interventions ! Ils permettent de rencontrer nos collègues étrangers et ainsi d'échanger nos différents points de vue, de rencontrer les étudiants et les jeunes DOP avec lesquels nous pouvons partager nos expériences.

Notre ami Romain Winding, disparu fin juillet à un bien trop jeune âge, aurait certainement pris beaucoup de plaisir à assister à tous ces festivals. Son sourire, sa délicatesse, son élégance, dans la vie comme dans le travail, resteront gravés dans nos mémoires. Romain nous manquera ! Nos pensées vont à ses proches.

Focus



Tournage du "Cochon de Gaza", en 2011 - © Marilyn Productions

Décès du directeur de la photographie Romain Winding, AFC (1951-2023)

04-09-2023 - [Lire en ligne](#)

Avec la disparition du directeur de la photographie Romain Winding, jeudi 20 juillet 2023, l'AFC perd une de ses figures les plus attachantes. Âgé de 71 ans, il s'est éteint dans la maison qu'il occupait à Chambonas (Ardèche). Pendant presque 30 ans, Romain aura photographié avec élégance, sensibilité et simplicité, une soixantaine de longs métrages et téléfilms. Nous retraçons ici son parcours.

Né le 25 décembre 1951 à Boulogne-Billancourt, d'un père lui-même directeur de la photographie, Andreas Winding* (1928-1977), et d'une mère cheffe monteuse, Geneviève Winding (1927-2008), Romain Winding débute en 1971 en tant que stagiaire au côté de son père Andreas, sur *Le Temps d'aimer*, de Christopher Miles, et *Paulina 1880*, de Jean-Louis Bertuccelli, puis devient son deuxième assistant sur *Le Trio infernal*, de Francis Girod (1974), *Sept morts sur ordonnance*, de Jacques Rouffio (1975) et *L'Imprécatteur*, de Jean-Louis Bertuccelli (1977).

Il passe au poste de premier assistant opérateur, toujours au côté de son père, sur *Néa*, de Nelly Kaplan (1976). Assistant de Bruno Nuytten sur *Les Sœurs Brontë*, d'André Téchiné (1979), et *French Postcards*, de Willard Huyck (1979), il est encore l'assistant de Bernard Lutic sur *Laisse-moi rêver*, de Robert Menegoz (1979), puis passe au cadre avec lui sur *La Femme de l'aviateur* (1981) et *Le Beau mariage* (1982) d'Éric Rohmer, pour l'assister de nouveau sur *Coup de foudre*, de Diane Kurys (1983), et *Dandin*, de Roger Planchon (1988). Il opère également au cadre au côté de Robert Alazraki, AFC, sur *Liberty belle*, de Pascal Kané (1983).



Tournage de "Paulina 1880"

De g à d : Romain Winding, Andréas Winding (directeur de la photographie), Jean Harnois (cadreur) et le réalisateur Jean-Louis Bertucelli, de profil, discutant avec un acteur en costume

Après avoir signé, en 1987, les images d'une coproduction franco-turque (*Les Rescapés de la pluie*, de Yavuz Özkan), Romain Winding aborde la fiction et sa carrière de directeur de la photographie en 1988 auprès de Jean-Claude Brisseau sur *De bruit et de fureur*, le premier des cinq films qu'ils tourneront ensemble. Il travaillera par la suite aux côtés de réalisateurs tels que, pour ne citer que certains d'entre eux, Pascal Kané, Christian Vincent, Christine Lipinska, Romain Goupil, Bernard Stora, Bernard Rapp, Antoine Santana, Safy Nebbou, Wadji Mouawad, Niels Arestrup, Malik Chibane, Pascal Bonitzer, Patrick Rotman, Agnès Obadia ou encore Dany Boon.

En 1997, après avoir fait la rencontre de Benoît Jacquot, il tourne avec lui *Le Septième ciel*, entamant une collaboration de sept films qui prendra fin avec *Journal d'une femme de chambre*, en 2015, dernier film d'une carrière longue d'une soixantaine de longs métrages et téléfilms qu'il aura photographiés pendant plus d'un quart de siècle.

Le travail de Romain Winding est récompensé, en 2009, d'un double Prix de la Meilleure photographie au Festival international de la Création Télévisuelle de Luchon pour *Le Choix de Myriam*, de Malik Chibane, et *Revivre*, d'Haïm Bouzaglo, et, en 2013, d'un César de la Meilleure photographie pour *Les Adieux à la reine*, de Benoît Jacquot.

[Voir un entretien filmé avec Romain Winding](#) publié sur la chaîne Vimeo de L'Académie des César à l'occasion de sa nomination pour *Les Adieux à la reine*.

Passionné par son métier, Romain Winding prenait un soin particulier à travailler la lumière, en premier lieu celle qui éclaire les visages – des actrices comme des acteurs. Il ne pouvait travailler qu'en établissant une confiance avec les comédiens qu'il mettait en lumière. Fervent pratiquant de la lumière dite "anglaise", il aimait doser, avec savoir et sensibilité, grosses sources en contre-jour et réflexions douces. Film après film, Romain a toujours



Romain Winding, réglant un plan au viseur de champ avec Benoit Jacquot et Diane Kruger sur "Les Adieux à la reine"
Photo Carole Béthuel, PFA

montré une inclination pour une forme de naturalisme stylisé, appuyant plus ou moins ses effets dans la limite autorisée par le sujet, et nuancant sa palette en allant du chatoyant mordoré au gris froid et métallique. Un vrai talent à trouver un juste équilibre dans cette part d'esthétique qu'autorise toute fiction.

Pour évoquer ses nombreuses qualités, humaines comme artistiques, on pourra citer : l'élégance, la délicatesse, la douceur, la finesse, la discrétion, le calme, la concentration, l'exigence, la rigueur, la bienveillance, l'attention aux autres.

Romain était membre de l'AFC depuis mars 1992. Au nom de l'association, il avait fait partie du jury de la Caméra d'or au Festival de Cannes en 2005.

- [Lire divers témoignages](#) en son souvenir.

Notes

* Né le 2 février 1928 à Cagnes-sur-Mer, Andreas Winding était le fils d'Ole Winding, d'origine danoise, et d'Anna Augusta Louise Dupré. Cette dernière était la sœur aînée de Maria Paulette Dupré qui épousa Claude Renoir, le céramiste - un des fils d'Auguste -, donc frère de Jean Renoir. A ne pas confondre avec Claude Renoir, opérateur, fils de Pierre Renoir.

Andreas Winding a grandi au domaine des Collettes, au nord de Cagnes-sur-Mer, propriété des Renoir (acquise en 1907 par Auguste Renoir).

Claude, l'opérateur, l'encourage à devenir lui aussi opérateur. Après deux années passées dans les laboratoires Eclair et un passage, en 1950, par l'École nationale de photographie et de cinéma de la rue de Vaugirard, où il étudie la photographie, il devient assistant pendant cinq ans avec Claude Renoir (*Knock*; *Clara de Montargis*; *Crime et châtiment*), Marcel Weiss (*Cet homme est dangereux*), Jean Bourgoïn, Lucien Joulin (*La Châtelaine du Liban*, en 1956)... avant de travailler comme cadreur (*Une vie*, d'Alexandre Astruc, en 1957, *Les Tricheurs*, de Marcel Carné, en 1958, et *La Valse du gorille*, en 1959, tous trois photographiés par Claude Renoir, mais aussi *Goha le simple* avec Bourgoïn). Il collabore encore au *Déjeuner sur l'herbe*, en 1959, au côté de Georges Leclerc.



Romain Winding, l'œil au viseur de champ, sur le tournage du *Cahier volé*, de Christine Lipinska, en 1992
Photo Jean-Marie Leroy, PFA



Autoportrait dans l'ascenseur - Festival de Cannes 2005



Abbas Kiarostami et Romain Winding, au Festival de Cannes, en 2005



Romain Winding sur le tournage du *Cochon de Gaza*, en 2011

Photo Marilyn Productions



Romain Winding sur le tournage de *Cherchez Hortense*, de Pascal Bonitzer, en 2012
Photo Guy Ferrandis



Dany Boon, Romain Winding, à l'oculaire du viseur de champ, et Malik Brahimi sur le tournage de *Supercondriaque*, en 2013
Photo Jean-Claude Lothar

Focus



Les entretiens AFC à la 80^e Mostra de Venise

04-09-2023 - [Lire en ligne](#)

À l'occasion de la 80^e édition du Festival International du Film de Venise ou "Mostra de Venise", l'AFC publie huit entretiens, réalisés par François Reumont, avec des directrices ou directeurs de la photographie, membres de l'association, ayant un film dans une des sélections.

- [Guillaume Le Grontec, AFC](#), à propos de "A Short Trip", de Erenik Beqiri
 - [Céline Bozon, AFC](#), revient sur le tournage de "Sidonie au Japon", d'Élise Girard
 - [Entretien avec David Quesemand, AFC](#), à propos de "Michel Gondry Do It Yourself", documentaire de François Nemeta
 - [Jonathan Ricquebourg, AFC](#), revient sur le tournage de "Casablanca", d'Adriano Valerio
 - [Antoine Héberlé, AFC](#), revient sur le dispositif adopté pour le tournage de "Hors Saison", de Stéphane Brizé
 - [Inès Tabarin, AFC](#), parle de ses choix pour photographier "Vivants", d'Alix Delaporte
 - [Yves Cape, AFC](#), parle des enjeux cinématographiques de "Memory", de Michel Franco
 - [Evgenia Alexandrova, AFC](#), revient sur les défis du tournage de "Sem coração", de Nara Normande et Tião
-

Actualités AFC : hommages à Romain Winding



Témoignages en souvenir de Romain Winding, AFC

04-09-2023 - [Lire en ligne](#)

Passée la triste nouvelle du décès de Romain Winding, de nombreux témoignages, souvent élogieux, amicaux parfois, sont parvenus jusqu'à nous. Outre certains de ses pairs de l'AFC, plusieurs de ses collaborateurs et personnalités qui ont partagé à son côté sa passion pour le travail de l'image, de la lumière en particulier, évoquent en quelques mots ses qualités premières, tant artistiques qu'humaines.

Témoignages d'amis ou proches collaborateurs

• Stéphane Cami, AFC

Romain,

Notre première rencontre remonte à l'été 1988 sur le tournage de *Dandin*, réalisé par Roger Planchon. Tu étais cadreur sur le film éclairé par Bernard Lutic, moi deuxième assistant caméra. A l'issue de ce tournage, tu m'as proposé de t'accompagner comme premier assistant sur tes prochains films.

Une longue collaboration débuta alors, avec de nombreux films aux côtés de réalisatrices et réalisateurs tels que Jean-Claude Brisseau, Benoît Jacquot, Pascal Kané, Caroline Huppert, Pierre-Oscar Levy, Jacques Otmezguine, Jacques Renard, Bernard Stora, Christian Vincent.

Autant de films, autant de bons souvenirs et

d'expériences à ton côté. Tu étais toujours très calme, concentré, bienveillant et attentif aux autres.

A l'époque, pas encore de Kino Flo, le Softube Joker de K5600 apparaissait dans nos outils. Je me souviens de ta technique du "Calder" », un petit réflecteur constitué d'un morceau de poly recouvert de Soft Silver. Tu installais ce système léger en intérieur au niveau des plafonds en l'éclairant avec une source ponctuelle placée dans un coin de la pièce.

Il y avait aussi le "Bichichi", il fallait comprendre un petit réflecteur en Depron ou un morceau de drap blanc pour adoucir le contraste sur un visage. Un jargon personnel que j'utilise encore aujourd'hui...

Le soin avec lequel tu éclairais et cadrais fut un riche enseignement pour moi et je te dois beaucoup dans ma pratique d'aujourd'hui. Je garde en mémoire tant de beaux plans, ton travail était raffiné et délicat.

Notre dernière rencontre remonte à quelques années, lors d'une assemblée générale de l'AFC. Assis à mon côté, tu avais exprimé le plaisir de me revoir, un plaisir très partagé.

Discret sur ta maladie, je n'avais pas compris alors le mal qui te rongait. Tu es parti trop vite et ton talent nous manquera.

Je pense aujourd'hui à Josiane, qui t'accompagna avec courage dans ta maladie, et à tes enfants.

• Dominique Gentil, AFC

Romain, l'ami de toujours

En 1973, nous avons établi nos quartiers dans une rue de Sèvres, dans la banlieue est de Paris. Une municipalité conciliante avait laissé un groupe de jeunes, anciens du lycée de Sèvres et de Saint-Cloud, investir une ruelle de vieux immeubles destinés à la destruction. Les quatre appartements loués sont devenus rapidement une rue squattée par plus de 60 filles et garçons prêts à créer un espace de vie libre et créative. Romain en était et j'en étais. Si l'essentiel d'entre nous vivait de petits boulots, Romain était déjà assistant sur des films, et moi projectionniste dans un auditorium. Je ne crois pas me tromper en disant que nous n'avions pas de projet de cinéma. Nous étions tout simplement dans les bonheurs de notre vie communautaire.

Bousculant notre idéal collectif, les loulous Momo, Bébert et leurs potes nous harcelaient régulièrement et visitaient nos maisons. Romain était l'un des rares d'entre nous capable de pactiser avec nos

agresseurs. Grand diplomate, il avait rendu possible la coexistence avec les loulous.

Je dois à Romain de m'avoir ouvert la porte du long métrage en me présentant à Bernard Lutic dont je suis devenu l'assistant.

Et surtout, nous avons partagé des moments complices dans les moments heureux et difficiles de nos vies.

Romain, le directeur de la photo

Un jour, se confiant avec humour, Romain lâchait : « Oui, j'aurais aimé m'appeler Marcel. Au comptoir d'un bistrot, cela passe mieux ». Mais il s'appelait Romain et ses parents Andréas, grand directeur de la photo, et Geneviève, qui, elle, avait reçu, en 1976, le premier César du montage.

Nous parlions de nos tournages en cours. En 1981, Romain cadrait *La Femme de l'aviateur* pour Éric Rohmer et Bernard Lutic était le directeur de la photo. Deux personnes à l'image, Rohmer n'autorisant ni assistant ni électricien. L'esprit ingénieux de Bernard et de Romain s'en arrangeait. Avec malice, Bernard disait de Romain qu'il était indispensable qu'il tint le cadre : « Il a la culture pour comprendre les demandes intellectuelles de Rohmer ».

Repasant sa filmographie, je me suis étonné de la diversité des réalisateurs avec lesquels Romain avait collaboré : Jean-Claude Brisseau, Benoît Jacquot, Dany Boon, Frédéric Mitterrand... Respectueux de toutes les différences, Romain savait entendre les demandes des metteurs en scène et les mettre en œuvre. Romain savait prendre la place du technicien de cinéma avec une sérénité et une tranquillité apparentes...

Romain, le bâtisseur

C'est en Ardèche que Romain a poursuivi son rêve communautaire, dans un village en ruines qu'il avait à cœur de reconstruire.

Et ensuite, c'est dans sa maison de famille, aux Vans, qu'il reconstruisait. Je le revois relevant les terrasses effondrées, de ses mains longues et fines. Il plaçait ses pierres avec une précision d'orfèvre, une précision certainement comparable à celle avec laquelle il établissait sa lumière, plaçant un volet au millimètre près.

Au cours de sa maladie, son corps s'éteignait mais pas ses mains. Soudainement, elles s'animaient. Avec des gestes d'une lenteur quasi solennelle, elles remettaient en place un abat-jour penché, elles éteignaient ou rallumaient la lumière, elles délimitaient un cadre...

Romain, l'époux

Josiane était scripte, passionnément. Jusqu'à ce qu'elle arrête tout. Pendant plus de quatre ans, dans leur maison d'Ardèche, elle a voulu et su rendre plus

douce la terrible descente de Romain vers la dépendance totale. Faisant continuellement aménager leur maison pour qu'il conserve sa mobilité, organisant toute une équipe veillant sur sa stimulation physique et cérébrale, veillant elle-même au fil des heures, journée après journée. Grâce à son énergie, Romain ne s'est alité que quelques jours, avant son grand départ. Sa fin de vie aura été leur combat.

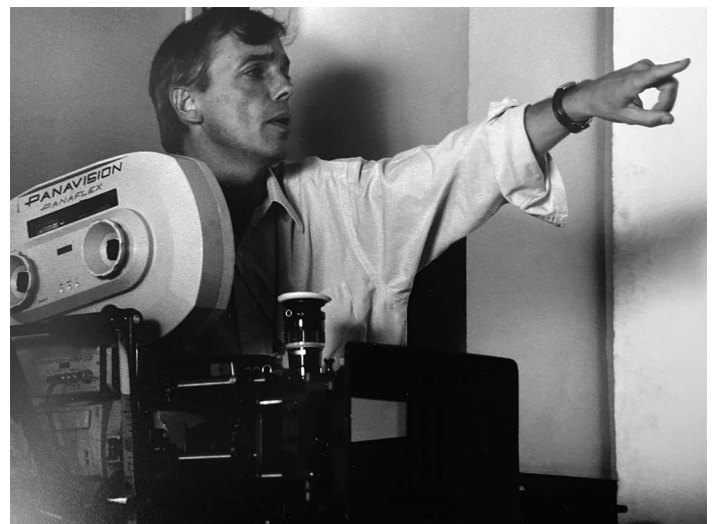
• Romain Lacourbas, AFC

Du tout premier film où j'ai eu la chance de faire partie de son équipe image, je me rappelle ses yeux profondément bleus qui, mariés à son large sourire, lui donnaient cette expression de bienveillance mêlée d'espièglerie. Il aimait transmettre, Romain, il aimait faire confiance, il aimait les gens du plateau. Sur le tournage il avait un air sérieux et concentré mais le petit trait d'humour n'était jamais bien loin et souvent placé dans les moments les plus inattendus. Étant son homonyme, il avait établi cette routine que de commencer chacun de nos échanges sur le plateau par l'utilisation de notre prénom, même pour la phrase la plus courte. C'était devenu un jeu auquel je me prêtai bien volontiers, une marque de connivence qui détendait l'atmosphère et me donnait la fière impression d'être son complice.

• Philippe Lardon, AFC

J'ai rencontré Romain sur le premier long métrage de Bernard Rapp, *Tiré à part*.

A l'époque, j'étais second au côté de William Watterlot. Nous formions comme une petite famille et c'est ainsi, lorsque William est devenu directeur de la photo, que j'ai pris la relève en tant que 1^{er} assistant. Durant une dizaine d'années, ce fut un enchaînement et un enchantement de tournages : Benoît Jacquot, Jean-Claude Brisseau, Mehdi Charef, Gabriel Aghion, Antoine Santana et bien d'autres...



Romain Winding sur le tournage de "Belle maman", de Gabriel Aghion, en 1998
Photo Géraldine Rouillon

C'était un bonheur d'être à ses côtés. Son travail le passionnait, il construisait sa lumière autant qu'il la vivait, concentré, précis, il jouait savamment avec les lumières douces et indirectes, en rebond avec ses "Calder", comme il aimait les appeler (fabriqués avec minutie par ses chefs électros). Très rigoureux dans ses installations, il cherchait toujours à magnifier ses actrices et acteurs avec une lumière élégante, à son image. Ce petit côté "so British" qui lui allait si bien. Romain, c'était la classe, toujours.

Parmi les souvenirs les plus marquants avec lui, je retiens un tournage de documentaire sur la grotte Chauvet réalisé par Pierre Oscar Levy. Nous avons eu l'immense privilège de descendre dans l'authentique grotte. C'était magnifique de le voir filmer au milieu d'un enchevêtrement de peintures pariétales. Dans cet abîme unique et incomparable, il vivait ces instants avec la même force que lorsqu'il soignait la lumière sur une actrice.

C'était ça aussi, sa passion pour l'image.

Merci à toi Romain !



Philippe Lardon, à la caméra, et Romain Winding sur le tournage de "L'Abbaye du revoir", de Jérôme Anger, en 2004

• **William Watterlot, directeur de la photographie**
Quelle chance de t'avoir rencontré, Romain, d'avoir partagé avec toi mes dernières années d'assistantat à ton côté. Ta finesse, ton élégance et ta rigueur, parfois excessive, m'ont tellement aidé à démarrer ma vie de chef opérateur, que tu as toujours suivie avec tellement de bienveillance. Le bonheur se lisait dans tes yeux bleu électrique quand tu éclairais tous ces visages qui sont venus jusqu'à toi. Tu es parti beaucoup trop tôt, il nous reste tous ces films que tu as magnifiquement mis en lumière. Que ton étoile illumine nos vies encore longtemps. Une pensée émue bien sûr pour Josiane, Claire et Arthur, qui ont su t'entourer jusqu'au bout. Bon voyage !

• **Malik Brahimi, directeur de la photographie**
Romain, c'était une prestance, une délicatesse, un

calme, une vraie présence. Mais il était aussi très drôle, et toujours enclin à la plaisanterie (en tous cas avec moi !).

J'ai eu la chance de le côtoyer sur dix films et téléfilms, comme second à la caméra d'abord, puis premier, et enfin cadreur. Romain faisait passer, il faisait confiance aux jeunes, c'était une démarche normale et apparemment nécessaire chez lui. Probablement parce que la proximité et la confiance étaient pour lui plus importantes que l'expérience, ou quelque chose comme ça.

Et puis il y avait son travail, sa lumière. Romain avait un vrai style, en tous cas des marques souvent reconnaissables, je pense notamment à ses grandes arrivées de lumière chaude, parfois franchement audacieuses, ce qui pouvait trancher avec son caractère si "tempéré".

Romain était comme une alliance du calme et de la fougue, dans la vie comme sur l'écran. Et cela dit toute la valeur de cet homme, et la tristesse qui est la nôtre de le voir parti.



Malik Brahimi et Romain Winding sur le tournage de "Cochon de Gaza", de Sylvain Estibal, en 2010
Photo Marilyn Productions

• Stéphane Assié, chef électricien

Je me souviens des chemises blanches de Romain, jamais froissées, du regard qu'il posait sur les êtres et les choses d'une douceur inouïe, tout comme sa voix, incapable d'un gros mot ni d'élever le ton. Il était bien élevé !

Il savait néanmoins se faire comprendre et l'exigence que nécessite "sa" lumière anglaise nous en a fait remuer, de la fonte... Il aimait éclairer, ses grands yeux bleus pétillaient à la vue d'un 18 kW adouci par une soie naturelle à chaque fenêtre.

Nous ne t'oublierons pas !

Autres témoignages

• Jean-Philippe Blime, producteur

J'ai fait deux films avec Romain. Le premier était *Le Cahier volé*, de Christine Lipinska, en 1992. C'était

alors mon premier film en tant que premier assistant réalisateur, autant dire que ce fut intense... Nous tournions dans l'arrière-pays niçois. Romain était arrivé très en amont du tournage pour la préparation, et nous habitions ensemble chez la réalisatrice. Nous avons ainsi pu tisser très rapidement une complicité et une amitié solide avant l'arrivée du reste de l'équipe. Romain avait rapidement compris ma fébrilité et ma fragilité face à une responsabilité nouvelle. Je n'oublierai jamais sa bienveillance avec moi car contrairement à certains autres il m'a immédiatement considéré comme un "pro". Puis le reste de l'équipe est arrivé, en commençant par la scripte que nous sommes allés accueillir à l'aéroport. Romain, qui n'avait rien à faire à ce moment, s'est proposé de nous accompagner. Je n'oublierai jamais cet instant où, comme dans *Nous nous sommes tant aimés*, le temps a semblé se figer dans l'aéroport de Nice, ne laissant que deux personnes irradiées instantanément par la magie de la rencontre : Romain et Josiane...

On connaît la suite.



Sur le tournage du "Cahier volé", de Christine Lipinska, en 1992

Le deuxième film était *Le Cochon de Gaza*, en 2010. 18 ans avaient passé. J'étais toujours en contact avec Romain et Josiane car nous avons pris l'habitude de célébrer régulièrement l'anniversaire de leur rencontre. J'étais en quelque sorte leur "parrain" ! Cette fois, j'étais producteur, et je devais composer une équipe bienveillante autour d'un réalisateur novice qui n'avait quasiment jamais mis les pieds sur un plateau. C'est donc naturellement que j'ai pensé à Romain, celui dont j'étais certain du professionnalisme, de la sensibilité artistique, de l'écoute et de la bienveillance, la même qu'il avait eu à mon égard 18 ans plus tôt. Et je ne m'étais pas trompé : ce tournage, très difficile, dans une langue étrangère avec 19 nationalités différentes sur le plateau, un budget serré, en mer, avec des animaux, des enfants, et avec un cadre politique très tendu, fut une merveille. Certainement mon meilleur souvenir de tournage. Romain a été l'un des piliers de la magie

de ce film, gardant son éternel calme face aux éléments, et gérant parfaitement l'un des premiers tournages français en HD, et sans caméra de secours ! Nous étions tous tellement fiers par la suite d'obtenir le César du meilleur premier film.



Romain Winding, chapeau et bras levés au centre, entouré de l'équipe du "Cochon de Gaza", de Sylvain Estibal, en 2010
Photo Marilyn Productions

Par la suite, nous nous sommes recroisés à l'occasion de quelques projets malheureusement avortés, car il n'était plus question dorénavant de faire un film sans Romain !

J'aimerais tellement pouvoir prononcer cette phrase encore aujourd'hui...

• Yves Cape, AFC

Je ne connaissais pas personnellement Romain mais bien évidemment je me joins à toutes et à tous pour ces messages de support à sa famille.

Étrangement, sans le connaître, chaque année, parmi de nombreux extraits, je présente un extrait d'un film dont il a fait la photographie aux étudiants et étudiantes à qui j'essaie d'inculquer la passion de notre métier mais aussi le métier.

Cet extrait justement montre le savoir-faire de Romain, la façon simple avec laquelle il protégeait une actrice plutôt que de l'éclairer.

Cela reflète bien évidemment tout son savoir-faire que l'on peut voir ailleurs dans sa filmographie mais surtout cela montre, comme les témoignages de ses proches le montrent, ce qu'il était : simple et discret. Amitiés à toute sa famille.

• Richard Deusy, étalonneur

J'ai travaillé avec Romain dans les années 1990 à 2000 où les films s'étalonnaient en photochimie et il me confiait régulièrement la partie vidéo (étalonnage sur télécinéma).

Son exigence et sa précision m'ont beaucoup apporté, il était toujours soucieux du moindre détail pour servir la réalisation.

Je suis très honoré d'avoir pu croiser son chemin.

• **Claude Garnier, AFC**

Je me souviens de l'homme magnifique qu'il était. De son amour de son métier et du cinéma. Quelle tristesse.

Trop dur pour lui et ses proches.

Toutes mes pensées accompagnent sa famille.

• **Agnès Godard, AFC**

Une bien violente réalité que d'accompagner Romain au cimetière de Saint-Cloud.

Tout en côtoyant les collègues de l'AFC au gré du soleil et de la pluie parfois diluvienne, je me suis souvenu de la rencontre avec lui, à l'IDHEC.

Il était moniteur image sur mon film de fin d'études, je devrais écrire notre film, Anne Baudry et moi, nous avons choisi de faire un long film à deux.

J'assurais le cadre et il faisait en grande partie la lumière.

Je garde le souvenir d'un homme calme, serein, souriant.

Il se dégageait de lui une onde très agréable, le plaisir.

Et les images qu'il faisait ressemblaient à sa manière d'être.

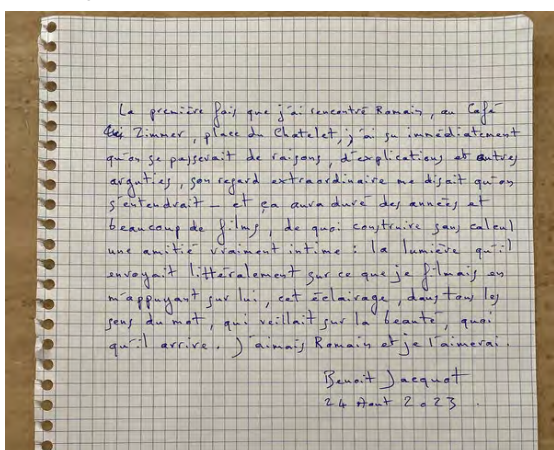
J'ai eu maintes fois l'occasion, comme vous tous certainement, de retrouver cette sensation en voyant tous les films sur lesquels il a travaillé.

Ses images renouvelées, toujours plus accomplies, n'ont jamais perdu cet ADN.

Elles sont là alors qu'il s'en est allé, bien trop tôt.

• **Benoît Jacquot, réalisateur**

La première fois que j'ai rencontré Romain, au café Zimmer, place du Châtelet, j'ai su immédiatement qu'on se passerait de raisons, d'explications et autres arguties, son regard extraordinaire me disait qu'on s'entendrait – et ça aura duré des années et beaucoup de films –, de quoi construire sans calcul une amitié vraiment intime : la lumière qu'il envoyait littéralement sur ce que je filmais en m'appuyant sur lui, cet éclairage, dans tous les sens du mot, qui veillait sur la beauté, quoi qu'il arrive. J'aimais Romain et je t'aimerai.



• **Pascal Judelewicz, producteur**

J'ai d'abord rencontré Josiane, rencontre que je considère comme une chance dans ma vie, et puis elle m'a présenté Romain avec qui j'ai adoré travailler. Romain illuminait nos plateaux par son talent et aussi nos vies par sa gentillesse, son ouverture d'esprit, sa disponibilité. Les mots qui le racontent parlent aussi de son métier : solaire, irradiant, lumineux, doux, brillant, chaleureux. C'était un technicien parfait, un artiste talentueux, un être humain génial et j'aime à croire un précieux ami. Romain, comme Josiane, était de ces êtres particuliers dont la rencontre vous enrichie.

Il continue d'illuminer ma mémoire.

• **Frédéric Mitterrand, réalisateur, producteur, scénariste**

Romain Winding était un poète de la lumière et de l'image, il a enrichi notre cinéma par la qualité et la générosité de son regard. Même si je n'ai pas eu le privilège de le revoir, il a littéralement sauvé mon film dans *Paris vu par... 20 ans après*, et il m'a été donné d'admirer ensuite son travail à travers tant de beaux films qui auront jalonné sa carrière, comme il a été si justement rappelé bien au-delà d'une profession qui le respectait et l'admirait.

• **Wajdi Mouawad, auteur, metteur en scène et cinéaste**

L'art d'être Romain Winding

Il a regardé le soleil et m'a expliqué, qu'au jour du tournage, il se lèverait un peu au nord de l'est car nous serons au mitant de ce temps qui sépare le solstice d'été de l'équinoxe d'automne. Avec son regard toujours empreint d'une bonté immense, ses yeux qui souriaient même lorsqu'il fallait aller vite, il venait en quelques mots de me raconter l'histoire de la lumière. Il faut une humilité immense pour mettre la lumière dans un cadre. Romain ne violentait jamais rien, ne brusquait jamais rien, accompagnait toujours, acceptait sans cesse, aimait surtout. Dans l'élégance incessante de sa manière d'être, il obligeait, sans le savoir, sans même s'en rendre compte, à la tenue et à la mesure. Nulle vulgarité, nulle propension à la mascarade. Au contraire. Être humain doué de vision, il offrait son regard, il donnait son écoute, toujours plein d'amitié, jamais écrasant, jamais dominant. Fidélité, loyauté, probité, droiture. Des pierres précieuses.

Plus tard, quand on se croisait au théâtre avec Josiane, deviner son bonheur, ses yeux brillants d'émotion après le spectacle, le voir hocher la tête en signe complice, comme s'il me disait « oui, continue, reste sur ta ligne, continue à regarder droit dans le

soleil », c'était rare comme trouver une bouteille d'eau fraîche au milieu du désert. C'est peut-être là, l'art d'être Romain Winding, serviteur d'Apollon, Dieu solaire, il avait le don de servir aussi les aveugles par sa capacité à comprendre la lumière. On dit souvent de quelqu'un qui meurt, qu'il a disparu. Romain, lui, s'est éteint, naturellement comme s'éteignent les plus belles étoiles, celles qui ont été tissées au fil même de la bonté et de l'humanité.

• **Antoine Santana, réalisateur et scénariste**

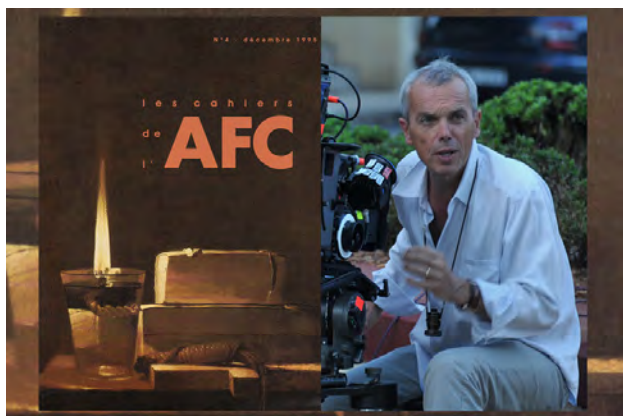
Romain,
On s'est rencontrés sur les plateaux mais c'est la vie qui nous a unis avec nos proches à nos côtés. Tu es parti en t'éloignant doucement, discrètement de nous..., de ceux qui t'aimaient. Les personnes meurent bien sûr, la vie n'aurait pas de sens si nous étions éternels. Mais ceux qu'on aime ne nous quittent pas, ils s'absentent parfois, mais ils sont toujours présents. Nous qui sommes vivants, nous continuons à les faire exister. C'est notre manière de dire à la Mort qu'elle n'aura pas le dernier mot. Notre façon de lui dire que ceux qu'on aime ne meurent jamais.

Je t'embrasse.

• **Philippe Torreton, comédien**

Il y a des noms dans ce métier qui nous sont familiers sans connaître les personnes. Des noms synonymes de bel ouvrage et d'excellence.

(Message posté sur le site LinkedIn de l'AFC)



Quand Romain Winding dialoguait avec Georges de Genevraye

04-09-2023 - [Lire en ligne](#)

Dans le numéro 4, de décembre 1995, des *Cahiers de l'AFC*, était paru sous le titre "Le Stress de l'Opérateur", un entretien entre

Romain Winding et un jeune opérateur, Georges de Genevraye. Au cours de ce premier tiers de sa carrière, Romain avait déjà tourné quatre films avec Jean-Claude Brisseau, il avait aussi collaboré avec les réalisateurs Pascal Kané, Christian Vincent, Benoît Jacquot, Romain Goupil, Bernard Stora... Georges de Genevraye revient sur la genèse de ces rencontres dont nous avons extrait quelques propos de Romain.

Dans ma vie professionnelle Romain Winding tient une place toute particulière. Quand j'étais jeune opérateur, fraîchement sorti de mes études à l'ESRA, la plupart de mes confrères avait un chef opérateur dont ils admiraient particulièrement le travail. Pour moi, ce n'était pas le cas, aucun chef opérateur de cinéma en exercice ne tenait cette place.

Et puis, à l'occasion d'une projection de *Lettre pour L...*, de Romain Goupil, je découvris avec stupéfaction le travail de Romain Winding. Dans ce film qui mélangeait des supports pellicule et vidéo, la manière documentaire de fabriquer des images résonnait chez moi pour la première fois. Il était possible de raconter des histoires de fiction avec une liberté de style documentaire ! Ce fut un vrai choc. Et puis, une autre surprise arriva pendant cette projection. A l'époque, nous trainions sur les plateaux de cinéma avec mon ami réalisateur Marcelo Teles comme figurants (pas payés, pas forcément au courant du titre ou du nom du réalisateur du film auquel nous participions..), c'était pour nous l'occasion de voir comment s'organisait un tournage.

Je découvris avec stupeur qu'une séquence que nous avions tournée avec Marcelo figurait au film de Romain Goupil !

Je décidai de prendre contact avec Romain pour lui dire toute mon admiration.

Notre première rencontre se passa chez lui dans sa maison de Meudon. S'en suivra une grande amitié et de nombreuses rencontres souvent longues autour du métier. Nous abordions des aspects très pratiques de la prise de vues avec beaucoup d'enthousiasme. Plus tard, il me proposera même de participer au tournage d'un téléfilm de Josée Dayan. Notre amitié sur le tournage était telle qu'il me donna de temps en temps la responsabilité de la caméra principale alors que plus couramment je n'étais que la deuxième caméra.

Et puis un jour, Romain m'appela et me proposa de synthétiser nos entretiens informels en un texte pour l'AFC. Nous nous vîmes souvent, sa carrière était

belle ; il faisait de la fiction, il faisait du documentaire, il ne lâchait jamais son métier d'opérateur.

Un jour, il m'emmena voir le documentaire dont il avait fait les images sur la grotte Chauvet (avant qu'elle soit fermée au public). J'avais à cette époque une passion pour cette découverte. Notre intérêt pour les choses se rejoignaient et dépassaient largement notre amour du métier.

Nous avons partagé beaucoup d'instant magiques et une belle amitié. Voilà comment Romain Winding est devenu une référence et une de mes sources d'inspiration.

Une rencontre de vie que je n'oublierai jamais.
(Georges de Genevraye)

Quelques morceaux choisis de ces échanges où Romain évoque avec talent et sensibilité, son travail, son rapport à la lumière et aux comédiens :

« Je ne supporte pas d'élaborer une lumière sans doublure. Au début du tournage je repère dans l'équipe un stagiaire ou un assistant dont le physique se rapproche le plus de celui du comédien. Il arrive que cette personne ne soit pas libre, appelée pour une autre tâche. Je suis à ce moment désespéré. Evidemment, l'idéal, c'est lorsque les comédiens aiment rester sur le plateau pour se faire éclairer. Je colle donc ma doublure dans le champ, je lui fais faire les trajets dix fois s'il le faut. J'épuise mes doublures, ça vaut mieux que d'épuiser les comédiens. »
(...)

« J'ai eu récemment, sur le tournage de Bernard Rapp*, des comédiens qui passaient leur temps à quitter le plateau. Terrence Stamp quitte sa loge, prend sa marque, tourne et repart se concentrer dans sa loge jusqu'au prochain plan. Au début, c'est déconcertant. Par contre, Sylvie Vartan a conscience de son visage, elle aime se faire éclairer et elle aime qu'on s'occupe d'elle, donc pas de problème de doublure. Elle place même un miroir dans l'axe de la caméra et contrôle sa lumière. Et le miroir, ce n'est pas n'importe quel miroir, c'est un miroir grossissant, qui ne l'avantage pas quand même. Donc, elle se dit : "Si je suis bien dans ce miroir comme ça, c'est que dans la caméra ça doit aller." C'était passionnant ça. »
(...)

« Il m'est arrivé aussi de perdre la confiance des comédiens et là, c'est très grave. Le film peut très mal se passer et il faut, dès les premiers jours, arriver à regagner cette confiance. C'est plus important que n'importe quels beaux rushes de début de tournage. Il faut les remettre en confiance. Sur une journée de huit heures, je passe facilement six heures à regarder les comédiens. Parfois cette attention les séduit, et d'autres fois ça les agace un peu. »
(...)

« Faire la lumière, c'est aussi créer une ambiance de lumière, un peu comme au théâtre ou sur une scène de concert. Une ambiance qui se voit sur le plateau, pas uniquement dans la caméra. On n'y arrive pas tout le temps. Parfois, c'est technique la lumière. Elle ne se révèle qu'aux rushes parce que tu l'as sous-exposée, tu l'as surexposée, tu as mis un filtre, tu as fait un développement spécial. Je me souviens d'une directrice de production qui passait rarement sur le plateau, disant : "Ça m'ennuie de vous quitter pour retourner au bureau, on se sent bien dans cette lumière." Pourtant elle n'a pas regardé dans la caméra et elle ne s'était pas mise dans l'axe. Il y a aussi des comédiens qui disent : "Je me sens bien dans ta lumière !" Sublime compliment. On peut s'imaginer qu'on a réussi à les mettre dans un berceau voluptueux. En plus de l'ambiance lumière, l'ambiance psychologique que crée un opérateur autour de lui est primordiale. Comment cacher l'atroce grimace qui s'inscrit sur mon visage lorsque la lumière ne me plaît pas ? Quand le décor est moche ou que les comédiens ne sont pas bien. Même chose, comment exprimer au réalisateur, discrètement, que quelque chose ne va pas avec un acteur sans avoir l'air de faire des messes basses ? »
(...)

« Ce que j'apprécie dans le travail de Dominique Dehoua [*chef électricien, NDLR*], c'est qu'il me met en confiance, même si je m'inquiète du temps que cela va prendre. Il sait très bien manipuler les objets de la lumière. Nous travaillons avec beaucoup de petits réflecteurs de différentes tailles et formes que nous appelons des "calders". La lumière que j'aime faire est d'éclairer un personnage en contre-jour par une fenêtre et de récupérer cette lumière à l'aide de ces réflecteurs pour éclairer de face. Ce qui est beau dans ce type d'éclairage au réflecteur, c'est que la lumière ne fait pas "lumière". La source lumineuse est fréquemment placée assez haut, c'est pourquoi je cueille souvent la lumière par le bas pour éclairer les comédiens. Cette technique donne un joli reflet dans le bas des yeux des comédiens. Je récupère aussi cette lumière tombante pour éclairer les fonds de décors. »
(...)

« Je ne mets plus rien devant une ampoule ou une source forte mais ponctuelle dans l'image. Dans un plan de *Noce blanche*, j'ai voulu atténuer le point du soleil qui était dans l'image, d'abord avec une pastille de gélatine, puis avec un point de crayon feutre. J'ai pris beaucoup de temps pour régler ça. Le soleil descendait, j'étais obligé de panoter vers le bas pour le suivre. Bref, c'était nul et nul le résultat. Heureusement j'avais tourné une prise sans rien et

c'est ce plan (le plan final de Bruno Cremer sur la plage) qui fut gardé au montage. En fait, une idée trottait dans ma tête, j'avais lu qu'un opérateur avait éclairé un décor avec une seule lampe survoltée au-dessus d'une table et que donc il avait collé une pastille de gélatine sur son objectif juste à l'endroit de l'ampoule. L'idée m'enchantait et je voulais donc faire pareil avec le soleil. Mais en fait, ce n'était pas nécessaire. »

(...)

« Une discussion revient systématiquement avec le déco. Qu'est-ce que je te mets sur les fenêtres ? Voilage, dentelle, vitrophanie, store vénitien, volet à lattes, à lattes orientables ou verre cathédrale ? Les voilages ne te permettent pas d'éclairer au travers lorsque la fenêtre est dans le champ parce qu'ils deviennent trop blancs. Même lorsqu'ils sont hors champ, la lumière qu'ils donnent n'est pas très heureuse (par contre j'adore les effets de vent sur les voilages surexposés).

Les dentelles, c'est mieux parce qu'il y a des petits trous qui laissent passer une lumière plutôt agréable, voire même qui peuvent inscrire de jolis dessins sur un mur. Le tissu de la dentelle va claquer mais c'est souvent agréable.

Le store vénitien, c'est le must de l'opérateur. Parce que tu ne vois pas du tout la lumière qui s'inscrit dessus tout en la laissant passer. C'est l'instrument le plus malin, c'est pour ça qu'il y en a partout dans les films. Mais, ras le bol des stores vénitiens.

Les volets, pour faire passer de la lumière au travers, il faut la mettre en bas car les lattes sont orientés vers le haut. Ça n'éclaire pas vraiment la pièce. Tu peux aussi faire retourner le volet. Certains te diront que ce n'est pas logique, je crois que ça ne se voit pas et c'est déjà plus pratique. Le mieux, c'est de faire fabriquer des volets à lattes orientables comme il y en a parfois dans le Midi. Mais on se retrouve alors avec l'inévitable effet de store vénitien. A toi de doser la qualité des ombres qui vont être projetées.

S'il n'est pas nécessaire de voir au travers de la fenêtre, ce que je préfère vraiment, c'est le verre cathédrale. La lumière est distordue, elle est belle, légèrement réchauffée, il y a une direction nette mais adoucie parce que tous les petits prismes du verre cathédrale font faire des zigzags aux rayons lumineux. Sur le mur, le passage de la lumière à l'ombre est dégradé très joliment. Je n'obtiens jamais ce dégradé avec un drapeau. Je ferais bien faire des cadres en verre cathédrale, j'espère que ça existe en plastique, parce que ça ferait quand même un peu lourd. »

(...)

« Je t'ai parlé, dans le film de Mehdi Charef**, du plan de surimpression de lune ?

Figures-toi que le premier film que j'ai fait comme chef opérateur était un documentaire tourné en Turquie sur les habitations troglodytes en Cappadoce***. On aurait dit des villages de schtroumpfs. Nous avons pensé faire un plan en nuit américaine avec un effet de lune. Résultat catastrophique. Le dégradé barrait l'image, le bas était trop clair, la lune trop grosse et mal placée. Et depuis, je m'étais promis de le refaire. Et un jour, Mehdi Charef me dit : "Je veux un plan où ils marchent sous la lune. Je ne sais pas comment on va le faire, si tu as une idée, dis-moi." Je me suis demandé, je me lance ? Allez, je me lance et je lui dis : "Je vais te faire une surimpression de lune. D'abord, je filmerai le paysage en nuit américaine et après je rembobinerai, et je te mettrai la lune". J'étais heureux de pouvoir lui proposer ça, mais avec une immense angoisse parce que la première expérience avait été nulle. Donc, je fais lever tout le monde à 5 heures du matin pour avoir un lever du soleil dans un axe bien précis pour faire la nuit américaine. J'espérais avoir un ciel bleu mais j'ai eu un ciel blanc un peu contre-jour. J'installe les dégradés au-dessus des comédiens pour avoir un ciel bien dense, et je laisse une place pour la lune. On attend deux semaines la pleine lune, coup de pot, la nuit est claire.

Je l'ai donc filmée avec une focale un peu plus serrée pour avoir une lune un peu plus grosse, parce qu'il fallait plus de magie que dans la réalité. Et je la filme en fermant vachement le diaph. Ce qui est extraordinaire, c'est cet effet de dégradé placé un peu plus haut que les comédiens, ce qui permet de les voir avancer sur un fond plus clair et on a cru que c'était de la brume. »

(En vignette de cet article, une photo, recadrée, de Romain Winding en 2010 sur le tournage du Cochon de Gaza, de Sylvain Estibal)

Notes

* *Tiré à part* (Bernard Rapp, 1995)

** *Pigeon vole* (Mehdi Charef, 1995)

*** *Yagmur Kaçaklari / Les Rescapés de la pluie* (Yavuz Özkan, 1987)

Les entretiens AFC à la 80^e Mostra de Venise



80^e édition de la Mostra de Venise Evgenia Alexandrova, AFC, revient sur les défis du tournage de "Sem Coração", de Nara Normande et Tião

"Dernier été à Bahia", par François Reumont, pour l'AFC

06-09-2023 - [Lire en ligne](#)

Coréalisé par Nara Normande et Tião, le film *Sem Coração* plonge dans les souvenirs des deux metteurs en scène, et fait suite à un premier court métrage éponyme sélectionné à Cannes en 2014. Pour ce long métrage tourné dans la région du Nordeste brésilien, en bord de mer, c'est la directrice de la photo Evgenia Alexandrova, AFC, qui est derrière la caméra. Elle nous explique le défi d'aller tourner dans ce pays qu'elle a découvert avec ce projet et comment elle a mis en image cette histoire d'amour entre deux jeunes filles. Le film est en compétition dans la section Orizzonti à la 80^e Mostra de Venise. (FR)

Été 1996, Nordeste brésilien, Tamara profite de ses dernières vacances avant de partir à Brasília pour ses études. Un jour, elle entend parler d'une fille surnommée "Sans Cœur" à cause de la cicatrice qui lui traverse la poitrine. Tamara ressent une attirance immédiate pour cette fille mystérieuse, qui va grandir tout au long de l'été.

Vous êtes familière avec le Brésil ?

Evgenia Alexandrova : Non, je n'y étais jamais allée. Le film étant financé entre le Brésil, l'Italie et la France, je me suis retrouvée sur le projet par le biais des accords de coproduction. J'étais donc la seule francophone sur le plateau, travaillant avec une équipe brésilienne en passant d'abord par l'anglais avec mes chefs de poste, puis au fur et à mesure du tournage en m'initiant au portugais ! Heureusement, j'ai pu arriver trois semaines avant le début du tournage sur place au Brésil, afin de finir la préparation avec les réalisateurs et surtout mettre au point tous les détails techniques en matière d'équipement. Seule la caméra et les optiques avaient été amenées depuis l'Europe, en l'occurrence d'Allemagne, avec lesquels la production avait des contacts privilégiés. C'est un pays qui m'a beaucoup parlé. Peut-être d'abord par la superficie et son côté immense, que je peux mettre en relation avec la Russie d'où je viens. Et puis le côté isolé de ses voisins de par sa langue, qui donne lieu à une richesse culturelle locale fascinante. J'ai été immédiatement charmée par le lieu, et par les gens... Et je me suis plongée très vite dans cette histoire.



Quelle était l'enjeu photographique pour vous ?

EA : C'est très autobiographique. C'est aussi le prolongement d'un court métrage que les deux

réalisateurs avaient pu tourner en 2014, et que j'avais pu étudier en préparation. On y retrouve leurs souvenirs d'enfance, dans ce petit village au bord de la mer avec cette bande de personnages d'origines très diverses qui quittent peu à peu l'adolescence pour rentrer dans la vie adulte. Traduire à l'écran ces souvenirs, datant de la fin des années 1990, était pour moi l'enjeu principal. Mais sans marquer forcément à l'écran une évocation du cinéma de ces années-là.

Comment avez-vous pu préparer sur place ?

EA : Quand je suis arrivée là-bas j'ai d'abord visité les lieux, guidée par Nara qui connaissait parfaitement chaque recoin, puisqu'on tournait réellement dans son village natal... Comme souvent, on a dû trouver des solutions pour faire rentrer le film dans le plan de travail, en regroupant certaines séquences et les mises en place. Je dois saluer le travail de notre assistante réalisatrice qui a su être extrêmement réactive et tirer le meilleur parti de chaque journée sur place. C'était vraiment un tournage extrêmement complet, avec du jour, de la nuit, des prises de vues sur bateau, sous l'eau... Une variété de situations que je n'avais pour ainsi dire jamais rencontrées en un seul film !



Et puis le tournage s'est déroulé en plein pendant les élections présidentielles, en octobre 2022, entre le président sortant Bolsonaro et son rival Lula. Un contexte extrêmement fort au vu du sujet traité par le film. Je me suis vite rendu compte que ce tournage était en fait un vrai acte politique pour toute l'équipe.

Parlons de la séquence dans le bal, où les gens viennent tous danser...

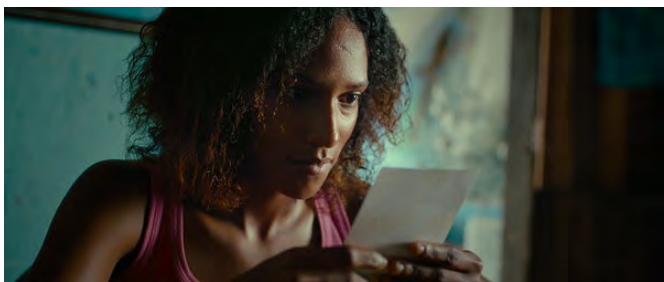
EA : C'est une séquence centrale car elle rassemble à peu près tous les habitants du village. Là encore, un souvenir de la coréalisatrice, de salle polyvalente où les gens de tous bords viennent s'amuser le soir. Pour tourner cette scène, nous nous sommes installés dans un immense hangar, au bord de la mer, un peu démesuré par rapport à nos moyens de production. On a donc dû réduire énormément l'espace pour rassembler la figuration et tout tourner dans un seul coin. Je me souviens surtout du réalisateur, emporté par l'ambiance, qui me demande de danser caméra à l'épaule comme les comédiens le font devant moi ! C'est une scène qui a finalement pas mal changé à l'étalonnage. J'avais pris le parti, au départ, de travailler avec du bleu et du rouge, dans un esprit un peu années 1990. Et puis, chemin faisant avec Vincent Amor, le coloriste, on a fait évoluer en cours de scène ces images vers du cyan et de l'orange... L'idée étant aussi de proposer une ambiance de plus en plus intime, moins "lumière de scène" au fur et à mesure que la scène avance. Dans la dernière partie, quand Tamara et "Sans-cœur" se retrouvent face-à-face, marquant leur premier tête-à-tête, il y a aussi un jeu d'ombres portées provenant de petits fanions suspendus par la décoration au plafond du hangar. Une chose à l'origine non prévue, dont j'avais peur qu'elle passe pour une ombre de perche, mais qui finalement apporte beaucoup de dynamisme dans ces quelques plans posés qui marquent leur rencontre.

Autres scène marquante entre les deux jeunes filles, celle de la pêche nocturne aux lamparos...

EA : C'est une scène qui me touche beaucoup. Je reconnais que les effets peuvent être un peu kitsch, avec ses surimpressions de lumière et d'effets de faisceau, en mode open shutter, mais c'est ce que m'avaient demandé les réalisateurs en me parlant de peinture lumineuse. Une scène extrêmement fantasmée par eux, et je suis vraiment contente d'être arrivée à leur proposer cette solution. En termes techniques, la plupart des lumières proviennent de lampes torches tenues par les comédiens, plus les vrais éclairages des bateaux eux-mêmes (essentiellement des petites ampoules tungstène), et enfin un petit débouchage en indirect et un HMI qui joue un peu la lune. C'est aussi la première fois dans le film qu'on réunit les deux protagonistes dans le même cadre... Leurs mains se frôlent, c'est un moment important du film. Sur ce plan, j'éclaire les comédiennes avec un Astera diffusé placé à 5h de manière à m'adapter à leur positions dans le cadre et leurs carnations assez différentes.

Quel matériel lumière aviez-vous choisi ?

EA : J'ai surtout dû faire avec ce qu'on me proposait sur place lors de la préparation. En dehors des Astera que j'évoquais, j'avais essentiellement des sources tungstène, et quelques Cinépar HMI 2,5 kW. Finalement je dois dire que j'aime beaucoup l'effet des sources à incandescence sur les visages, avec une douceur que j'ai privilégiée sur ce film. Heureusement que le loueur de caméra allemand nous avait permis de partir avec une série Summicron qui ouvre à 2 car les nuits étaient parfois dures à gérer en niveau lumineux. L'Alexa était en base 800, parfois à 1600 sur ces séquences de nuit.



Le premier baiser arrive dans une maison abandonnée, avec une découverte écrasée par le soleil.

EA : Ce décor n'était pas notre premier choix, celui décrit par le scénario étant un hôtel abandonné au milieu de la jungle. Mais pour des raisons de budget et de temps on a dû se rabattre sur cette maison qui était juste à côté du village. Pour l'isoler, les axes caméra étaient forcément très limités, jouant avec cette découverte sur la plage. Sur cette scène on est vraiment sur cette idée de sentir le soleil écrasant, en jouant sur les contrastes et l'extrême dynamique propre au lieu. On a placé nos comédiennes dans l'ombre de la maison, avec cette douceur sur leurs visages, et juste un peu de compensation avec les HMI en indirect. C'est pour moi une séquence "du lendemain", avec la temporalité banale du jour écrasant. Pas de coucher de soleil, pas de magie qui va appuyer sur l'émotion. Ressentir une émotion extraordinaire dans un contexte photographique très quotidien.

Parlons aussi du cachalot échoué...

EA : Cette histoire de cachalot était un autre défi ! Là, on est plus dans une dimension fantasmée. Entre le rêve et la réalité. Mais en conservant rigoureusement à l'image le même traitement, sans appuyer sur quoi que ce soit pour dire au spectateur qu'on s'éloigne

peut-être de la réalité. Les réalisateurs voulaient conserver un côté un peu flottant sur ces scènes sans qu'on puisse les extraire du reste. Une ambiguïté où le seul élément anachronique est ce cachalot qui se retrouve dans trois lieux différents.



Pour filmer ces scènes, un faux cachalot à taille réelle a été fabriqué par un atelier de sculpture, puis déplacé de lieu en lieu. C'est même devenu un petit événement à l'échelle locale, certaines vidéos postées sur les réseaux sociaux créant le buzz ! Pour parfaire le rendu, on a pu rendre visite en cours de réalisation à l'équipe déco SFX et affiner les tonalités, la texture selon ce qu'on imaginait. Il faut dire aussi que ce cachalot était un des éléments-clés du court métrage réalisé auparavant par Nara et Tião et qu'ils avaient déjà à l'époque pu se confronter à la question... En fabriquant eux-mêmes un en papier mâché !

Qu'avez-vous retenu de ce film ?

EA : Ces cinq semaines de tournage ont été très riches avec beaucoup de situations inédites pour moi. Le fait de tourner presque tout à l'épaule était certes physique, avec en plus la nécessité de s'adapter très vite à ce que nous offrait la nature. Ce que je retiendrais surtout ce sont les quelques scènes de bateau où une vraie rigueur doit s'imposer à la caméra. Tenter, par exemple, de filmer des gros plans de comédiens depuis une autre embarcation, c'est la chose que je ne recommencerai jamais ! J'ai beaucoup appris de la force de l'océan et de son côté absolument incontrôlable !

(Entretien réalisé par François Reumont, pour l'AFC)

Sem Coração

Réalisation : Nara Normande et Tião

Directrice de la photographie : Evgenia

Alexandrova, AFC

Décors : Thales Junqueira

Costumes : Preta Marques

Son : Lucas Caminha

Montage : Juliana Munhoz, Eduardo Serrano, Isabelle Manquillet

Notes

Équipe

1^{er} assistante opératrice : Wanessa Malta

2^e assistante opératrice : Leticia Batista

Chef électricien et chef machiniste : Carlinhos Tareco

Données techniques

Caméra : Arri Alexa Mini, série Leitz Summicron

Étalonnage : Vincent Amor



80^e édition de la Mostra de Venise Yves Cape, AFC, parle des enjeux cinématographiques de "Memory", de Michel Franco

"Brooklyn Love Story", par François Reumont pour l'AFC

05-09-2023 - [Lire en ligne](#)

Prenant toujours un peu le spectateur à contre-pied, Michel Franco propose cette fois-ci une authentique histoire d'amour. Cette rencontre romantique improbable entre deux éclopés de la vie donne à Jessica Chastain (Sylvia) et à Peter Sarsgaard (Saul) l'opportunité d'explorer deux très beaux personnages face à leurs failles et leur courage. Yves Cape, AFC, fait de nouveau équipe pour la cinquième fois avec le réalisateur mexicain en tournant ce film indépendant à Brooklyn et Manhattan. *Memory* est en Compétition officielle pour le Lion d'or à la 80^e Mostra de Venise. (FR)

Sylvia, ancienne alcoolique en rédemption, travaille dans une maison de retraite spécialisée pour handicapés mentaux et mène une vie simple avec sa fille adolescente. Un soir, Saul la suit jusque chez elle après l'avoir abordée lors d'une soirée entre anciens élèves du lycée. Leur rencontre va profondément bouleverser leurs vies alors que des portes vers leur passé vont brusquement s'ouvrir.

Comment définirais-tu Memory ?

Yves Cape : C'est d'abord le portrait d'une femme avec, comme dans tous les films de Michel, des situations données qui vont se révéler fausses. L'inattendu faisant place peu à peu à ce qui a été établi...

Et cependant une nouveauté... sans trop en dire, un épilogue bien plus optimiste qu'à l'accoutumée ! L'un des enjeux majeurs pour nous, c'était bien sûr la présence au casting de Jessica Chastain, tout juste auréolée d'un Oscar pour *Dans les yeux de Tammy Faye*. Une donnée qu'on ne peut pas mettre de côté, à la fois très excitante et forcément un peu intimidante. On se demande alors comment va se passer le tournage, notamment comment elle va s'adapter à la méthode assez particulière de Michel qui n'hésite pas à retravailler les personnages en cours de film, en s'appuyant sur la collaboration avec ses interprètes, comme ce qu'il avait pu brillamment faire avec Tim Roth sur *Sundown* et *Chronic*. Et puis, aussi toujours avec cette envie de découpage très dépouillé, de longs plans uniques importés immédiatement du plateau vers la timeline par le DIT et mis immédiatement à disposition du monteur Oscar Figueroa, présent sur le plateau, dans un processus où tournage et montage s'effectuent en direct. Une méthode qui lui permet de valider ses choix de découpage, ou parfois pour certaines scènes de s'imposer une autre position de caméra, un plan en plus, ou même parfois un reshot. Ceci parfois immédiatement, mais aussi parfois quelques jours après lorsque la continuité est achevée et le rythme trouvé.



Peter Sarsgaard et Jessica Chastain dans "Memory", de Michel Franco

Un exemple de scène où ce genre de décision a été prise ?

YC : La scène de l'explication familiale est un bon exemple. On est sur une séquence-clé du film, où des révélations surgissent. Dans le plan de travail au moment de cette scène, une journée de répétition sur le décor avec les acteurs avait été demandée par Michel avant de la tourner le lendemain. Avec autant de comédiens dans le cadre, autant d'enjeux dans la scène, soit on tient le plan-séquence et tout reste simple, soit on se met à découper et les ennuis arrivent ! La scène se passant dans une grande pièce bordée de fenêtres sans moyens conséquents pour contrôler la lumière. Nous avons débuté par un plan large que nous espérions suffisant comme à notre habitude, mais après de nombreuses prises le doute s'est installé et nous avons décidé de découper la scène. Nous nous sommes laissés le temps de la pause déjeuner pour finalement prendre la décision de faire d'autres plans serrés sur certains personnages. C'était un exercice périlleux aussi pour les acteurs. J'avais remarqué lors du plan large le jeu de dos de Jessica Harper (la mère de Sylvia) et j'ai demandé à commencer par celui-là en espérant secrètement que cela pourrait suffire. Par miracle avec l'ajout unique de ce contre-champ serré au plan très large tout d'un coup tout s'est résolu.... C'est le seul raccord de la scène, et le mouvement très vif de Sylvia (Jessica Chastain) se levant brusquement dans le cadre a donné le rythme qui nous manquait.

Vous tournez toujours dans l'ordre chronologique ?

YC : Oui. Michel étant son propre producteur, il a l'opportunité de pouvoir prendre ce genre de décisions. Sur *Memory*, vu les trois lieux principaux du film (l'appartement de Sylvia, celui du frère de Saul et la maison d'Olivia), c'était pourtant très compliqué d'envisager un plan de travail de la sorte. On a donc commencé le film en acceptant de regrouper les jours par décor, mais au bout de la première semaine Michel n'était pas du tout à l'aise avec cette situation. Il a demandé à Liza Mann, la première assistante mise en scène, de tout reprendre et de repasser le plus possible en chronologique. Ça nous a demandé pas mal d'efforts pour aller et revenir de décor en décor, mais c'est comme ça avec Michel... Je pense qu'il ne sait juste pas faire autrement.

Seules quelques scènes, par exemple celles dans le métro, ont été extraites de la chronologie pour des raisons de contraintes évidentes. Tourner officiellement dans le métro à New York est réservé aux superproductions, la grande majorité des plans dans les films plus modestes sont simplement volés

sans autorisation en équipe très réduite avec une sorte d'agrément tacite de la part des autorités. C'est ce qu'on a fait donc sur *Memory*, embarquant Jessica Chastain et les autres comédiens lors du dernier jour de tournage pour ces séquences qui ont donc été volées.



Jessica Chastain dans "Memory"

Ce genre de décision doit imposer une grande légèreté de moyens...

YC : Je fais de la lumière réaliste, je dirais du réalisme sophistiqué en ce sens qu'il s'éloigne du naturalisme et du documentaire, mais c'est vers cela que je tends. J'essaye de transcender la réalité, mais je ne la transforme pas. J'ai donc un système d'éclairage très simple depuis quelques années, en gros depuis l'arrivée des caméras numériques de qualité et de l'éclairage LED.

Sur les films de Michel, j'ai peu de lumière. Pas question pour moi, par exemple, de placer des 18 kW à l'extérieur des décors. Je n'emporte que des sources très douces, très légères qui ne nécessitent pas de générateur. J'emploie des Litemat, des tubes Astera, des Carpetlight, des SkyPanel, et des Boas (achetés chez RubyLight et transformés pour les USA). Soit des sources LED très simples à installer qui me permettent de m'adapter à chaque situation. J'ai souvent aussi deux Arri M18 si des entrées plus fortes sont nécessaires. En fait, j'arrive à un stade où seule cette sorte d'improvisation sur le tournage me motive. Faire une belle image avec les prérequis d'un bon directeur de la photographie, essayer de tout contrôler parfaitement sur un plateau, cela ne m'amuse plus. J'ai appris à le faire, je l'ai suffisamment mis en pratique depuis, mais maintenant je suis plus attiré par les accidents, les imprévus. Pour moi, quand tout n'est juste que technique, il n'y a plus de place aux accidents et donc à l'art. Sur ce film, mais sur les précédents depuis quelque temps que je travaille comme cela, ça m'est arrivé de me retrouver dans des décors où je ne savais pas quoi faire pour résoudre des problèmes purement techniques, soit avec des extérieurs tout à coup très hauts en niveau, soit avec des séquences de jour à tourner de nuit. C'est ce genre de moment qui m'excite, alors que j'en avais peur auparavant !

Comment fais-tu alors ?

YC : Il y a énormément de possibilités, c'est ça qui est excitant, mais encore faut-il trouver celle qui s'adapte le mieux à la scène et à la mise en scène ! Je peux tirer les rideaux... non pas possible dans cette scène. Je peux tenter des gélatines ND... Pas possible, les fenêtres sont trop grandes. Je peux tenter les nets à l'extérieur... pas possible car on n'a pas accès aux fenêtres de dehors. Je peux tenter le HDR en plus de la RED. Ou compenser, mais souvent cela se sent. Mais finalement, le choix que je vais prendre va participer pleinement à l'élaboration de la scène. C'est au moment de cette transcription du script à l'écran, qui n'est jamais la même entre le moment où on lit, qu'on prépare et celui où on tourne dans un décor avec des comédiens, qui est fantastique. Cet affrontement avec la réalité est capital. C'est, je pense, uniquement à ce moment-là que je comprends la scène, c'est pourquoi mon système doit être rapide parce que je ne veux pas de cette préparation en amont, je veux cette surprise, la provoquer... Je l'attends même avec impatience ! Avec Michel, ça passe souvent par de longues réflexions avant de nous permettre de comprendre chaque scène, chaque enjeu cinématographique. Qu'on prolonge même parfois ensemble après les premières mises en place, laissant les comédiens finir de se préparer avant de tourner.

Et quand tu es en studio, tu pars de zéro pourtant. Comment improviser ?

YC : Ce n'est jamais le cas avec Michel, il déteste ça ! Moi, c'est un exercice que j'aime bien et c'est vrai que mon approche est légèrement différente. Mais j'aime bien aussi me retrouver en studio avec des contraintes pas trop éloignées de celles rencontrées dans des décors naturels. Je retravaille avec le même esprit, mais en acceptant les défauts. Car même si on contrôle tout par nature en partant du noir total, ce sont alors les imperfections liées à l'artifice du dispositif qui m'attirent.

Le film est comme les autres films de Michel Franco, très naturaliste... Comment cela se transcrit-il au niveau du cadre ?

YC : En général, je n'utilise pas l'esthétique des objectifs. Enfin si, je travaille avec les Leitz Summilux parce qu'ils n'ont presque aucun défaut ! Ils ont de la définition, peu d'aberrations, peu de distorsion. Ils ouvrent à 1,4, ne flairent pas et me permettent donc de m'adapter à toutes les situations. Mais c'est vrai qu'ils n'ont pas de look particulier en comparaison aux optiques vintage du moment. Je me cantonne souvent à une focale, autour du 40 mm suivant la

taille du capteur. C'est vraiment mon optique de prédilection. Parfois j'emploie le 25 mm pour un plan large ou le 65 mm pour un plan serré sur un visage. J'accorde beaucoup d'importance à la distance à laquelle je filme les acteurs, je pense que c'est important pour eux comme pour moi de sentir notre présence, mais pas trop. Comme quand vous discutez avec quelqu'un et que vous ne souhaitez pas être ni trop loin, ni trop près... Au 40 mm, on est souvent à cette distance physique la plus juste. Les comédiens se sentent libres, ils peuvent bouger, et je les cadre comme à travers mon propre œil. Il faut dire également que les règles d'image avec Michel sont très strictes. Les comédiens sont souvent au centre du cadre, jamais de plongée ou contre-plongée pour éviter les déformations des décors. Beaucoup de travellings, mais sans bras de dolly. Juste un simple chariot (ici un plateau et Bazooka KGS et que Handheld Films a expressément achetés pour nous). Je prends donc toujours 10 % à 15 % de réserve au tournage, ce qui nous aide pour affiner parfaitement les choses au montage et à l'étalonnage. Notamment pour monter et descendre le cadre.

Revenons à votre interprète principale... Comment donner vie à Sylvia à l'écran ?

YC : Ce n'est pas toujours facile de détruire l'image d'une star comme Jessica Chastain, mais je crois que c'était nécessaire pour ce film. Le fait qu'elle interprète une alcoolique en rédemption, célibataire avec une jeune fille, qui vit dans un quartier populaire, travaille dans le social et se débat pour sa survie nous a forcément guidés dans nos choix. Pour ce qui est de la lumière, je me suis permis d'éclairer sans trop de précautions son visage. Jessica a parfaitement intégré ces paramètres, tout comme sa maquilleuse Linda qui la suit depuis plusieurs films. Elle est donc très peu maquillée et elle a elle-même choisi ses costumes, en allant les trouver dans des magasins discount très populaires comme Target. Elle porte un peu toujours les mêmes choses, ce qui correspond très bien à son personnage. Pour son appartement, on a tout reconstitué dans une galerie d'art. L'idée de ce long couloir distribuant les pièces en enfilade nous est venue avec le chef décorateur à partir des fréquentes scènes autour de l'entrée. L'entrée avec le système d'alarme qu'elle désactive à chaque retour était très importante et a totalement été pensé. Cette disposition amène une grande profondeur dans le lieu, même si l'étroussure finale ne nous laissait pas beaucoup de marge pour les plans. Et puis on avait d'un côté une découverte sur un toit-terrasse, tandis que l'autre donnait sur une rue très passante. Là encore, l'imprévu qui nourrit le lieu.

Une autre scène-clé du film est celle dans la rue, de jour, où Sylvia et Saul s'embrassent pour la première fois. Un plan très beau qui paraît très spontané...

YC : Cette scène est une des rares à avoir été tournée dans Manhattan, à la sortie du lieu choisi pour héberger le travail de Sylvia (une vraie maison de retraite pour personnes handicapées mentales). Un cerisier du Japon en pleine floraison se trouvait dans la rue, et on a décidé avec Michel de le jouer à fond pour cette scène. Le vent faisant même tomber parfois des fleurs sur nos deux interprètes ! En termes de lumière, le plan était prévu pour une fin d'après-midi, avec la présence très probable d'un soleil en direct. Même si cette situation n'était pas forcément la plus aisée pour moi par rapport aux visages, on s'y est lancé sans trop tergiverser. Un simple cadre de diffusion me servant à adoucir le rendu. C'est le genre de plan où beaucoup de paramètres de jeu se télescopent... le rythme, la gêne, la fougue... le tout dans une rue avec les voitures qui vous passent dans le dos. Une scène très importante pour Michel, qui a même profité d'un retour sur ce décor quelques jours plus tard pour refaire cette scène. Mais au montage, c'est finalement bien la prise originale qui a été choisie. La spontanéité sans doute...

(Propos recueillis par François Reumont, pour l'AFC)

Memory

Réalisation : Michel Franco

Directeur de la photographie : Yves Cape, AFC

Décors : Claudio Castelli

Costumes : Gabriela Fernandez

Maquillage : Linda Dowds et Adam Zoller

Montage : Oscar Figueroa et Michel Franco

Équipe

1^{er} assistant opérateur : Pierrick Reiss

2^e assistante opératrice : Stéphanie Guzman

DIT : Francisco Paco Galvan, de Pixel Mx

Chef électricien : Jay Warrior

Chef machiniste : Harrison Rusk

Données techniques

Fournisseur caméra, électricité et machinerie : Handheld Film, Marc Paturet

Matériel : RED Monstro, optiques Leitz Summilux

Postproduction : M141 et Labo Mx

Étalonnage : Richard Deusy

Le comédien Peter Sarsgaard s'est vu décerner **La Coupe Volpi du Meilleur acteur** lors de la cérémonie de clôture de cette 80^e édition de la Mostra de Venise.



80^e édition de la Mostra de Venise Inès Tabarin, AFC, parle de ses choix pour photographe "Vivants", d'Alix Delaporte

"La famille Capa", par François Reumont pour l'AFC
05-09-2023 - [Lire en ligne](#)

Après son court métrage *Comment on freine dans une descente* (Lion d'or à Venise, en 2006), *Angèle et Tony* (César pour les comédiens Clothilde Hesme et Gregory Gadebois, en 2012) et *Le Dernier coup de marteau* (en sélection en 2014), la réalisatrice Alix Delaporte propose cette année à la Mostra un film basé sur sa propre expérience de reporter au sein de l'agence Capa. Alice Isaaz y interprète Gabrielle, une jeune stagiaire au travers de laquelle on découvre la vie d'une rédaction de reportages TV. C'est Inès Tabarin, AFC, qui s'est chargée de mettre en image ce film où le lieu occupe un rôle de premier plan. (FR)

Gabrielle vient d'intégrer une prestigieuse émission de reportages. Sans formation classique, elle doit dépasser les préjugés pour trouver sa place au sein d'une équipe de journalistes aguerris. En immersion, elle va peu à peu percer le mystère de ces grands reporters, toujours passionnés, souvent drôles, parfois blessés par la vie et le métier. Et puis il y a Vincent, le rédacteur en chef de l'émission, qu'elle ne cesse de bousculer...

Tourné sur six semaines en région parisienne, *Vivants*, d'Alix Delaporte, plonge le spectateur dans la vie trépidante de journalistes reporters. Une vue de l'intérieur d'une rédaction jadis prestigieuse désormais en sursis dont les différents membres forment une sorte de famille, partageant succès et déconvenues. Inès Tabarin détaille les enjeux de cette production Alain Attal.

« Alix souhaitait retrouver dans ce film l'ambiance de ses années en agence de presse, au tout début de sa carrière. Le trajet de Gabrielle étant nourri de sa propre expérience à l'époque. En débarquant sur le film, j'ai immédiatement proposé des références américaines où le bureau - "The Office" - est l'un des éléments-clés. Comme dans *Les Hommes du président*, d'Alan J. Pakula, sa suite "spielbergienne" *Pentagon Papers* ou *Le Stratège*, de Bennett Miller. Alix m'a également parlé de *Spotlight*, qui nous a beaucoup inspirées pour cadrer les personnages ensemble. Autre film qui m'a guidée, cette fois-ci pour la lumière : *Erin Brockovich*, de Steven Soderbergh, éclairé par Ed Lachman. L'idée était de partir sur un univers intérieur plutôt chaleureux, et de rendre cette agence de presse très vite familière. Le film se déroulant très majoritairement dans ce décor, il devenait, pour moi, l'un des enjeux principaux du film. C'est une sorte de faux film choral avec une multitude de personnages, où le décor les rassemble tous, sans qu'ils n'aient de vignettes intimes en dehors du bureau de l'émission ».

Une fois la décision prise de reconstituer ce décor au 9^e étage d'un ancien parking, la directrice de la photo et la réalisatrice s'engagent sur une préparation méticuleuse sur place. « On a passé deux semaines en amont du tournage dans le décor, toutes les deux à répéter chaque scène et à déterminer les circulations des personnages, en se basant sur leurs différentes psychologies et les situations. Une manière de se raconter l'espace et de l'habiter. L'un des avantages de ce décor très majoritaire (l'agence, mais aussi la scène en république centrafricaine ou celle du commando Vegan), c'était de pouvoir tourner le plus possible dans l'ordre chronologique et bénéficier d'une certaine souplesse sur le plan de travail ».

Autre mission avant le début du tournage, une nuit passée avec un vrai ambulancier pour nourrir le premier reportage sur lequel est embarquée Gabrielle : « Alix voulait beaucoup de réalisme, vivre le plus possible les conditions de tournage auxquelles sont confrontés les reporters, et cette idée d'aller nous-mêmes toutes les deux suivre un ambulancier de la Pitié Salpêtrière m'a beaucoup aidée à mettre en pratique les réflexes d'un journaliste reporter d'image. Là, je suis équipée d'une simple Sony FX6, et les enjeux de ce genre de reportage s'imposent très vite. La distance aux personnages par exemple, la manière de cadrer... beaucoup d'éléments qui m'ont servi pour le reste du film.

Sur la couverture de certaines séquences de groupe et de rédaction, l'option d'utiliser deux caméras a été

envisagée en préparation - ne serait-ce que pour ramener le plus de matériel possible au montage et mieux rythmer toutes ces séquences avec beaucoup de personnages dans la rédaction. Mais après nos deux semaines de préparation avec Alix, on a préféré rester à une seule caméra, de manière à rester le plus concentrées possible sur chaque personnage, quitte à rendre certaines scènes forcément plus longues à tourner. »

Pour rentrer ensuite dans le cœur de la fiction, la directrice de la photo et la réalisatrice cherchent ensemble la bonne combinaison visuelle pour le film : « J'ai dû essayer la quasi totalité des objectifs chez Transpacam », explique Inès Tabarin. « Franck Graumann m'a d'ailleurs beaucoup aidée sur cette phase pour qu'on puisse décider avec Alix. »

Retenant le format 2,35 des *Hommes du président* et de *Klute*, leur choix se porte sur la série anamorphique Atlas Orion. « Ce sont des objectifs pour lesquels on a eu vraiment un coup de cœur », explique Inès. « Des optiques fiables dans leur conception et leur mécanisme, mais sans le côté trop propre des objectifs anamorphiques modernes. Malléables, car très rigoureuses à partir de 4, ou au contraire avec plus de personnalité à pleine ouverture (f2). On pense alors au rendu des Hawk V-Lite, avec des aberrations en haut et en bas. Le 80 mm notamment m'a beaucoup servi sur le film, c'est une focale extraordinaire pour proposer extraire les personnes de l'espace. Les arrière-plans deviennent alors des vrais peintures... Enfin sur le découpage, on a convenu ensemble de filmer souvent à l'épaule, en tentant de rester en focale un peu plus large sur Gabrielle (32 ou 40 mm) tandis que les autres personnages seraient, eux, filmés avec des focales plus longues. Notamment sur le personnage de Vincent Elbaz, qui a beaucoup de gros plans et va ensuite quitter le groupe, et qu'on avait besoin d'identifier très clairement avant son départ pour Bangui. Une sorte de grammaire visuelle qui nous a aussi permis de donner du rythme à chaque scène dans la rédaction, et éviter le côté monotone de ce décor presque unique. »

Pour certains plans moins narratifs mais plus dans l'intériorité des personnages, Inès Tabarin a également choisi de passer au zoom : « J'adore le zoom Cooke 25-250 Mark II. J'ai décidé de l'utiliser pour faire quelques mouvements de zoom sur certaines scènes, comme quand Gabrielle découvre les rushes dans la salle de montage, ou bien dans la scène un peu onirique du boléro de Ravel. Les noirs et moyennes lumières se confondent, en marquant plus cette sorte d'entre-deux qui caractérise ces moments à part du film. »

En lumière, faire varier les ambiances est une autre nécessité pour la directrice de la photo : « Pour moi, ce bureau devait se ressentir comme une maison. Apporter des variations subtiles en lumière pour faire sentir la vie de cette espèce de famille. D'abord des teintes de murs travaillées avec le chef déco Nicolas de Boiscuillé pour qu'ils partent légèrement vers le bleu, des stores un peu jaunes pour la complémentaire et ramener de la chaleur à l'hiver parisien, et puis en permanence des couleurs primaires dans le cadre via les costumes ou les accessoires de manière à que ce lieu ne soit jamais lassant. A la lumière, je me suis dit qu'il fallait sentir le temps qui passe... Ou marquer les différentes zones de la rédaction, avec la partie publique et les bureaux, plus intimes...

Techniquement, comme le décor avait été recréé très haut dans les étages, je n'avais pas les moyens d'éclairer par l'extérieur. Avec mon chef électro Etienne Lesur, nous étions partis sur des LiteMat pour remplacer les plafonniers, un peu partout dans l'agence, contrôlables par WiFi et pouvant être cadrés. Mais on s'est retrouvé vite coincés par manque de disponibilité. Pour compenser, il a installé des DMG SL1 dans le faux plafond, en les éloignant des plaques de plexi diffusantes installées sur le plafond. Ceci afin d'éviter des points chauds. Cette solution de secours m'a en définitive bien convenu car la douceur de la lumière en top light faisait soudain plus rétro, plus ambiance années 1970-80, le voyage de la lumière rappelant celui des néons. Beaucoup de lampes de jeu étaient ensuite disposées selon les endroits, me permettant au gré des scènes de doser un côté plus intime, et jouer sur les températures de couleur plus chaudes surtout dans le bureau de l'émission de nos personnages. Majoritairement, les comédiens sont tout de même éclairés par ce dispositif en top light, avec des rajouts ponctuels depuis le sol. Quasiment pas de sources traditionnelles sur pied dans ce décor reconstruit comme un intérieur naturel. »

(Propos recueillis par François Reumont, pour l'AFC)

Vivants

Réalisation : Alix Delaporte
 Directrice de la photographie : Inès Tabarin, AFC
 Décors : Nicolas de Boiscuillé, ADC
 Costumes : Caroline Spieth
 Son : Pierre Tucac, Arnaud Rolland, Eric Tisserand, AFSI
 Montage : Virginie Bruant
 Musique : Evgueni & Sacha Galperine

Notes

Équipe

1^e assistante opératrice : Marine Goujet, AOA
 2^e assistant opérateur : Axel Ginolin
 Chef électricien : Étienne Lesur
 Chef machiniste : Gaston Grandin

Données techniques

Matériel caméra, machinerie, lumière : Transpacam (Sony Venice, série anamorphique Atlas Orion, zoom Cooke 25-250 mm MKII), Transpagrip, Transpalux
 Postproduction : Poly Son
 Etalonnage : Laurent Ripoll



80^e édition de la Mostra de Venise Antoine Héberlé, AFC, revient sur le dispositif adopté pour le tournage de "Hors Saison", de Stéphane Brizé

"Le ciel, les nuages et la mer", par François Reumont pour l'AFC

05-09-2023 - [Lire en ligne](#)

Hors saison est le quatrième film que Stéphane Brizé et Antoine Heberlé tournent ensemble. Une étroite collaboration qui leur permet d'élaborer un mode de travail bien à eux, où le jeu des comédiens est au centre des préoccupations. Dans ce nouveau film en Compétition officielle à Venise, Guillaume Canet interprète un rôle qui lui va très bien : celui d'une star de cinéma en plein burn out (c'était déjà un peu le cas dans son propre film *Rock N'Roll*, en 2017). Décidant de partir s'isoler dans un établissement de cure au bord de l'océan, il retrouve par hasard Alice, son premier amour (Alba Rohwacher). On rentre avec Antoine Heberlé, AFC, dans le trajet de fabrication de cette comédie nostalgique sur le succès, et les regrets, projetée à la Mostra de Venise le vendredi 8 septembre. (FR)

Mathieu habite Paris, Alice vit dans une petite cité balnéaire dans l'ouest de la France. Il caresse la cinquantaine, c'est un acteur connu. Elle a dépassé la quarantaine, elle est professeure de piano. Ils se sont aimés il y a une quinzaine d'années. Puis séparés. Depuis, le temps a passé, chacun a suivi sa route et les plaies se sont refermées peu à peu. Quand Mathieu vient diluer sa mélancolie dans les bains à remous d'une thalasso, il retrouve Alice par hasard.

Quelle a été votre première réaction à la lecture de ce film ?

Antoine Héberlé : Ça fait un moment que je connais Stéphane, et je crois qu'on a une sensibilité assez proche, cinématographiquement, mais aussi dans la vie. À la découverte du scénario, je me suis immédiatement fait des images, certaines du cinéma de Jacques Tati pour le début du film quand le personnage de Guillaume est seul à l'hôtel, avec ce côté à la fois dérisoire, et nostalgique propre à ces films. Stéphane est un metteur en scène qui travaille énormément en préparation. Dès les premières séances il m'a évoqué ce rapport entre la majesté immuable de la nature et l'éphémère de nos existences, de nos traversées amoureuses. Me montrant des photos de paysages - dont certaines de ses repérages - mais juste pour me faire ressentir son envie. Il m'a aussi beaucoup parlé travelling, me montrant pas mal de petits plans qu'il avait pu faire avec son téléphone lors de l'écriture du projet. Un film basé sur tout un tas de notes visuelles, un peu dans un esprit impressionniste et profondément lié à la musique. D'ailleurs la bande originale avait été enregistrée avant même qu'on démarre le film. En découvrant tous ces petits clips de préparation sur lesquels Stéphane avait couché les morceaux composés par Vincent Delerm, j'ai tout de suite vu l'ambiance vers laquelle le film se dirigeait.

Vous évoquez Jacques Tati, mais le film est presque "kubrickien" avec les zooms et le 1,66...

AH : Stéphane voulait une image assez douce et presque minimaliste. Quelque chose qui évoque la nostalgie, mais sans qu'on puisse l'associer à une période de cinéma en particulier. Le 1,66 me semblait assez juste pour conserver ce rapport aux arrière-plans et à la nature, au ciel. L'environnement, le choix de Quiberon et de son architecture d'hier et d'aujourd'hui renforcent aussi le côté désuet, surtout au début du film qui démarre sur un ton presque comique.



Hélène Degrandcourt, cachée derrière son moniteur pointe ; Émile Louis premier assistant mise en scène, se penche et fait le pitre pour la photo ; Antoine Héberlé au cadre ; Nicolas Éon, chef machino, me fait de l'ombre avec sa main ; dans l'axe de la main derrière et caché son un voile argenté, c'est Stéphane Brizé qui regarde l'image sur un petit moniteur

L'image évoque aussi un peu la pellicule... Avec pas mal de matière, et une profondeur de champ affirmée.

AH : Moi, je suis un fervent défenseur du respect du cadre fabriqué au tournage. C'est pour cette raison que je n'aime pas trop les caméras à grand capteur dans lesquels le monteur et le réalisateur choisissent le cadre en fin. Sur ce film, on tourne en Alexa Mini, avec des zooms qui ouvrent au maximum à 2,8, ce qui participe à ce look. Les zooms sont faits à la prise de vues, en connivence avec Stéphane. Quelques plans ont été tout de même recadrés dans l'Avid, mais c'est vraiment une minorité. Sur la structure d'image, même si on est passé ensemble au numérique depuis *Quelques heures de printemps*, en 2012, Stéphane reste un grand admirateur de la matière argentique. Et c'est dans cet esprit qu'on a mis au point des LUTs avec Yov Moor, travaillant principalement sur le rendu des blancs, très présents dans les décors, de manière à ce qu'il ne soient jamais purs. Des blancs très nuancés, avec des bascules qui les font partir un petit peu dans le froid, ou dans le vert... Ou avec un peu de chaleur quand le soleil apparaît. Le tout avec une texture inspirée du film qui adoucit encore plus le rendu final. J'en profite pour saluer le talent de Thomas Bouffioulx, l'étalonneur qui m'a accompagné ensuite sur la finalisation du film (Yov Moor étant pris sur un autre projet) et qui a réussi à transmettre toute cette subtilité qu'on cherchait avec Stéphane. Personnellement, je pense que depuis l'avènement de la postproduction numérique, les directeurs de la photo devraient davantage partager le crédit de l'image d'un film avec leur coloriste. Un peu comme l'équipe son le fait de la prise de son au mixage...

Quelle est votre méthode de travail avec Stéphane Brizé ?

AH : C'est à partir de *Une vie*, en 2016, qu'elle s'est peu à peu mise en place. Comme c'est un réalisateur qui adore partager ses rôles entre comédiens et non professionnels, un dispositif particulier s'est installé. En tournant à une ou deux caméras, on se lance sur des prises plutôt longues qui ont pu aller jusqu'à 20 minutes sur *Une vie* mais pas autant sur ce film. Les dialogues ne sont pas gravés dans le marbre. Au contraire, Stéphane donne une situation de départ, pose les enjeux de la séquence avec telle ou telle information à faire passer, et les comédiens se lancent dans la prise. Cette méthode vise à laisser le moins de place possible à la technique d'interprétation et à privilégier leur ressenti personnel, à faire émerger la part d'eux-mêmes à travers leurs propres mots par exemple. C'est cette sorte de quête de vérité absolue qui l'obsède sur le plateau. "Faire vrai" avant tout.

Ca veut dire peu de prises ?

AH : Certaines séquences peuvent être tournées en une seule prise. C'est le cas, par exemple, de l'explication dans la voiture à la fin du film. Mais plutôt que de nombreuses prises, ce sont surtout de longues prises, et Stéphane va ensuite piocher tel ou tel moment selon comment la scène a évolué. Ici, nous avons de très bons comédiens et les choses se mettaient assez vite en place dans leur face-à-face. Ensuite on y retournait pour aller chercher des nuances.

L'autre outil dans la fabrication du film, c'est le zoom avec lequel la quasi totalité des plans sont tournés, et qui me permet au cours de ces longues prises de resserrer ou d'élargir très lentement pour accompagner le jeu et donner de la respiration aux plans fixes. Sur *Une vie*, c'était déjà cette configuration qui avait été choisie, mais à une seule caméra presque toujours à l'épaule. D'où l'importance de la légèreté du numérique, et la grande sensibilité pour compenser la moins grande ouverture des zooms. Sur *Hors saison*, nous avons en permanence deux corps caméra (Alexa Mini) à 1 600 ISO en base, qui nous servaient pour les champs-contre-champs sur toutes les grandes séquences de dialogue. Comme celle des restaurants ou du bar. Des systèmes de communication nous relient quand on est à deux caméras, mais je me suis surpris plusieurs fois à démarrer un zoom alors même que Stéphane me chuchotait dans l'oreillette "d'y aller". Marie Demaison, ma cadreuse caméra B, pouvait

ensuite partir de manière autonome. Elle nous a rapporté beaucoup de matériel précieux de nature et de mer selon les conditions météo les plus favorables au jour le jour.



Marie Demaison en autonomie avec la caméra B

Le film s'appelle Hors saison. Le choix de cette ambiance est central...

AH : Le film se passe dans cette ambiance douceâtre et nostalgique de la côte bretonne désertée par les touristes. Nous avons tourné entre mars et avril, hors saison, donc. Niveau météo on a plutôt été chanceux, tout en s'adaptant assez facilement grâce à notre équipe à géométrie variable. Les deux comédiens principaux étant présents ensemble sur quatre ou cinq semaines d'affilée, c'était possible pour nous d'insérer dans le plan de travail telle ou telle journée d'extérieur selon les conditions de temps. Reste naturellement l'ensoleillement très changeant, caractéristique de la Bretagne qu'il me fallait anticiper notamment sur les décors intérieurs avec beaucoup de découvertes. C'est, par exemple, le cas du salon de thé pour lequel j'ai dû faire installer un cadre sur nacelle à l'extérieur pour venir couper le soleil tout au long de la journée. Sinon des rampes de Vortex étaient généralement installées sur des ponts montés sur pieds afin de maintenir une lumière à peu près constante. Stéphane voulait vraiment une sensation de lumière intense, même par temps couvert. Nous avons quand même en permanence le doigt sur la bague du diaph, car sur la plupart des décors nous étions vraiment collés aux fenêtres et jamais je ne coupe une prise - encore moins de 10 minutes - à cause d'une fausse teinte... L'enjeu pour moi était de garder des arrière-plans abstraits, évanescents, mais toujours avec une profondeur, une matière, un horizon ou un volume qui "existe" comme dirait Stéphane.



Le retour des 5 caméras pour la séquence du mariage

La séquence du mariage est un point de bascule important pour les deux personnages... comment l'avez-vous tournée ?

AH : Cette séquence devait préserver la fraîcheur du "jeu" des invités qui sont non professionnels et capter leur émerveillement pendant le spectacle des siffleurs dès la première prise. C'est pour cette raison qu'on l'a couverte à cinq caméras. Nos deux Alexa en corps principaux, les trois autres étant des petites caméras Sony FX6 pointées et cadrées par une seule personne. C'est une séquence très spontanée, très forte aussi pour les personnages qui se retrouvent totalement sans rien se dire. Ce sont les regards et finalement les corps qui parlent, très subtilement, dans la danse entre Mathieu et Alice (Alba Rochwacher).

Plus on avance dans le film, plus le personnage d'Alice prend de l'importance, au point même d'occuper seule certaines scènes... Par exemple, il y a la scène du repas chez elle.

AH : C'est vrai. Je me souviens que dans une version antérieure du scénario, les deux personnages étaient présentés de manière parallèle dès le début du film. La narration était très différente, et Stéphane a délibérément décidé de retarder l'arrivée d'Alice dans le film, de manière presque magique. Finalement, il faut attendre cette partie plus tardive du film pour voir ces scènes de la vie d'Alice avec son mari et sa fille, les doutes ou les regrets qui naissent, ce qui me semble d'autant plus fort car on sait déjà ce qui lie nos deux protagonistes. La scène du repas, c'est un moment où Alice ne se sent plus à sa place. Stéphane voulait qu'on le ressente, comme à son habitude, par la durée du plan. Ce qui est assez amusant, c'est que ce soir-là on était à trois caméras, pour pouvoir couvrir tous les comédiens, dont la plupart non professionnels. L'axe sur Alice restant

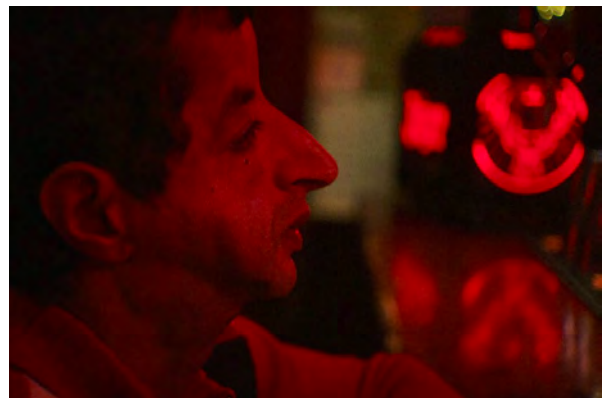
logiquement le plus important. Et finalement Stéphane n'a retenu au montage que ce plan. Tout le reste étant joué au son. J'aime beaucoup ce genre de décision forte qu'il est capable de prendre, tout comme la séquence où les personnages s'arrêtent pendant cinq minutes et regardent la confession de la future mariée. Ce sont de vrais choix de mise en scène qui donnent toute sa force au film, avec beaucoup de liberté.

(Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC)

Notes

Réalisation : Stéphane Brizé
 Directeur de la photographie : Antoine Héberlé, AFC
 Première assistante opératrice : Hélène Degrandcourt
 Seconde assistante opératrice : Charlotte Picard
 Cadreuse caméra B : Marie Demaison
 Chef électricien : Stéphane Assié
 Chef machiniste : Nicolas Eon
 Décors : Mathieu Menut
 Costumes : Caroline Spieth
 Son : Emmanuelle Villard
 Montage : Anne Klotz
 Musique : Vincent Delerm
 Coloriste : Thomas Bouffioulx

Matériel caméra : TSF Caméra (Arri Alexa Mini ; zooms Angénieux 45-120 mm et 28-76 mm ; série Zeiss Gecko T.1,3)
 Postproduction : A la Plage Studio



80^e édition de la Mostra de Venise
Jonathan Ricquebourg, AFC,
revient sur le tournage de
"Casablanca", d'Adriano
Valerio

"Fouad & Daniela", par François Reumont pour l'AFC
 05-09-2023 - [Lire en ligne](#)

Entre documentaire et fiction, *Casablanca*, d'Adriano Valerio, dresse une cartographie des visages et des cultures entre Fouad, immigré marocain, et Daniela, une ex-toxico qui passent un bout de leur chemin ensemble. Ce film d'une heure est présenté le 7 septembre à Venise dans la section Venetian Nights. Jonathan Ricquebourg, AFC, partage les crédits d'image avec Diego Romero. Il revient sur les enjeux d'images et de narration de ce film pas comme les autres. (FR)

Fouad, fils de l'imam d'un quartier populaire de Casablanca, est en Italie, sans papiers depuis dix ans, en attente d'un traitement médical. Ancienne toxicomane, Daniela est issue d'une famille de la classe moyenne supérieure des Pouilles. Ils se rencontrent en Ombrie et tombent amoureux. Cependant, au fil des années, Fouad se lasse d'attendre des documents, épuisé par un environnement où il ne se sent pas à sa place. Retournera-t-il à Casablanca, quitte à ne jamais retourner en Italie ?

Parlez-moi du réalisateur, Adriano Valerio...

Jonathan Ricquebourg : C'est en 2015 que j'ai rencontré Adriano sur un film nommé *Banat - Il viaggio*. C'est un cinéaste très précis, qui travaille beaucoup les situations à l'échelle de la scène. Pour ce nouveau film, qui joue beaucoup sur la voix off et qu'on peut difficilement classer entre le documentaire et la fiction, l'idée est partie de Fouad, le personnage principal. Et c'est à partir de conversations avec lui que le script s'est peu à peu mis en place. Même si on reste dans cet esprit documentaire, avec ces interprètes issus de la réalité, il y a quand même un côté fiction à travers chaque scène et chaque direction très précise dans le dialogue que leur demande Adriano. Pour prendre un exemple dans le film, la scène du bowling, avec la prière effectuée par Fouad, est une mise en scène totalement recréée, ce dernier ne travaillant même plus dans ce lieu quand on a tourné... De même, cette histoire de retour au Maroc n'est pas exactement le trajet du personnage. Seule la relation ambiguë entre Fouad et Daniela est, elle, bien réelle.

Parmi les plans très forts du film, il y a ces séquences au milieu du brouillard...

JR : Ça, c'est quelque chose à laquelle tenait particulièrement Adriano. Ce petit homme cabossé,

ressemblant presque à un personnage de la commedia dell'arte, l'a fasciné. Le montrer au milieu de cet endroit paumé, dans un contexte hivernal et brumeux complètement à contre-emploi de ce que l'on imagine de l'Italie... C'était tout l'enjeu de ce déracinement au cœur du film. Et puis la lumière est une chose très importante pour Adriano. Certaines séquences nocturnes notamment sont autant pensées pour la lumière que pour ce qu'elles racontent. Je vais citer, par exemple, la séquence de l'arbre de Noël en tubes néons, ou celle du bar avec la petite lampe qui fait des effets de lumière... Là, on traduit à l'image le sentiment de solitude que traverse son personnage.



Au centre : le réalisateur Adriano Valerio

Vous partagez les crédits d'image avec Diego Romero...

JR : Le film a été tourné en 2019, et c'est Diego qui s'est d'abord occupé de la première partie du tournage (le Maroc essentiellement, ainsi que quelques scènes d'intérieur en Italie). J'ai pris ensuite la relève pour des raisons de disponibilité, filmant la plus grande partie des scènes hivernales sur une dizaine de jours, plus un jour à Paris pour la courte séquence qui s'y déroule. Adriano avait choisi de travailler avec Diego principalement en référence au *Cœur battant*, de Roberto Minervini, un film qu'il avait lui-même photographié en 2013. Un très beau travail où la caméra était toujours collée à la protagoniste, à son visage.





Comment se passe le travail sur le plateau ?

JR : C'est quelqu'un qui laisse beaucoup de liberté à l'opérateur. Certes, j'arrivais sur le projet après les premières sessions effectuées par Diego, mais je ne me suis jamais senti limité dans mon travail. Si je me souviens bien, ce dernier avait démarré le film en Alexa avec une seule optique (le 32 mm) et ce côté très dénudé me plaisait beaucoup. Surtout quand on tourne un film comme ça dans des conditions documentaire, se restreindre à une seule focale contrebalance les choses et donne tout de suite un côté fiction à l'image. Si en plus, comme Adriano, vous prenez soin au repérage, vous pouvez alors tirer le meilleur parti de chaque lieu en fonction des conditions de lumière et du créneau horaire que vous choisissez. Là, sur ce film, l'hiver était au centre de tout, avec ce brouillard, ce soleil bas, la buée... Autant de choses qui sont plus du niveau du ressenti que du narratif pur.

J'ai donc pris la suite en changeant juste de caméra pour des raisons de disponibilités (la Sony F55 en RAW) mais en gardant le 32 mm Zeiss Ultra Prime sur tous les plans. Seule nécessité dans ce cas de figure, c'est la présence d'un pointeur car on se retrouve toujours très près des comédiens, avec peu de profondeur et beaucoup de rushes ! On se retrouve sur le plateau à effectuer une sorte de chorégraphie avec les comédiens, très différent finalement de la tentation du zoom, plus classique en documentaire.



Une heure, c'est une durée assez inhabituelle pour un long métrage, non ?

JR : Je suis content que ce soit un film un peu court. Franchement, la plupart des films sont trop longs actuellement ! Je trouve que pour *Casablanca*, on est exactement dans le tempo pour ce qu'il a à raconter... Le film a passé pas mal de temps en montage, car c'est toujours très difficile de mettre la touche finale sur un projet aussi atypique. Il faut savoir doser exactement les éléments très graphiques (comme ces plans dans le brouillard ou ceux filmés au drone...) et éviter toute complaisance. Le fait que le style du film soit à la fin assez fragmentaire aide beaucoup à sa réussite. Ce côté syncopé choisi au montage empêche un peu le spectateur de s'installer dans une situation. Et c'est la force du film de ne jamais trop savoir qui est ce type, qu'est-ce qu'il fait en Italie, pourquoi il bosse dans ce bar, etc.

Et l'italien, vous maîtrisez ?

JR : Adriano parle couramment français. Ça facilite bien sûr énormément les choses, notamment en préparation. Moi j'arrive un peu à comprendre l'italien, mais la manière de parler de Fouad et même de Daniela est parfois très peu académique. Mais ce n'est pas grave... On réagit souvent au cadre à l'instinct sans pouvoir tout suivre.

(Entretien réalisé par François Reumont pour l'AFC)

Notes

Réalisation : Adriano Valerio
Directeurs de la photographie : Diego Romero et Jonathan Ricquebourg, AFC
Assistant opérateur : Arthur Briet
Son : Enrico Ascoli
Montage : Andrea Maguolo, Alice Roffinengo
Musique : Enrico Ascoli

Matériel caméra : Arri Alexa et Sony F55, Arri Ultra Prime 32 mm
Drone : Giampaolo Pauselli
Etalonnage et postproduction : Andrea Maguolo



80^e édition de la Mostra de Venise Entretien avec David Quesemand, AFC, à propos de "Michel Gondry Do It Yourself", documentaire de François Nemeta

"Human nature", par François Reumont pour l'AFC
05-09-2023 - [Lire en ligne](#)

François Nemeta, ancien assistant de Michel Gondry au début de sa carrière, est resté encore aujourd'hui très proche de lui. Il propose à Venise un portrait du cinéaste versaillais qui fourmille d'entretiens, d'images d'archives et de petits clins d'œil à son univers si particulier. Un film qui sera diffusé sur Arte lors d'une soirée spéciale consacrée au réalisateur. C'est David Quesemand, AFC, qui a accompagné ce documentaire de Paris à New York en passant par Los Angeles... Sélectionné à la 80^e Mostra, section Venice Classics Documentaires, le film est projeté lundi 4 septembre. (FR)

Comment s'est déroulé ce tournage assez exhaustif sur la carrière de Michel Gondry ?

David Quesemand : Je connais François Nemeta depuis plusieurs années. Nous avons tourné ensemble plusieurs clips et publicités, mais ce film est son premier documentaire. Après une toute première session de tournage à Los Angeles chez Michel tourné par François de son côté, je suis à mon tour rentré sur le projet. En tout le film nous a pris environ trois semaines de tournage entre les États-Unis et la France. Quelques interviews très lointaines (comme celle de Kylie Minogue) ayant été réalisées

par des équipes locales pour des questions de coût évident. L'enjeu principal était d'abord de se faire accepter par l'intéressé, puis d'arriver à donner une sorte d'unité à toutes ces parties, et de retrouver par moments l'esprit de son cinéma. Notamment celui de son travail en animation.

En tout deux films ont été réalisés, *Michel Gondry Do It Yourself*, le documentaire principal de 80 minutes, et *In Bed with Michel Gondry*, un deuxième film un peu plus court centré sur sa relation au sommeil et aux rêves et l'inspiration qu'il en tire dans son travail. Tous deux produits pour Arte dans le cadre d'un Thema spécial à venir.

Quelle est votre approche ?

DQ : Sur ce genre de projet on sait pertinemment que les choses vont être extrêmement découpées derrière, et que les séquences vont être à la fin assez courtes. L'important est de fabriquer des images simplement et modestement. Ne pas chercher forcément à faire de la jolie image, par exemple, ne pas rentrer dans les canons de l'interview US avec le contre-jour bien appuyé et la profondeur de champ proche de zéro. Varier les ambiances et les contextes, comme avec cette interview de Jack White sur un bateau sur la Seine, l'entretien au sujet de *L'Écume des jours* pour lequel on a trouvé à l'institut Pasteur un décor qui colle si bien à son univers, ou celle où Michel conduit la DeLorean, la voiture de *Retour vers le futur*, bref garder un certain esprit ludique qui traverse son œuvre.



Jack White et Michel Gondry
Photo David Quesemand

Avec quelle configuration avez-vous tourné ?

DQ : J'ai majoritairement eu recours à une Sony FX6 équipée d'optiques photo Sony ; utiliser aussi une caméra 16 mm Bolex, vieille passion que nous partageons avec Michel Gondry et François Nemeta, s'est imposé comme une évidence. Elle nous a servi pour des transitions ou des petites séquences en

pixillation, comme celle où on imite le clip "The Hardest Button to Button" dans un escalier des bords de Seine entre Michel et Jack. En même temps, la caméra Bolex, on le voit dans le film, c'est celle avec laquelle Michel tourne tous ses premiers films et notamment l'équipe du groupe Oui Oui, dans lequel il jouait également la batterie.



François Nemeta et Michel Gondry, au volant de la DeLorean
Photo David Quesemand

Qu'avez-vous appris sur lui ?

DQ : Il faut vraiment être au bon endroit au bon moment. Michel n'est vraiment pas réputé pour sa patience sur ses propres films, et quand on fait un film sur lui alors là, faut vraiment s'accrocher ! Heureusement que François Nemeta le connaît très bien, et partage une très grande complicité avec lui. On peut d'ailleurs s'en apercevoir sur une des scènes tournées lors des prises de vues du *Livre des solutions*. Michel se retournant vers la caméra avec un œil assez noir vers l'objectif pour ensuite blaguer sur notre présence. Après, il faut quand même, en tant qu'opérateur, prendre un minimum de soins à l'image de lui, car c'est quelqu'un qui se fiche complètement de son image. Histoire qu'il ne soit quand même pas trop malheureux quand il regardera le film !

Et en lumière ?

DQ : Un dispositif très simple. Une ou deux sources, presque jamais de contre-jour, une seule caméra la plupart du temps... et si possible pas de micros HF car il les déteste. Je me suis même occupé du son moi-même sur pas mal d'interview de lui seul, pour réduire le nombre de gens sur le plateau au maximum et le mettre en confiance.



Charlotte Gainsbourg et Michel Gondry
Photo David Quesemand

Que retenir-vous de ce tournage ?

DQ : Ce qui m'a le plus marqué, d'abord tous ces personnages, comédiens, techniciens, producteurs et sa famille qui tenaient à témoigner souvent de leur admiration pour Michel. J'ai aussi aimé passer du temps dans sa maison, la cave où on retrouve nombre de souvenirs et qui nous a servi de décors et de mini studio pour certaines séquences et le bureau où il fait quotidiennement ses films en papier découpé. Ce côté obsessionnel est fascinant. Le voir travailler tout seul est vraiment très beau. Et puis son personnage à la fois très ouvert sur les autres et très renfermé sur ses obsessions...

En allant lui rendre visite sur le tournage de son dernier film (*Le Livre des solutions*) je l'ai trouvé extrêmement épanoui, heureux au milieu de plein de jeunes gens, et finalement très à l'aise. C'était d'autant plus touchant que ce film parle de son mal-être intérieur, vécu à la suite de l'expérience difficile de *L'Écume des jours*.

(Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC)

Notes

Réalisation : François Nemeta
Image : David Quesemand, AFC
Son : Florent Ravalec
Montage : Thibaud Séve, Pierre Jond, Joséphine Petit
Musique : Etienne Charry
Etalonnage : Daniel Santini
Loueur caméra : Les Films du Figuier (Sony FX6, optiques photo Sony, Bolex 16 mm)
Postproduction : Pom Z



80^e édition de la Mostra de Venise Céline Bozon, AFC, revient sur le tournage de "Sidonie au Japon", d'Élise Girard

"Sidonie vide son sac", par François Reumont
05-09-2023 - [Lire en ligne](#)

Partie visiter le Japon à l'invitation de son éditeur, une grande écrivaine française voit son passé resurgir au pays du Soleil-levant. C'est Isabelle Huppert qui endosse le rôle de ce film signé Élise Girard (*Drôles d'oiseaux*, *Belleville Tokyo*). Entre lieux iconiques, paysages de cartes postales et hôtels de luxe, le voyage de Sidonie se transforme peu à peu dans une ambiance fantastique où le fantôme de son mari défunt vient lui tenir compagnie. Céline Bozon, AFC, est aux manettes de l'image et vient nous partager son expérience d'un tournage au pays de Mizoguchi. Un film en sélection à la 80^e Mostra de Venise où il est projeté le mercredi 30 août dans la section parallèle "Journées des Auteurs". (FR)

Ce film, c'est presque Isabelle au Japon... non ?

Céline Bozon : Le film est parti d'un souvenir de voyage organisé par le distributeur du film *Belleville Tokyo* et pour lequel Élise Girard avait été baladée dans les lieux les plus touristiques du Japon, celui qui se donne à voir. À partir de cette expérience singulière, le film a été construit autour du personnage de Sidonie, écrit pour Isabelle Huppert. Je pense que ce personnage d'écrivaine connue, mais qui ne voyage plus depuis longtemps par peur de l'étranger dans tous les sens du terme lui va comme un gant. C'est une expérience de déphasage. Se retrouver loin de ses "racines" et chercher des ressources ailleurs que dans le connu, c'est très fort

comme sensation, l'"exil".

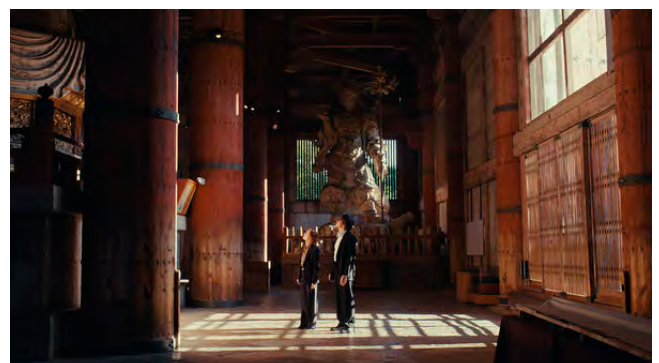
C'est par ailleurs mon quatrième film avec elle, et c'est toujours un immense plaisir de la voir interpréter ses rôles et de la filmer.



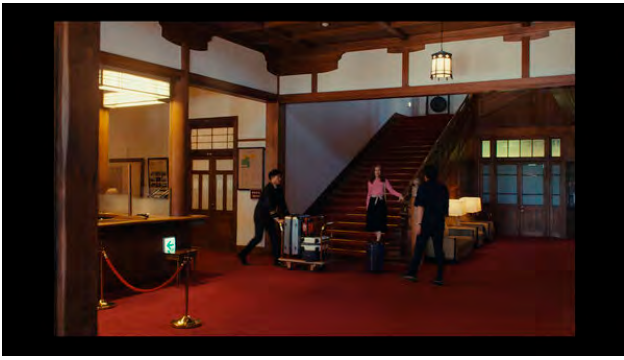
Photogramme

Comment s'est réparti le plan de travail ?

CB : Un des défis importants sur ce film a été de répartir les choses entre l'Allemagne, la France et le Japon pour des raisons de coproduction. En tout le film a été tourné 17 jours au Japon, 8 en Allemagne et 4 en France. Comme tout est extrêmement codifié et réglementé au Japon, nous n'avions là-bas que très peu de marge de manœuvre, certains lieux étant réservés dans des créneaux très limités, avec des accords de production et d'organisation signés des mois à l'avance. En Allemagne, on a dû faire deux chambres d'hôtel et un hall qu'on n'avait pas le temps de faire à Kyoto. Et c'est là qu'on se rend compte vraiment du fossé culturel et esthétique entre l'Europe et le Japon. Que ce soit en termes d'aménagement intérieur, de design, de matières, de couleurs, de texture... Tout, au Japon, semble absolument d'un goût exquis. C'est un paradis pour la caméra et pour la directrice de la photo que je suis ! En comparaison, même les hôtels les plus luxueux qu'on ait pu trouver en Allemagne font vraiment pâle figure, dès qu'on porte une réelle attention aux tissus, au choix des couleurs ou même à la lumière naturelle des lieux. Il y a une élégance et un rapport à l'espace et à la lumière très puissant au Japon, une forme de spiritualité à laquelle on ne peut que se soumettre.



Le Japon vide...



La beauté des matières/textures, brillances, profondeur
Photogrammes



Le Japon vide...
Photogramme

Le Japon que vous présentez semble irréel... Il n'y a presque jamais personne dans les rues ni dans les hôtels !

CB : Alors ça, c'est la bénédiction du Covid ! En effet, on a tourné alors que le pays était complètement bouclé. Nous avions des visas de travail. Aucun touriste étranger... Et des autochtones qui vous regardent avec un regard méfiant dès que vous rentrez dans un lieu, se protégeant de vous comme si vous étiez un virus sur pattes ! Blague à part, ce contexte nous a extraordinairement servi pour le film. Comme Élise voulait donner une image du Japon un peu étrange, entre la carte postale qu'on connaît et le réel mis à nu, l'absence de figuration joue beaucoup dans le rendu des images et dans l'ambiance des scènes. Par exemple, un lieu iconique comme Nara n'aurait jamais pu être filmé de la sorte en temps normal. Et puis il y a un côté épure dans la manière de filmer d'Élise. On enlève, on enlève et on ne raconte plus que l'essentiel. A chaque fois qu'on découpait sur les décors il s'agissait de rendre simple et évident les choix, c'était limpide. Elle m'a beaucoup impressionnée pour ça. Et puis nous nous entendions très bien sur les choix de cadre, le film a été tourné en 1,66, avec beaucoup d'air au dessus des têtes, des valeurs assez larges, ce que j'appelais le côté Manoel de Oliveira (déjà très présent dans les films précédents d'Élise, tournés avec Renato Berta). Dans la manière de filmer et de monter, à chaque étape du film il y a une grande épure. C'est comme des couches successives de dépouillement. C'est quand même la première metteuse en scène qui m'appelle et me dit en début de montage : « On a fait beaucoup trop de plans » ! Elle trouve beaucoup son film au montage et élague, j'admire la grande sobriété du film... Très en rupture avec le cinéma d'aujourd'hui !

Avez-vous pu faire des essais en préparation ?

CB : C'est Renato Berta qui devait à l'origine faire le film. J'ai dû le remplacer pour des raisons d'emploi du temps, arrivant à peine un mois avant le début du tournage en avril 2021. Cette situation m'a fait rentrer dans un projet déjà extrêmement préparé où, par exemple, tous les repérages au Japon avaient été effectués par son assistant Arnaud Alberola (merci à lui pour tout le travail en amont).

C'est sur le fantôme que j'aurais aimé pousser beaucoup plus loin les essais mais malheureusement je n'en ai pas eu le temps. C'est vrai que sur le papier c'est un effet très simple, une incrustation très basique presque à la Méliès, mais c'est toujours le plus difficile à trouver, la simplicité. J'ai quand même pu suggérer à Élise de réaliser un story-board pour ces quelques scènes, ce qui nous a grandement aidés à rendre les choses plus concrètes sur le plateau. Mais il aurait fallu fabriquer des images et aller jusqu'à l'incrustation pour tirer des conclusions intéressantes en terme d'images. Finalement, je suis assez contente du résultat, même si cela a été très compliqué en postproduction. J'aime particulièrement la dernière séquence avec le fantôme, quand il disparaît peu à peu, et que Isabelle Huppert en face de lui semble tellement perdue. Elle est très forte dans ce registre, et on dirait même que c'est elle qui devient fantomatique à la caméra ! Les rôles s'inversent, le fantôme s'efface, Isabelle s'éteint physiquement et le lendemain reprend vie, au sens propre du terme.

Et les séquences de taxi, elle rythment littéralement le film...

CB : Oui, c'était un autre enjeu important du film. Beaucoup de choses se passent dans ces scènes, et l'histoire d'amour se tisse... dans cette intimité-là. Nous cherchions un côté cocon, petite bulle en dehors du monde. Moi j'étais plutôt partisane d'essayer de faire le maximum de choses sur le

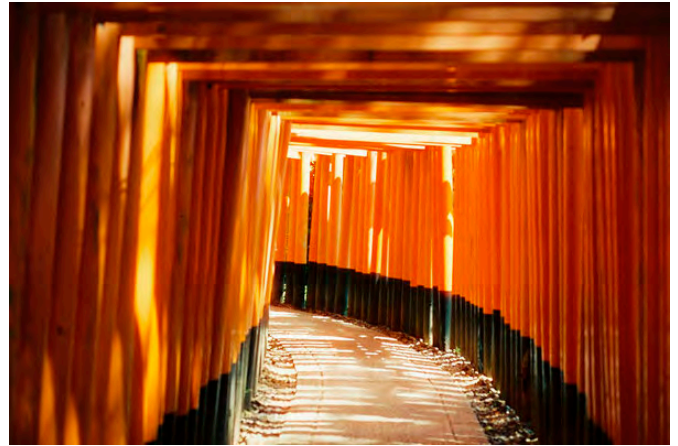
plateau, avec des rétroprojections, pourquoi pas maintenant avec des murs de LEDs. Mais Élise n'était pas de cet avis, souhaitant pouvoir garder un maximum de contrôle des pelures jusqu'au dernier stade du montage. C'était une décision qui me troublait, mais le film terminé, je comprends tout à fait cette envie qui s'inscrit parfaitement dans ce processus de déréalisation dans lequel baigne l'histoire. Le choix des pelures au montage est un choix de ton en fonction de où se situe la scène au montage, c'est très subtil. Il y a même des pelures qu'elle change en cours de plan en cut, l'effet est étonnant, nous n'aurions jamais "osé" en direct, à un autre moment dans un champ-contre-champ on a les mêmes pelures dans les deux axes avec des zooms faits en postproduction. Nous avons aussi fait un effet de tunnel où la lumière sur les personnage s'assombrit et la pelure, elle, reste en plein jour. Le résultat est saisissant.

Quels ont été vos choix techniques ?

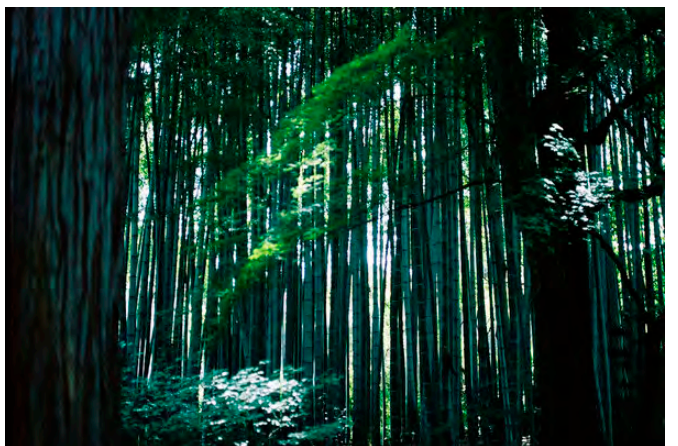
CB : En termes d'optique, je dois saluer la réactivité et le dévouement de Patrick Leplat chez Panavision qui a pu me fournir une série Primo avec le tuning "reop" niveau 5. C'était un vrai tour de force vu le peu de temps en préparation, et je dois reconnaître que c'était une combinaison parfaite avec la Sony Venice 1 en 4K que nous avons utilisée. En plus, pour adoucir et modifier encore un peu l'image, j'ai fait rajouter par l'avant la bonnette Panavision AFA (Anamorphic Flare Attachment) qui a la particularité de donner une sorte de rendu Scope sur une base d'optique sphérique, c'est à dire que l'on a une légère déformation des perspectives. Tout le film a été tourné avec cette combinaison, à l'exception des plans sur le fantôme, que je voulais plus piqués et plus contrastes que le reste de l'image.

Les extérieurs au Japon regorgent de vert, notamment à Nara ou dans la scène du cimetière. Avez-vous mis au point un dispositif particulier ?

CB : C'est Yov Moor, un étalonneur que je connais bien, qui m'a préparé à la dernière minute une LUT destinée aux extérieurs. Connaissant mes goûts en matière de vert, notamment, il a pu parfaitement cerner mes demandes, avec aussi un travail sur les orange (cet orange très récurrent au Japon) qui se retrouve dans le costume d'Isabelle à Naoshima.



Le orange - Photos en argentique dans le temple de Fushimi Inari-Taisha



Les verts en argentique, une séparation des couleurs tellement riche



Le orange
Photogramme

Autre particularité du film, une scène d'amour qu'on voit sous une forme de diaporama...

CB : L'érotisme du film passait beaucoup par les mains des acteurs dans les taxis, pour la scène de rencontre charnelle, Elise avait envie d'une forme de distance donnée par la photographie, le temps arrêté. Nous avons bien sûr dans un coin de notre cerveau la scène de Chris Marker dans *La Jetée*. Nous sommes aussi allées chercher du côté de Godard certaines aspirations de cadrage (*Une femme mariée*).

Pour cette séquence, nous avons travaillé en tout petit comité, avec les deux comédiens, la réalisatrice et mon assistante qui m'aidait à la lumière. J'ai photographié avec mon appareil photo Leica M6 argentique, avec un simple 50 mm et de la pellicule négative couleur Portra 400. C'était vraiment un grand plaisir pour tout le monde, le fait de tenir des positions arrêtées créait pour les acteurs une distance, un jeu, des règles qui éloignaient la gêne de la quasi nudité. C'était un moment de grande complicité collective.

(Propos recueillis par François Reumont, pour l'AFC)



Le orange
Photogramme

C'est Magalie Léonard qui a fait l'étalonnage final du film et nous avons beaucoup poussé ce que la LUT nous amenait déjà, le rapport entre les bleus et les orange ou les rouges très saturés. Je laisse parler ici les images.

Notes

Première assistante opératrice : Amendine Mahieu
Second assistant opérateur : Yuji Suzuki (merveilleux second assistant qui nous a beaucoup aidés, Amendine et moi, à comprendre les logiques des uns et des autres...)
Chef électricien : Takao Iwatani
Chef machiniste : Masato Shimizu
Chef électricien France : Emmanuel Roudault
Chef machiniste France : François Galou
Etalonnage : Magalie Léonard
Montage : Thomas Glaser

Matériel caméra : Panavision Alga (Sony Venice 1, série Panavision Primo Reop5, bonnette AFA)
Postproduction : Studio Orlando



Les bleus cyan et le rouge



Les bleus cyan et le orange



80° édition de la Mostra de Venise Guillaume Le Grontec, AFC, à propos de "A Short Trip", de Erenik Beqiri

"Week-end à Marseille", par François Reumont pour
l'AFC

05-09-2023 - [Lire en ligne](#)

Après le succès international de son premier court métrage *The Van*, le réalisateur albanais Erenik Beqiri a décidé d'installer son deuxième film en France dans la cité phocéenne. Mettant en scène un jeune couple albanais à la recherche d'un titre de séjour, cette courte histoire pourrait tout à fait être le prologue d'un long métrage. On retrouve, comme sur le film précédent, la même équipe en fabrication, soit le producteur Olivier Berlemont (Origine Film), la monteuse Pauline Pallier et le directeur de la photographie Guillaume Le Grontec, AFC. Retour avec ce dernier sur les choix artistiques et techniques qui ont mené à la fabrication de *A Short Trip*, en sélection officielle à Venise 2023. (FR)

Klodi et Mara, jeune couple albanais, décident de marier Mara à un Français pendant cinq ans contre de l'argent, pour obtenir la nationalité française. Ils vont alors devoir choisir le bon mari pour elle, et apprendre à se détacher l'un de l'autre.

C'est donc votre deuxième collaboration avec Erenik Beqiri...

Guillaume Le Grontec : Erenik a gagné plusieurs récompenses avec son premier court métrage depuis sa première présentation à Cannes en 2019. Depuis, il s'est lancé dans l'écriture d'un long métrage assez ambitieux destiné à être tourné dans son propre pays mais qui n'est pas encore monté financièrement. Il est donc parti entre-temps sur cet autre projet, tourné

très vite, en profitant notamment des différents prix qu'il avait pu glaner dans les festivals. Ce nouveau film s'est produit durant l'été 2022 à Marseille, sur sept jours en plein mois de juillet. Un projet avec très peu de moyens, fait dans l'urgence, mais qui était très important pour proposer ce couple à l'écran (Luana Bajrami et Tristan Halijaj), et voir comment il pouvait fonctionner, dans l'optique d'un futur long métrage.



Quel était le défi principal pour vous ?

GLG : Sans doute cette grande scène dans laquelle le jeune couple rencontre l'homme à la tête du réseau qui va leur proposer ses services. Un peu plus de trois minutes dans le scénario, tourné dans un lieu unique, en une seule journée pour des raisons de décor. À la lecture, j'ai retrouvé cette sensation de malaise qu'affectionne particulièrement Erenik, et dans lequel il adore plonger parfois les spectateurs sans les prévenir. À ce stade du film, on ne sait pas grand-chose de ce couple qui vient d'arriver à Marseille... Et on ne peut imaginer à quoi va mener cette rencontre. C'est exactement dans cet état d'esprit qu'on a construit la scène dans cet appartement. La première chose qui m'a frappé dès le repérage, c'était la cage d'escalier très sombre. Je me suis dit spontanément qu'on ne pourrait pas ensuite raccorder avec un lieu super clair... Comme en plus on n'avait qu'une seule journée sur place, j'ai opté pour la solution volets fermés. Une manière simple de conserver le plus possible une certaine continuité, tout en gardant un peu de mystère. De toute façon, avec les murs blancs, on sait d'avance qu'on ne pourra pas se battre contre... Et c'est pour ça que j'ai essayé de garder cette pénombre relative sur les comédiens à la face pour les détacher du fond.

Il y a quand même cette sorte de vestibule dans lequel l'homme les accueille avec une lumière très colorée, qui rompt complètement avec le reste...

GLG : L'entrée de cet appartement, avec une porte-fenêtre munie de damier de verres jaunes et rouges, nous a permis de donner une petite touche baroque. C'est le seul moment du film où j'ai dû utiliser une source directionnelle, à l'initiative de mon chef électricien. Il y a à ce moment un côté un peu confessionnal, la lumière passant à travers le damier un peu comme une porte d'église. Je n'étais pas forcément convaincu au départ de l'effet, mais je dois reconnaître que ça fonctionne plutôt bien, en renforçant encore plus le côté sombre et mystérieux de ce dialogue en début de scène. Tout le reste de la scène, y compris la salle de bain, a été tournée assez vite, par axe, en fonction du soleil. Et en conservant beaucoup d'amorces au cadre de manière à garder les personnages comme emmurés. De simples tubes Astera me permettant de gérer les contrastes au plan par plan, la plupart du travail de lumière étant sur ce film de contrôler la lumière naturelle et de l'enlever plus que d'en rajouter. Laisser aux comédiens tout l'espace, sans pour autant me battre avec des écarts de diaphs spectaculaires...



Le film est en format 1,5. Pourquoi ce choix ?

GLG : On avait tourné le film précédent (*The Van*) en format 4/3 Super 35, sans vraiment beaucoup d'amorces. Sur *A Short Trip*, c'était pour nous avant tout un film de visages, et on voulait absolument essayer le grand format dans sa forme native, celle du rapport de la photo en 24x36. Je crois que c'est un peu la caméra (Sony Venice 2) qui nous a guidés vers ce choix. Utilisée en mode 8K, en base 3 200 ISO sur l'intégralité du film, en poussant même à 6 400 ISO pour obtenir encore plus de matière dans l'image et décoller un peu les noirs. Ce réglage me permet d'adoucir pas mal le rendu du capteur, en association avec des optiques très douces, les Blackwing 7 T-Tuned Transient fournies par RVZ. Des optiques que je n'avais pas vraiment l'habitude d'utiliser, et que je trouvais un peu trop comme des produits marketing plus que de vrais outils... Pourtant, après des essais,

j'ai trouvé leur rendu vraiment intéressant en association avec l'ultra définition de cette caméra. En plus elles sont très légères, et facile à utiliser.

Avez-vous filtré ?

GLG : Oui, presque la totalité du film avec des Schneider Radiant Soft. Ce sont des filtres donnant un peu moins de glow que les Tiffen Glimmerglass, mais qui fonctionnent vraiment très bien dans cette configuration. Le tout aussi avec des densités neutres ou parfois un polarisant pour s'adapter aux 6 400 ISO entre 2,8 ou 3,5.

N'avez-vous pas été tenté d'aller plus loin encore dans la sensibilité ?

GLG : Quelques scènes ont été tournées à 12 800 ISO, mais je n'ai pas osé utiliser ce réglage sur tout le film. Avec le recul je pense que j'aurais pu le faire avec, tant j'ai aimé la texture que ça donnait. Si bien qu'on a même rajouté encore un peu de matière à l'étalonnage sur le reste avec Robin Risser. Autre détail, j'ai aussi emmené avec moi un zoom très compact Morpheus 80-200 mm, qui couvre le Full Frame. C'est en fait un recarrossage TLS d'un zoom photo Nikon 70-200, très pratique, même si très peu de plans en longue focale ont finalement été faits sur ce film.



La scène de la plage est très belle aussi, et permet au spectateur de respirer. Pour autant, la ville et les lieux restent toujours très abstraits.

GLG : A l'origine cette scène était écrite pour un parc, mais à partir du moment où le film devait se tourner à Marseille, j'ai pensé intuitivement qu'il fallait absolument proposer la mer à l'écran, même brièvement. On s'est installé au coucher du soleil, sur la plage des Catalans, une des plus fréquentées de la ville. Bien sûr, on avait un peu peur des arrière-plans, et c'est pour cette raison qu'on est resté très près des visages, le Full Frame faisant disparaître quasiment

les arrière-plans. Une scène où on est tout contre ces deux personnages, en extérieur, finalement très apaisante. Là encore le choix de ces optiques avec ce fall off splendide. En fait je réalise qu'on avait quand même tourné pas mal de plans de coupe de la ville, principalement dans les quelques scènes de déplacement des comédiens... Mais rapidement on s'est aperçu au montage que ça desservait le film. Le dernier plan est un bon exemple, avec Luana qui regarde à travers la fenêtre. Son point de vue avait bien été tourné, montrant son compagnon qui s'éloigne au loin dans les rues... Mais il n'a pas été conservé. Rester sur les protagonistes, les garder un peu comme prisonniers tout au long du film, c'était vraiment l'idée. Comme sur *The Van*, cette collaboration depuis le tournage jusqu'au montage avec Erenik et Pauline m'a beaucoup plu, et je pense que c'est l'un des secrets de la qualité de ces deux courts métrages.

(Entretien réalisé par François Reumont, pour l'AFC)

Ce film s'est vu décerner le **Prix Orrizonti du Meilleur Court métrage** lors de la cérémonie de clôture de cette 80^e édition de la Mostra de Venise.

Notes

Production : Olivier Berlemont
 Directeur de la photographie : Guillaume Le Grontec, AFC
 Première assistante opératrice : Stella Libert
 Seconde assistante opératrice : Emilie Crepet
 Chef électricien : Mikael Niodo
 Chef machiniste : Arthur Chamillard
 Décors : Benjamin Vaillant
 Costumes : Sarah Habib
 Son : Maxime Gavaudan
 Montage : Pauline Pallier
 Étalonnage : Robin Risser

Matériel caméra : RVZ (Sony Venice 2 et série Blackwing7 T-Tuned Transient)
 Matériel lumière : Transpalux Marseille
 Matériel machinerie : TSF Marseille
 Postproduction image : Nod / Géry Bouchez

Les films AFC



L'Été dernier

film de Catherine Breillat

Produit par SBS Productions

Photographié par [Jeanne Lapoirie AFC](#)

Avec Léa Drucker, Samuel Kircher, Olivier Rabourdin

Sortie : 13 septembre 2023



Le Grand Chariot

film de Philippe Garrel

Produit par Rectangle Productions, Arte France Cinéma, Tournon Films

Photographié par [Renato Berta AFC](#)

Avec Louis Garrel, Damien Mongin, Esther Garrel

Sortie : 13 septembre 2023



Le Livre des solutions

film de Michel Gondry

Produit par Partizan Films

Photographié par [Laurent Brunet AFC](#)

Avec Pierre Niney, Blanche Gardin, Françoise Lebrun, Frankie Wallach, Vincent Elbaz

Sortie : 13 septembre 2023



Les Secrets de la princesse de Cadignan

film de Arielle Dombasle

Produit par Madison Films, Margo Cinéma

Photographié par [Eric Gautier AFC](#)

Avec Arielle Dombasle, Julie Depardieu, Cédric Kahn

Sortie : 13 septembre 2023



Un métier sérieux

film de Thomas Lilti

Produit par Les Films du Parc, 31 Juin Films

Photographié par [Antoine Héberlé AFC](#)

Avec Vincent Lacoste, François Cluzet, Adèle Exarchopoulos

Sortie : 13 septembre 2023



Comme une louve

film de Caroline Glorion

Produit par Sensito Films, Grains de Sel Productions

Photographié par [Laurent Machuel AFC](#)

Avec Mathilde La Musse, Sandrine Bonnaire, Sarah Suco

Sortie : 20 septembre 2023



Follia

film de Charles Guérin-Surville

Produit par Beabia Films

Photographié par [Luc Pagès AFC](#)

Avec Stefano Cassetti, Manal Issa, Danil Vorobyev

Sortie : 20 septembre 2023



La Petite

film de Guillaume Nicloux

Produit par Les Films du Kiosque

Photographié par [Yves Cape AFC](#)

Avec Fabrice Luchini, Mara Taquin, Maud Wyler

Sortie : 20 septembre 2023



Nouveau départ

film de Philippe Lefebvre

Produit par Récifilms, Village Films

Photographié par [Axel Cosnefroy AFC](#)

Avec Franck Dubosc, Karin Viard

Sortie : 27 septembre 2023

Les films AFC

L'Été dernier

Photographié par [Jeanne Lapoirie AFC](#)

Ce film est une adaptation d'un film danois *Queen of Heart*, jamais sorti en France, que Saïd Ben Saïd a proposé de réaliser à Catherine Breillat, pensant qu'elle ferait "mieux que l'original".

Catherine, hémiparalysée suite à un accident cérébral, n'avait pas tourné depuis *Abus de faiblesse*, en 2013, et pensait peut-être ne plus jamais faire de film.

Mais à la vue du film : « J'ai été stupéfiée par ce mensonge qui y est raconté. Proférer un si gros mensonge et arriver à le faire croire à l'autre, il faut quand même être dans une forme de vérité pour y arriver ! Je trouvais que c'était un dispositif scénaristique absolument génial, digne de Shakespeare. » (...) « Sur le papier, c'était effectivement l'histoire d'un adultère avec un beau fils beaucoup trop jeune, etc. Mais ce n'est pas ça que je voulais raconter. Je n'aime pas le cinéma réaliste, quand on le cantonne à dire des choses convenues, étriquées, moralistes. L'art moraliste enlaidit et rétrécit les gens. Mais l'Art est moral car il les embellit, porte un regard sur eux qui les épanouit, les transfigure. Contrairement à ce qu'on croit, je suis hyper romantique ! Je suis obsédée par la pureté, c'est pour ça que je ne supporte pas l'adjectif "sulfureux" à mon égard. Ni que l'on dise que je fais du cinéma érotique. Je hais l'érotisme ! L'érotisme, c'est la manière dont les hommes voient les femmes comme objet de consommation. Je n'ai jamais mis le moindre érotisme dans mes films. Il y a certes de l'âpreté et de la sexualité, parce que je me suis interrogée sur mon identité sexuelle depuis le début.

Mais mes films sont avant tout poétiques. Ce qui m'intéresse, c'est le désir, l'amour, la pulsion amoureuse, la culpabilité... Enfin tout ce qui nous échappe, tout ce qui est de l'ordre du non-dit et que j'appelle notre "lieu commun". »



Je ne résiste pas au plaisir de vous faire partager quelques extraits du dossier de presse du film, elle est si pertinente ! Vous comprendrez pourquoi j'étais si heureuse de faire ce film avec Catherine, à quel point j'aime son cinéma, depuis la découverte de *A ma sœur*, son point de vue sur le monde, son esprit, son exigence, la force de son univers esthétique. C'était une joie qu'on me propose le projet et ça a été un bonheur de le tourner.

Nous avons tout de suite eu une très bonne relation, le dialogue était fluide, j'étais assez curieuse de voir comment elle allait filmer ses scènes.

Le budget très réduit du film nous a imposé un tournage de cinq semaines, heureusement dans un lieu presque unique, (la grande maison du couple), malheureusement en bords de Seine et sous un couloir aérien, soumis à un trafic quasi ininterrompu de péniches et d'avions.

Un temps de tournage très court dont nous n'avons pas vraiment souffert parce que Catherine découpe peu. Les scènes importantes du film sont très précises dans sa tête au moment du tournage.



Quand l'enjeu des scènes était faible, nous avions une assez grande liberté, les acteurs et moi. En revanche dès que nous abordions des scènes d'une grande importance, elle devenait d'une précision diabolique, avec les acteurs et avec la caméra. Elle cherchait une forme de symbolisme comme on le trouve dans les tableaux. Une forme d'épure. Sur ce film, ça a été *Marie Madeleine en extase*, du Caravage, qui a été sa référence pour une des scènes d'amour, pour le jeu et la position de Léa Drucker.

Sur bien d'autres séquences, les acteurs devaient rester impassibles, avoir des gestes lents, avoir le regard fixe en coin par exemple, ou bien encore monter les escaliers à reculons en pleine scène de dispute.



"Marie-Madeleine en extase" Le Caravage
Collection privée

Une expérience très inhabituelle pour moi qui vient plutôt d'une école où dans un cadre précis il est laissé une grande liberté aux comédiens. Nous tournions peu de plans donc et très souvent les scènes étaient prévues sur un des deux acteurs et sans contre-champs pour plus de sens, de force et de limpidité.



En termes de lumière elle voulait le visage de Léa transparent, très clair, évanescent, même quand nous tournions en contre-jour. Elle voulait les yeux bleus de Léa, le grain de la peau de Samuel. Au maquillage, des teints rosés, les costumes sous son contrôle, talons aiguilles, robe fourreau des années 1950, coiffure hitchcockienne.

Ce film a été un mélange de naturalisme, avec par moment, une mise en scène au bord de l'expressionnisme, c'était déroutant pour les acteurs aussi.

Elle a été très présente aussi à l'étalonnage, elle voulait assister à tout jusqu'au bout. Je sais qu'elle a été vraiment heureuse sur le tournage, malgré une toute nouvelle équipe imposée par Saïd ça a été comme un nouveau démarrage, comme un nouveau premier film... ?

En tout cas une très belle expérience pour moi et un très beau film.

Un autre extrait du dossier de presse [NDLR]
J'ai l'impression que tout en poursuivant ce que vous avez toujours mis en scène dans vos films, vous le faites de façon plus simple et solaire... « Le film ne s'appelle pas *L'Été dernier* pour rien ! Je voulais un titre limpide et faire un film solaire, en finir avec cette image fausse que les gens ont de moi et de mes films. Et puis c'était mon retour au cinéma, à soixante-quinze ans. L'enjeu pour moi était absolument énorme... Un tournage, c'est la jeunesse, mais la jeunesse de l'âme, la jeunesse de la foi dans le cinéma. Et moi, je n'ai pas besoin d'être jeune puisque mes acteurs le sont. Je peux être vieille, mais mon cinéma est jeune. Je suis infirme, mais mon cinéma n'est pas infirme ! »

Equipe

Première assistante opératrice et cadreuse seconde caméra : Lucie Colombié
Assistant opérateur : Ugo Villion
Chef électricien : Nicolas Dixmier
Chef machiniste : Jonathan Ly

Technique

Matériel caméra : Transpacam (Arri Alexa Mini, zooms Angénieux Optimo 28-76 mm et 45-120 mm ; série Arri/Zeiss Ultra Prime)
Matériels lumière et machinerie : Transpalux, Transpagrip
Laboratoire : M141
Étalonnage : Christophe Bousquet

Le Livre des solutions

Photographié par [Laurent Brunet AFC](#)

À l'occasion de la sortie sur les écrans, le 13 septembre 2023, du *Livre des solutions*, de Michel Gondry, [lire ou relire un entretien](#) dans lequel le directeur de la photographie Laurent Brunet, AFC, évoque la façon artisanale de tourner le film, présenté à Cannes en sélection de la Quinzaine des Cinéastes 2023.

Equipe

Cadreur et opérateur 2^e équipe : Tarik Rebeih
Première assistante opératrice : Justine Legros
Deuxième assistante opératrice : Kelly Pradels
Chef électricien : Florian Gomez, assisté de Mathieu Bernardin
Chef machiniste : Raphaël Drouhot, assisté de Brayon Cadoret et Charlotte Pochart

Technique

Matériel caméra : Panavision (RED Gemini, série Zeiss T2,1)
Matériel machinerie et lumière : Panagrip et Panalux
Postproduction : Partizan

Les Secrets de la princesse de Cadignan

Photographié par [Eric Gautier AFC](#)

Equipe

Première assistante caméra : Sarah Dubien
Chef électricien : Mohan Valmy
Chef machiniste : François Coulin

Technique

Matériel caméra : Transpacam (Sony Venice 2, série Angénieux Optimo Prime)
Matériel lumière et machinerie : Transpalux et Transpagrip
Postproduction : Ike No Koi
Étalonneuse : Isabelle Julien

Un métier sérieux

Photographié par [Antoine Héberlé AFC](#)

Nouvelle collaboration pour moi avec Thomas Lilti qui se penche cette fois-ci sur une de nos institutions aussi emblématique que peut l'être l'hôpital : l'éducation nationale et en particulier le collège.

Comme dans la série "Hippocrate" que nous avons tournée ensemble sur deux saisons, c'est au sein d'un groupe que Thomas nous emmène au cœur de l'établissement. Chacun des profs traverse l'année scolaire avec plus ou moins de difficultés ou de maladresses, mais tous sont portés par la solidarité du groupe et l'envie d'accompagner au mieux les jeunes élèves.

La bande de prof est interprétée par un sacré casting dont la plupart des comédiens sont des fidèles compagnons de Thomas : François Cluzet, Vincent Lacoste, Louise Bourgoïn, William Lebghil, Bouli Lanners, et Adèle Exarchopoulos en nouvelle recrue, avec d'autres très bons comédiens de la série "Hippocrate".

Le dispositif de tournage était le même que pour la série, c'est-à-dire à deux caméras en permanence, et essentiellement à l'épaule. L'image est assez texturée, brute, pour un rendu très naturaliste cher à Thomas.

En ce qui concerne l'équipe image, je suis reparti moi aussi avec mes fidèles camarades de la série dont certains avaient pris du galon à l'occasion de ces joyeuses retrouvailles autour de Thomas.

Equipe

Cadreur Caméra B : Mathieu Bertholet
Première assistante cam A : Lise Drévilion
Premier assistant cam B : Ludovic Bezault
Deuxième assistant cam : Cyprien Mur
Troisième assistante cam : Camille Schuster
Chef machiniste : Nicolas Eon
Chef électricien : Stéphane Assié
Coloriste : Yov Moor

Technique

Matériel caméra : Vantage (2 Arri Mini LF ; série et zooms Arri Signature Prime)
Matériel lumière : Transpalux
Matériel machinerie : Transpagrip et La Bouée
Postproduction : Cosmodigital

Comme une louve

Photographié par [Laurent Machuel AFC](#)

Comme une louve a été intégralement tourné à Sète, en région Occitanie.

Equipe

1^{er} assistant caméra : François Benoit

2^e assistante caméra : Roxane Bois

Chef électricien : Simon Bérard

Chef machiniste : Guillaume Colbeau-Justin

Technique

Matériel caméra : TSF Caméra (Arri Alexa Mini, série Cooke S4)

Laboratoire : Poly Son

Éalonneur : Christophe Bousquet

Follia

Photographié par [Luc Pagès AFC](#)

Follia raconte l'histoire d'un réalisateur perdu dans sa fiction. Cette aventure de tournage renoue avec une manière de fabriquer les films qui date de la nouvelle vague et dont je suis peut-être nostalgique. Une époque où un producteur pouvait lancer un tournage avec son propre argent, sur trois lignes de scénario. Une époque où l'invention de pellicules sensibles, conjuguée à l'invention de caméras légères, a créé un langage cinématographique dont nous sommes encore les héritiers.

Aujourd'hui, l'invention de matériels incroyablement performants et mobiles, tout en étant accessibles, permettent à des films comme *Follia* d'exister, pour peu qu'on les utilise à bon escient.

Charles m'a contacté seulement un mois avant le début du tournage, en me présentant son film comme une "romance dramatique, portée par un certain souffle de folie, autour d'une villa antique, aux pieds de l'Etna, avec des acteurs français, italiens, russes, chinois... le tout, filmé en trois semaines".

Pas mal de conditions semblaient réunies pour donner envie de fuir.

C'était un film fauché, en grande partie auto-produit (le reste des fonds venait de Chine).

Et comme souvent dans ces cas-là, les envies de Charles étaient incompatibles avec ses moyens.

L'apparente naïveté avec laquelle il abordait les problèmes de mise en scène (et de production) me rappelait trop l'inconscience des projets sur lesquels j'ai pu faire mes premières armes. Avec leurs lots de journées de travail qui se finissent en nuits blanches, d'organisations ubuesques, de dispositifs dangereux, de rapports humains toxiques.

Son envie de trouver des combines pour louer du matériel professionnel et faire comme les "vrais réalisateurs" (comme si accoler au projet le nom d'une caméra en vogue pouvait avoir une influence sur la qualité du film) semblait sonner comme un aveu d'incompétence.

Avais-je vraiment envie de me retrouver dans un remake de *Ça tourne à Manhattan*, mais en Sicile et pour de vrai ?

J'ai refusé, prétextant mon manque de disponibilité.

J'ajoutais quand même à mon refus un e-mail, dans lequel je lui donnais quelques conseils qui allaient à l'opposé de ce que je le voyais faire. Je lui suggérais entre autres d'acheter une caméra grand public plutôt que de louer du matériel professionnel, quitte à tout revendre après sur Leboncoin.

Charles m'a répondu dans la minute, en acceptant toutes mes suggestions.

Cette rapidité de décision, cette faculté à changer radicalement sa manière de faire m'ont immédiatement séduit. J'ai senti qu'on allait pouvoir travailler ensemble.

Deux jours après, je me retrouvais au pied de l'Etna à repérer les décors d'un film qui se révélera l'une de mes plus belles expériences de tournage.



Luc Pagès, selfie sur fond d'équipe du tournage de "Follia"

L'aventure de *Follia* illustre bien à quel point, sous certaines conditions, la ténacité et la candeur peuvent faire bon ménage pour créer un film singulier. Cela, grâce à la personnalité de son réalisateur qui, malgré ses maladresses (souvent dans le champ sans s'en rendre compte), malgré

quelques lacunes (la règle des 180 ?), savait faire preuve d'écoute, de bienveillance, de fulgurances surtout.

Avec lui, je devais constamment rester sur le qui vive, car parmi ses demandes qui pouvaient paraître incongrues, certaines se révélaient incroyablement justes. J'avais l'impression d'être dans un film de Jacques Tati où M. Hulot faisait son propre cinéma, mais avec Antonioni en tête.

Je ne savais jamais si je tournais avec Ed Wood ou Godard.

Les deux probablement.

Sur le tournage, les divergences entre Charles et son interprète principal ont profondément modifié le projet original. Le scénario devenant comme une matière organique, évoluant au fur et à mesure de leurs difficultés à se comprendre, créant des tiroirs, des mises en abîme, d'une manière assez jouissive.

Et le spectateur dans tout ça, comment allait-il s'y retrouver ?

Les montages se sont succédé. Les années ont passé. Aucune projection de travail ne faisait l'unanimité. Jusqu'à ce qu'une version sorte finalement du lot.

Le film était enfin mixé, étalonné et le DCP fabriqué. Charles sentait toujours confusément qu'il n'était pas abouti.

Je lui ai suggéré de repartir en Sicile avec une micro équipe. Rajouter encore un tiroir à cette histoire ferait peut-être la différence.

Charles a vidé ses poches pour payer les billets d'avion et on est reparti.

C'est ce qui lui a permis de remettre l'ouvrage sur l'établi, de remonter le film.

De comprendre enfin quel était son vrai plan de fin. Et de le tourner... dans un coin de son appartement à Paris.

Equipe

Equipe image polyvalente : Pauline Sicard et Manon Blanc

Technique

Location matériel : Cineloc

- Caméra : Blackmagic BMPCC 4K
- Optiques : Samyang Xeen - 16 mm T2,6 et 24, 35, 50, 85 mm T1,5 (+ bague EF-Micro4/3)
- Pour le retournage, remplacement de la série Samyang par un zoom Olympus 12-40 mm F2,8 M. Zuiko ED
- Filtre : Digital Diffusion FX1 (Tiffen)
- Machinerie : stabilisateur Ronin 6

- Lumière : 6 x LED panel de 40 W sur batterie (Neewer 660 Bicolore)

- Drones : Phantom 3 Pro - Mavic Air 1

Postproduction : M141

Etalonnage : Yov Moor

La Petite

Photographié par [Yves Cape AFC](#)

Ma collaboration avec Guillaume Nicloux remonte à 2011. C'est Guy Lecorne, monteur, qui m'avait mis en contact avec lui après que j'avais moi-même suggéré Guy à Claire Denis pour *White Material*. Si tout va bien, nous allons faire notre cinquième projet ensemble fin 2023. Suivant les projets, Guillaume confie la photographie à différents directeurs de la photographie, Christophe Offenstein et moi avons fait ses derniers films (David Ungaro a eu la chance de faire le très beau *Les Confins du monde*).

C'est toujours agréable de continuer une collaboration avec un réalisateur. Je prends ça comme une reconnaissance de mon travail à leurs côtés. Je n'aime pas parler des réalisateurs comme des amis, même si cela peut être le cas, ce sont des gens qui apprécient mon implication sur leurs projets et cela me va amplement.

Guillaume m'a fait entrer dans son monde avec sa façon de travailler et ses collaborateurs proches. Au début, cela m'a dérouté et cela me déroutait toujours tout autant, mais maintenant, j'y prends du plaisir !

La méthode de Guillaume, c'est : un doux mélange d'improvisations, d'inconforts, de surprises et de fausses pistes ! Je comprends cela parfaitement, je pense qu'il n'y a rien de pire pour un réalisateur qu'un collaborateur artistique dans le confort, le confort engendre le ronronnement et donc la répétition de notre savoir-faire et pas de notre créativité. Je suis même reconnaissant à Guillaume de me mettre dans ces situations et j'y vois la preuve de la confiance qu'il a en moi.

Les collaborateurs de Guillaume, sa garde rapprochée comme je les appelle, c'est, Guy Lecorne au montage, Olivier Dô Hûu au son plateau et au mixage, Christophe Offret aux accessoires et Olivier Radot pour la direction artistique.

Guillaume et Olivier préparent énormément les films en amont, par des recherches sur le sujet, les décors, les ambiances et toute une série d'éléments pour enrichir et comprendre le sujet. Au début, j'ai ressenti comme une frustration de ne pas être inclus dans ces moments, mais finalement je me sens bien d'arriver plus tard et le travail avec Olivier est très amusant.

La Petite est un film écrit pour Fabrice Luchini que Guillaume a réalisé pour Les Films du Kiosque. Nous l'avons tourné en 30 jours entre Bordeaux, Gand, en Belgique, et Paris. Fabrice Luchini, Mara Taquin et Maude Wyler interprètent les rôles principaux.



Mara Taquin et Fabrice Luchini dans "La Petite"
Les Films du Kiosque

Pour les fausses pistes, il y a eu l'anamorphique. À la demande de Guillaume j'ai testé chez TSF les séries disponibles à Paris, pour finalement tourner en 8K avec une série BlackWing7 !

Pour espérer trouver une texture de point et des déformations proches de l'anamorphique (Guillaume Nicloux les apprécie, mais pas toutes !) nous avons engagé Aurélien Branthomme, de chez TSF, pour qu'il nous fabrique des "calques" à appliquer sur les images avec une sélection de "défauts" anamorphiques que nous avons choisis. Les résultats très encourageants se sont avérés très difficiles et lourds à appliquer, même à l'étalonnage final. Merci à Sylvain Monod d'avoir compris l'intérêt de cette recherche et d'avoir accepté cette dépense supplémentaire. La piste est intéressante et très certainement dans les prochaines années nous allons pouvoir tourner "Flat" et appliquer par la suite à l'étalonnage le look optique choisi en amont. Je ne sais pas si c'est une bonne chose mais cela sera possible !

Pour l'inconfort, avec l'aide de Julien Lefebvre, chef électricien avec qui je travaille depuis de nombreuses années, nous avons décidé pour les intérieurs de nous passer de grosses sources pour les entrées de lumière de l'extérieure et de les remplacer par la météo ! La méthode est casse-gueule, surtout quand les séquences ne sont pas faites en plan-séquence, il

faut s'adapter en permanence à l'intérieur, mais c'était excitant et depuis quelques années je travaille comme cela.

Et puis il y avait aussi tous ces murs blancs dont Olivier Radot aime à me rappeler (avec un grand sourire !) qu'ils sont le cauchemar des chefs opérateurs ! Nous avons employé beaucoup de négatifs pour créer du contraste et finalement plus enlever que rajouter.

Pour la caméra, nous étions en RED Monstro avec Sylvain Zambelli au point, lui aussi fidèle compagnon, il était assisté par Swan Guessoum. Notre DIT était Mathieu Cassan qui a eu son lot de fausses pistes de Guillaume et que je remercie pour sa patience. À la machinerie, l'impeccable et magnifique compagnon de longue date Thomas Blanc. Toujours présent, toujours discret et toujours élégant ! Que du plaisir de l'avoir à mes côtés. Le monde de Nicloux, c'était une première pour lui, il a passé le baptême, que tout le monde n'a pas réussi, avec succès !

TSF nous a fourni tout le matériel d'image : caméra, lumière et machinerie. Merci à toutes leurs équipes pour leur réactivité et leur accompagnement. Une pensée particulière pour Fred Valay qui dès mes débuts a toujours réussi à combler mes exigences les plus folles et qui va me manquer.

Richard Deusy a étalonné le film chez M141, Guillaume, depuis que je lui ai présenté Richard, ne travaille plus qu'avec lui. Malgré cela, Richard et moi avons, à force de comparaison et de persuasion, réussi à nous sortir d'une fausse piste où Guillaume nous avait envoyés (un film chaud !) et où nous nous étions embourbés pendant une bonne partie de l'étalonnage !

Nous avons tourné avec NeoSet sur mur LED à Paris, merci à Karelle et Jérémie pour la préparation en amont. C'était une première pour moi et maintenant que je sais comment cela fonctionne je referais bien toutes les séquences !

J'ai retrouvé sur ce film Michelle Constantinides, maquilleuse, nous nous étions connus quand j'étais assistant caméra, cela a été un plaisir de la retrouver. Anaïs Romand fait tous les films de Guillaume aux costumes depuis quelques années et était encore une fois avec nous. Michel Rodas opérait au Steadicam. Les VFX ont été faits par CGEV avec Alain Carsoux. Sylvain Monod était notre directeur de production.

Les séquences de début du film, en hiver, ont été tournées par Christophe Offenstein.

La Petite

Réalisation : Guillaume Nicloux
Direction de la photographie : Yves Cape, AFC
Prises de vues additionnelles : Christophe Offenstein
Direction de production : Sylvain Monod
Direction artistique : Olivier Radot
Costumes : Anaïs Romand
Son : Olivier Dô Hûu
Montage : Guy Lecorne
Maquillage : Michelle Constantinides
Accessoires : Christophe Offret

Equipe

Premier assistant opérateur : Sylvain Zambelli
Deuxième assistant : Swan Guessoum
Opérateur Steadicam : Michel Rodas
DIT : Mathieu Cassan
Chef électricien : Julien Lefebvre
Chef machiniste : Thomas Blanc

Technique

Matériel caméra : TSF Caméra (RED Monstro, série Tribe7 Blackwing7)
Matériel lumière et machinerie : TSF Lumière, TSF Grip
Tournage sur fond LED : NeoSet (Jérémy Tondowski, Karelle Ciana)
Postproduction : M141
Étalonnage : Richard Deusy
VFX : Compagnie Générale des Effets Visuels (Alain Carsoux)

Nouveau départ

Réalisateur : Philippe Lefebvre
Production : Recif films
Directeur de production : Thomas Berton
Scenariste : Maria Pourchet
Première assistante réalisation : Aurore Coppa
Scripte : Delphine Musichini
Chef déco : Johann Georges
Costumes : Rebecca Renault
Cheffe maquilleuse : Emilie Bourdet / Nadine Bournazeau
Coiffure : Sylvine Picard / Stephane Malheu
Photographe de plateau : Mathieu Ponchel

Equipe

Premier assistant opérateur : Gregoire Thevenot
Second assistant opérateur : Thomas Bazin
Cadreur cam B : Maurizio Tiella
1^{er} assist cam B : Adrien David
2^e assist cam B : Hugo Ctiborsky
Retour image : Mathilde Fernandez

Gaffer : Georges Harnack
Electricien : Raphael Auger
Electricien : Colin Lefebvre
Electricien : Gael Parat
Groupman : Loic Le Pechon
Electricien : Antonin Boitier
Electricien : Grégoire Bélien

Key grip : Martin Defossez
Machiniste : Zaher Megdiche
Machiniste : Adrien Pellegrini
Machiniste : Camille Conroy
Machiniste : Julien Saffroy
Machiniste : Dorian Pirot

Technique

Matériel caméra : TSF / Fred Valay (RED Raptor 8K; série Leica R par Zero Optik et zoom Angénieux Optimo 37-102 mm FF)
Matériels lumière et machinerie : TSF Lumière et TSF Grip
Laboratoire : Color / Varujan Gumusel
Étalonneur : Richard Deusy

Nouveau départ

Photographié par [Axel Cosnefroy AFC](#)



Franck Dubosc et Axel Cosnefroy
Photo Mathieu Ponchel

Sur les écrans



Festival de San Sebastián 2023

05-09-2023 - [Lire en ligne](#)

Le Festival International du Film de San Sebastián (SSIFF), dont la 71^e édition se tiendra du 22 au 30 septembre 2023, propose un programme composé de quelque 200 films sélectionnés dans six sections compétitives (Sélection officielle, New Directors, Horizontes Latinos, Zabaltegi-Tabakalera, Perlak et Nest) et sept non compétitives (Culinary Zinema, Made in Spain, Zinemira, Velodrome, Movies for Kids, Retrospective et Klasikoak). Parmi les films sélectionnés, on note la présence à la direction de la photographie de sept membres de l'AFC.

Présidé par la cinéaste Claire Denis, le jury officiel sera composé de l'actrice chinoise Fan Bingbing, de la productrice et réalisatrice colombienne Cristina Gallego, de la photographe française Brigitte Lacombe, du producteur hongrois Robert Lantos, de l'actrice espagnole Vicky Luengo et du réalisateur allemand Christian Petzold.

L'acteur espagnol Javier Bardem, qui figure sur l'affiche de cette édition du Festival de San Sebastián, recevra, le 22 septembre lors de la cérémonie d'ouverture, un Donostia Award, distinction honorifique en reconnaissance, depuis 1986, des carrières et contribution de personnalités du monde du cinéma.

Le cinéaste Víctor Erice recevra également un Donostia Award ; la cérémonie de remise du trophée aura lieu le 29 septembre et sera suivie de la

projection de son dernier film, *Cerrar los ojos* (*Fermer les yeux*), 50 ans après avoir reçu une Conque d'or pour son premier long métrage, *L'Esprit de la ruche*.

Le SSIFF présentera une rétrospective des films de Hiroshi Teshigahara (1927-2001), figure-clé du cinéma japonais des années 1960, connu grâce à un ensemble d'œuvres poétiques expérimentales et à son étroite collaboration avec le romancier Kōbō Abe, scénariste de quatre de ses films. Tous ses films, vingt courts, moyens ou longs métrages, seront projetés, en particulier *Suna no onna* (*La Femme des sables*), photographié par Segawa Hiroshi, film qui reçut le Prix spécial du jury au Festival de Cannes en 1964. Le cycle sera complété par la publication de *Avant-garde chronicles. Conversations with Hiroshi Teshigahara*, livre de Inuhiko Yomota traduit du japonais par Daniel Aguilar.



Entre autres films sélectionnés...

Sélection officielle

- *Fingernails*, de Christos Nikou, photographié par Marcell Rév, HCA, ASC
- *L'île rouge*, de Robin Campillo, photographié par Jeanne Lapoirie, AFC
- *O corno*, de Jaione Camborda, photographié par Rui Poças, AIP, ABC
- *Puan*, de María Alché et Benjamin Naishtat, photographié par Hélène Louvart, AFC
- *Un métier sérieux*, de Thomas Liti, photographié par Antoine Héberlé, AFC (hors compétition, projection spéciale)
- *Un silence*, de Joachim Lafosse, photographié par Jean-François Hensgens, AFC, SBC

New Directors

- *Ashil* (*Achilles*), de Farhad Delaram, photographié par Mohammad Reza Jahanpanah
- *El otro hijo* (*The Other Son*), de Juan Sebastián Quebrada, photographié par Michaël Capron

- *La estrella azul (The Blue Star)*, de Javier Macipe, photographié par Álvaro Medina et Rui Poças, AIP, ABC

Horizontes Latinos

- *El castillo (The Castle)*, de Martín Benichmol, photographié par Nico Miranda, ADF, et Fernando Lorenzale, ADF

- *Los colonos (Les Colons)*, de Felipe Galvez, photographié par Simone D'Arcangelo

- *Pedágio (Toll)*, de Carolina Markowicz, photographié par Luis Armando Arteaga

- *Tótem*, de Lila Avilés, photographié par Diego Tenorio et Omar Guzmán

Perlak

- *Anatomie d'une chute*, de Justine Triet, photographié par Simon Beaufiles

- *Bâtiment 5 - Les Indésirables*, de Ladj Ly, photographié par Julien Poupard, AFC (film de clôture, Hors compétition)

- *Dumb Money*, de Craig Gillespie, photographié par Nicolas Karakatsanis

- *Io Capitano (Moi capitaine)*, de Matteo Garrone, photographié par Paolo Carnera, AIC

- *Kuolleet lehdet (Les Feuilles mortes)*, d'Aki Kaurismäki, photographié par Timo Salminen, FSC

- *May December*, de Todd Haynes, photographié par Christopher Blauvelt

- *Memory*, de Michel Franco, photographié par Yves Cape, AFC

- *Past Live*, de Celine Song, photographié par Shabier Kirchner

- *Perfect Days*, de Wim Wenders, photographié par Franz Lustig

- *Rosalie*, de Stéphanie Di Giusto, photographié par Christos Voudouris, GSC

- *La sociedad de la nieve (Society of the Snow)*, de J.A. Bayona, photographié par Pedro Luque, SCU

- *The New Boy*, réalisé et photographié par Warwick Thornton

- *La Zone d'intérêt*, de Jonathan Glazer, photographié par Łukasz Żal, PSC (film d'ouverture, en Compétition)

Zabaltegi-Tabakalera

- *Camping du lac*, d'Éléonore Saintagnan, photographié par Michaël Capron

- *Film annonce du film qui n'existera jamais : "Drôles de guerre"*, de Jean-Luc Godard, photographié par Fabrice Aragno

- *L'Île*, de Damien Manivel, photographié par Mathieu Gaudet

- *Orlando, ma biographie politique*, de Paul B. Preciado, photographié par Victor Zébo

- *Quitter la nuit*, de Delphine Girard, photographié par Juliette Van Dormael, SBC

Klasikoak

- *Aloïse (1975)* de Liliane de Kermadec, photographié par Jean Penzer

Culinary Zinema

- *La Passion de Dodin Bouffant*, de Tran Anh Hung, photographié par Jonathan Ricquebourg AFC.

- [Sélections complètes et informations complémentaires](#) sur le site Internet du SSIFF.



Festival International du Film de Toronto 2023

21-08-2023 - [Lire en ligne](#)

La 48^e édition du Festival International du Film de Toronto (TIFF) se tiendra du 7 au 17 septembre 2023, dix jours dédiés à un cinéma d'exception, tant canadien qu'international, le TIFF se donnant pour mission de transformer la façon dont on voit le monde à travers le cinéma. Au nombre des quelque 230 films présentés cette année, non compris 42 courts métrages, dans les dix principales sections du TIFF - Centrepiece, Discovery, Gala Presentations, Midnight Madness, Platform, Primetime, Special Presentations, TIFF Classics, TIFF Docs, Wavelengths -, on en compte neuf photographiés par des membres de l'AFC.

Le jury de Platform, la seule section compétitive du TIFF, sera composé du cinéaste américain Barry Jenkins, de la scénariste, réalisatrice et actrice libanaise Nadine Labaki, et de l'acteur, metteur en scène, producteur et réalisateur canadien Anthony Shim.

Trois cinéastes seront honorés pendant cette édition du TIFF : l'acteur et producteur hongkongais Andy

Lau recevra un "Special Tribute Award", la scénariste et réalisatrice brésilienne Carolina Markowicz, un "TIFF Emerging Talent Award", et le directeur de la photographie polonais Łukasz Żal, PSC, un "TIFF Variety Artisan Award".

Parmi les films sélectionnés...

Centrepiece

- *Banel et Adama*, de Ramata-Toulaye Sy, photographié par Amine Berrada, AFC
- *Chuck Chuck Baby*, de Janis Pugh, photographié par Sarah Cunningham
- *Das Lehrerzimmer (The Teachers' Lounge)*, d'Ilker Çatak, photographié par Judith Kaufmann, BVK
- *Fallen Leaves (Les Feuilles mortes)*, d'Aki Kaurismäki, photographié par Timo Salminen, FSC
- *Inshallah Walad (Inchallah un fils)*, d'Amjad Al Rasheed, photographié par Kanamé Onoyama, AFC
- *Irena's Vow*, de Louise Archambault, photographié par Paul Sarossy, ASC, BSC, CSC
- *Kuru Otlar Üstüne (Les Herbes sèches)*, de Nuri Bilge Ceylan, photographié par Cevahir Sahin et Kürsat Üresin
- *National Anthem*, de Luke Gilford, photographié par Katelin Arizmendi
- *Pedágio (Toll)* Carolina Markowicz, photographié par Luis Armando Arteaga
- *Perfect Days* Wim Wenders, photographié par Franz Lustig
- *Sira*, d'Apolline Traoré, photographié par Nicolas Berteyac
- *The Nature of Love (Simple comme Sylvain)*, de Monia Chokri, photographié par André Turpin
- *Xue Bao (Snow Leopard)*, de Pema Tseden, photographié par Matthias Delvaux
- *Zielona granica (Green Border)*, d'Agnieszka Holland, photographié par Tomasz Naumiuk, PSC

Discovery

- *Ashil (Achilles)*, de Farhad Delaram, photographié par Mohammad Reza Jahanpanah
- *Avant que les flammes ne s'éteignent (After the Fire)*, de Mehdi Fikri, photographié par Romain Carcanade
- *Budi Pekerti (Andragogy)*, de Wregas Bhanuteja, photographié par Gunnar Nimpuno, ISC
- *Eallogierdu (The Tundra Within Me)*, de Sara Margrethe Oskal, photographié par Anders Hoft, FNF
- *The Teacher*, de Farah Nabulsi, photographié par Gilles Porte, AFC
- *Valentina o la serenidad (Valentina or the Serenity)*, d'Ángeles Cruz, photographié par Carlos Correa
- *Widow Clicquot*, de Thomas Napper, photographié par Caroline Champetier, AFC
- *Yellow Bus*, de Wendy Bednarz, photographié par Sofian El Fani

Gala Presentations

- *Finestkind*, de Brian Helgeland, photographié par Crille Forsberg, FSF
- *Lee*, d'Ellen Kuras, ASC, photographié par Paweł Edelman, PSC
- *Nyad*, de Jimmy Chin et Elizabeth Chai Vasarhelyi, photographié par Claudio Miranda, ASC
- *The End We Start From*, de Mahalia Belo, photographié par Suzie Lavelle, BSC, ISC

Midnight Madness

- *Cuando acecha la maldad (When Evil Lurks)*, de Demián Rugna, photographié par Mariano Suárez, ADF

Platform

- *Dream Scenario*, de Kristoffer Borgli, photographié par Benjamin Loeb, FNF
- *HLM Pussy (Sisterhood)*, de Nora El Hourch, photographié par Maxence Lemonnier
- *O corno (The Rye Horn)*, de Jaione Camborda, photographié par Rui Poças, AIP, ABC
- *La Vénus d'argent (Spirit of Ecstasy)*, d'Hélène Klotz, photographié par Victor Seguin, AFC

Special Presentations

- *Anatomie d'une chute*, de Justine Triet, photographié par Simon Beaufiles
- *Bâtiment 5 (ex Les Indésirables)*, de Ladj Ly, photographié par Julien Poupard, AFC
- *La Bête*, de Bertrand Bonello, photographié par Josée Deshaies
- *La chimera (La Chimère)*, d'Alice Rohrwacher, photographié par Hélène Louvart, AFC
- *La contadora de películas (The Movie Teller)*, de Lone Scherfig, photographié par Daniel Aranyó, AEC
- *Daddio*, de Christy Hall, photographié par Phedon Papamichael, ASC, GSC
- *L'Enlèvement*, de Marco Bellocchio, photographié par Francesco Di Giacomo
- *L'Été dernier*, de Catherine Breillat, photographié par Jeanne Lapoirie, AFC
- *Les Filles d'Olfa*, de Kaouther Ben Hania, photographié par Farouk Laâridh
- *Fingernails*, de Christos Nikou, photographié par Marcell Rév, HCA, ASC
- *Memory*, de Michel Franco, photographié par Yves Cape, AFC
- *North Star*, de Kristin Scott Thomas, photographié par Yves Bélanger, CSC
- *Seven Veils*, d'Atom Egoyan, photographié par Paul Sarossy, ASC, BSC, CSC
- *Shoshana*, de Michael Winterbottom, photographié par Giles Nuttgens, BSC

- *The Burial*, de Maggie Betts, photographié par Maryse Alberti
- *The Dead Don't Hurt*, de Viggo Mortensen, photographié par Marcel Zyskind, DFF
- *Tillsammans 99 (Together 99)*, de Lukas Moodysson, photographié par Ellinor Hallin
- *Une année difficile*, d'Éric Toledano et Olivier Nakache, photographié par Mélodie Preel
- *Uproar*, de Hamish Bennett et Paul Middleditch, photographié par Maria Ines Manchego, NZCS
- *Wicked Little Letters*, de Thea Sharrock, photographié par Ben Davis, BSC
- *La Zone d'intérêt*, de Jonathan Glazer, photographié par Łukasz Żał, PSC

TIFF Classics

- *L'Amour fou*, de Jacques Rivette, photographié par Alain Levent (35 mm) et Étienne Becker (16 mm)

TIFF Docs

- *Bye Bye Tibériade*, de Lina Soualem, photographié par Frida Marzouk et Thomas Brémond
- *Dieu est une femme (God is a Woman)*, d'Andrés Peyrot, photographié par Patrick Tresch et Nicolas Desaintquentin

Wavelengths, TIFF '23

- *Mambar Pierrette*, de Rosine Mbakam, photographié par Fiona Braillon, SBC
- *Nu aștepta prea mult de la sfârșitul lumii (N'attendez pas trop de la fin du monde)*, de Radu Jude, photographié par Marius Panduru, RSC
- *Orlando, ma biographie politique*, de Paul B. Preciado, photographié par Victor Zébo.

- [Voir la liste alphabétique des films sélectionnés](#), toutes sections confondues.



Rétrospective Catherine Breillat à la Cinémathèque française

05-09-2023 - [Lire en ligne](#)

Du 11 au 24 septembre 2023, la Cinémathèque française propose une rétrospective des films de la cinéaste Catherine Breillat. L'occasion de découvrir ou revoir les images, entre autres directeurs de la photographie, des membres de l'AFC Yorgos Arvanitis, Laurent Dailland, Eric Gautier, Jeanne Lapoirie, Denis Lenoir, Laurent Machuel ou encore Guillaume Schiffman.

L'une des cinéastes les plus transgressives du cinéma français contemporain. Œil acéré sur l'adolescence, l'amour et la violence, Catherine Breillat ausculte depuis 50 ans les rapports entre les sexes avec justesse et âpreté. Un cinéma moral, mais jamais moralisateur, sans concession, qui nous manquait : voilà dix ans (*Abus de faiblesse*) que Breillat n'avait pas tourné. Nous célébrons son grand retour avec une leçon de cinéma, et l'avant-première de son nouveau film, *L'Été dernier*. (*Présentation de la rétrospective sur le site de la Cinémathèque française*)

À noter que, samedi 16 septembre à 18 heures, la séance de *Sale comme un ange* sera présentée par Laurent Dailland, AFC, qui en a signé la photographie.

- [Informations complémentaires](#) sur le site Internet de la Cinémathèque française.



"Gagarine", de Fanny Liatard et Jérémy Trouilh, projeté au Ciné-club de l'ADC

04-09-2023 - [Lire en ligne](#)

Pour la séance de début de leur 6^e saison, dimanche 17 septembre 2023, le ciné-club Du décor à l'écran et les décorateurs et décoratrices de l'ADC projeteront *Gagarine*, de Fanny Liatard et Jérémy Trouilh, et recevront Marion Burger, ADC, cheffe décoratrice du film, et Victor Seguin, AFC, son directeur de la photographie.

La séance sera suivie d'une rencontre avec Marion Burger et Victor Seguin, qui échangeront avec le public.

Youri, 16 ans, a grandi à Gagarine, immense cité de briques rouges d'Ivry-sur-Seine, où il rêve de devenir cosmonaute. Quand il apprend qu'elle est menacée de démolition, Youri décide de rentrer en résistance. Avec la complicité de Diana, Houssam et des habitants, il se donne pour mission de sauver la cité, devenue son "vaisseau spatial".

Avec Alseni Bathily, Lyna Khoudry, Jamil McCraven, Finnegan Oldfield, Denis Lavant.



Marion Burger a créé les décors de, entre autres films, *Divine*, d'Houdia Benyamina, *Les Magnétiques*, de Vincent Cardona, et *Un petit frère*, de Léonor Serraille, pour lequel elle a reçu le Prix CST (Commission supérieure technique de l'image et du son) de la Jeune technicienne à Cannes en 2022.

Issu de l'ENS Louis-Lumière, Victor Seguin a éclairé les films *A plein temps*, d'Éric Gravel, *Blue Jean*, de Georgia Oakley, *La Vénus d'argent*, d'Hélène Klotz, et - à venir - *Niki*, de Céline Salette, ainsi que des films publicitaires et de nombreux courts métrages.



Dimanche 17 septembre 2023 à 18h
Cinéma Grand Action
5, rue des Écoles - Paris 5^e

Prochaine séance, dimanche 8 octobre 2023.



"Buena Vista Social Club", de Wim Wenders, projeté au Ciné-club de l'AFCS

01-09-2023 - [Lire en ligne](#)

Pour leur séance de rentrée postestivale, mercredi 13 septembre 2023, Le Steadicam à l'écran, ciné-club de l'AFCS, et les cadres et cadreuses Steadicam projeteront *Buena Vista Social Club*, documentaire de Wim Wenders (1999), et recevront Jörg Widmer, cadreur Steadicam du film dont il a signé la photographie aux côtés de Robby Müller, NSC, BVK, et Lisa Rinzler.

Ry Cooder a composé la musique de *Paris Texas* et de *The End of Violence*. Au cours du travail sur ce dernier film, il parlait souvent avec enthousiasme à Wim Wenders de son voyage à Cuba et du disque qu'il y avait enregistré avec de vieux musiciens cubains. Le disque, sorti sous le nom de "Buena Vista Social Club", fut un succès international. Au printemps 1998, Ry Cooder est retourné à Cuba pour y enregistrer un disque avec Ibrahim Ferrer et tous les musiciens qui avaient participé au premier album. Cette fois, Wim Wenders était du voyage avec une petite équipe de tournage.



La projection sera suivie d'une rencontre avec Jörg Widmer

Le Pianiste, The Tree of Life, Le Nouveau monde, Babel, Le Ruban blanc, Pina, Les Harmonies Werckmeister... Ces films et des dizaines d'autres offrent des plans filmés au Steadicam par Jörg Widmer.

Cadreur Steadicam à la filmographie impressionnante, Jörg Widmer est maintenant directeur de la photographie. Il a collaboré avec Terrence Malick, Wim Wenders, Roman Polanski, Michaël Haneke, Quentin Tarentino, Woody Allen, Béla Tarr, Alejandro Iñárritu, Julian Schnabel...

AFCS CINÉ CLUB
LE STEADICAM À L'ÉCRAN

JÖRG WIDMER
Cadreur Steadicam & chef opérateur

Il a travaillé avec les plus grands cinéastes, Terence MALIK, Michaël HANEKE, Quentin TARANTINO, Woody ALLEN, Alejandro INARRITU et bien d'autres, notamment sur les films THE TREE OF LIFE, LE NOUVEAU MONDE, INGLOURIOUS BASTERDS, BABEL, LE PIANISTE, LE RUBAN BLANC... Pour notre prochain Ciné Club, Jörg Widmer vient présenter **BUENA VISTA SOCIAL CLUB** de Wim WENDERS.

Plus d'informations sur www.afcs.fr

CINÉMA LE GRAND ACTION
5 rue des Ecoles, Paris V

13 SEPTEMBRE 2023 - 20H00

PLANNING ARRI CARTONI ACO Emif OPTICAL SUPPORT

À noter que les membres associés de l'AFCS Arri, Cartoni France (devenu Groupe Zebra), Emit et Planning Caméra sont partenaires du Steadicam à l'écran de l'AFCS.

Mercredi 13 septembre 2023 à 20h
Cinéma Grand Action
5, rue des Écoles - Paris 5^e

Notes

[Lire ou relire un entretien](#) où Jörg Widmer parle de son travail sur *Une vie cachée*, de Terrence Malick, présenté à Cannes en 2019.



Festival de la Fiction, à La Rochelle, édition 2023

01-09-2023 - [Lire en ligne](#)

Le Festival de la Fiction, dont la 25^e édition se tiendra à La Rochelle du 12 au 17 septembre 2023, offre chaque année la possibilité de découvrir séries et films unitaires présentés dans diverses compétitions officielles (française, européenne et francophone étrangère), hors compétition, en séances spéciales ou lors d'évènements. Parmi la soixantaine de fictions sélectionnées, neuf ont été photographiées par des membres de l'AFC.

L'actrice Audrey Fleurot, présidente du jury, sera accompagnée de Laure de Butler, réalisatrice, Constance Labbé, actrice, François Liétout, compositeur, Sophie Revil, productrice, Gaia Guasti, scénariste, et Medi Sadoun, acteur. Ils auront à décerner 16 prix parmi les 43 œuvres en compétition.

Parmi les fictions sélectionnées

Compétition française

Unitaires

- *À la joie*, de Jérôme Bonnell, photographié par Pascal Lagriffoul, AFC
- *La Belle étincelle*, de Hervé Mimran, photographié par Jérôme Alméras, AFC
- *L'Enchanteur*, de Philippe Lefebvre, photographié par Pénélope Pourriat, AFC

Séries 52

- "Les Espions de la terreur", série réalisée par Rodolphe Tissot, photographiée par Pénélope Pourriat, AFC

Fiction événement - Hors compétition

- "66-5", série réalisée par Danielle Arbid (épisodes 1 à 4) et Keren Ben Rafael (épisodes 5 à 8), photographiée par Noé Bach, AFC, et Damien Dufresne, AFC
- "Irrésistible", série réalisée par Antony Cordier et Laure de Butler, photographiée par Nicolas Gaurin, AFC
- "Sambre", série réalisée par Jean-Xavier de Lestrade, photographiée par Elin Kirschfink, AFC, SBC
- *Les Yeux grands fermés*, de Clément Michel, photographié par Fabrizio Fontemaggi, AFC

Évènements

Talents Adami Cinéma

- *Nos urgences*, court métrage de Linh-Dan Pham, photographié par François Catonné, AFC.

Outre ces membres de l'AFC, on pourra citer, entre autres directeurs et directrices de la photographie de fictions sélectionnées, Jérémie Attard, Simon Blanchard, Niels Buchholzer, DFF, Jordane Chouzenoux, David Ciccodicola, Quentin de Lamarzelle, Quentin Devillers, SBC, Julien Fontaine, Mathieu Gaudet, Christophe Graillet, André Lecoeuvre, Colin Lévêque, Yann Maritaud, Paul Morin, Christophe Paturange, JJ Rolfe, ISC, Antoine Sanier, Isabelle Solas ou encore Michel Taburiaux.

À noter que le CNC, l'un des partenaires institutionnels du festival, sera présent dans trois tables rondes. À noter enfin que TSF est l'un des deux partenaires des industries techniques.

- [Sélections complètes et informations](#) sur le site Internet du Festival de la Fiction.



Projections de "Jerry Schatzberg, Portrait paysage", documentaire de Pierre Filmon mis en images par Olivier Chambon, AFC

Pierre Filmon et Olivier Chambon reviennent sur leur travail

28-08-2023 - [Lire en ligne](#)

Après sa première mondiale à la Mostra de Venise l'an dernier et sa première américaine au 20^e Morelia FF au Mexique, le film de Pierre Filmon *Jerry Schatzberg, Portrait paysage*, photographié par Olivier Chambon, AFC, aura sa première française le 3 septembre au Festival de Deauville, suivie d'une projection unique à la Cinémathèque française, le 5 septembre.

Au Festival de Deauville *Un cinéaste incontournable*

Rien ne le prédestinait à la photographie, encore moins au cinéma. Pourtant, c'est par le biais de ces deux médiums que Jerry Schatzberg a su s'imposer comme l'un des plus brillants artistes de notre temps. Ses clichés iconiques restent à jamais imprimés sur nos rétines, autant que sa filmographie intense, autre figure emblématique du Nouvel d'Hollywood. [...]

Cette année, le festival de Deauville a donc choisi d'inverser les rôles et de placer Jerry Schatzberg devant l'objectif afin de saisir son talent et lui rendre hommage en sa présence. Le documentaire consacré au photographe-cinéaste et réalisé par Pierre Filmon, *Jerry Schatzberg, Portrait paysage*, sera projeté à cette occasion.

- [Lire l'article](#) consacré à l'hommage à Jerry Schatzberg

À la Cinémathèque française

À l'occasion de l'hommage qui lui est rendu au Festival du cinéma américain de Deauville, la Cinémathèque française reçoit Jerry Schatzberg pour une soirée spéciale : projection du documentaire signé par Pierre Filmon et de ses deux premiers films, suivie d'une discussion avec lui sur son passé de photographe, sa carrière, sa Palme d'or (*L'Épouvantail*) et les nombreux acteurs qu'il a dirigés depuis 1970.

Outre *Jerry Schatzberg, Portrait paysage*, seront projetés le 5 septembre *Portrait d'une enfant déçue* (1970) et *Panique à Needle Park* (1971).

- [Lien vers la page](#) de la Cinémathèque.

Pierre Filmon parle, pour l'AFC, de la genèse et la mise en œuvre de son film

« C'est grâce à Pierre Rissient que j'ai rencontré Jerry Schatzberg le 27 mai 2014, pour le tournage de mon premier long métrage *Close Encounters with Vilmos Zsigmond* (2016). La photo d'eux deux, ce jour-là, prise par Olivier Chambon, AFC (qui a aussi filmé l'entretien de Jerry) illustre la quatrième de couverture du livre d'entretiens de Pierre, intitulé *Mister Everywhere*, sorti chez Actes Sud en 2016.



Pierre Rissient et Jerry Schatzberg
Photo Olivier Chambon

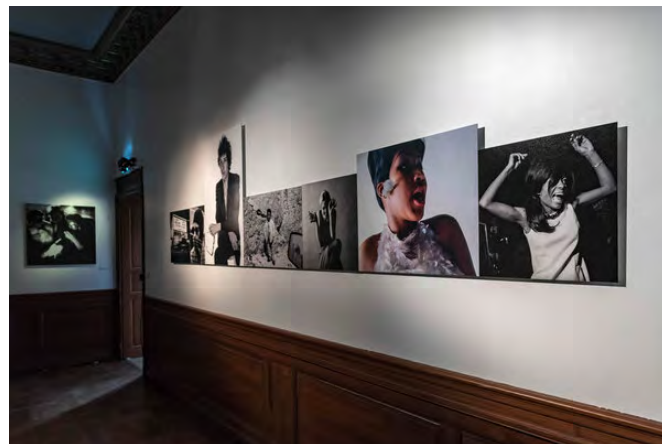
« Vilmos Zsigmond - à qui je dois tant - et Jerry Schatzberg ont fait trois longs métrages ensemble et l'entretien avec Jerry apportait un nouvel éclairage au portrait de Vilmos, celui d'un collaborateur de création dont les idées avaient été déterminantes pour l'esprit du film, en l'occurrence *L'Épouvantail* (*Scarecrow*), avec Al Pacino et Gene Hackman, Palme d'or à Cannes il y a cinquante ans. Jerry avait été très agréable avec la petite équipe de tournage. Il a aimé le film sur Vilmos et lorsque, par la suite, il venait en France depuis New York, presque chaque année, nous nous voyions. Avec sa crinière de cheveux, son

franc-parler, sa voix rocailleuse et ses vêtements en Jean's, il fait un sacré personnage. J'ai bientôt eu l'envie de faire un film sur lui, mais je sentais qu'il me fallait lui offrir quelque chose d'original, loin d'un portrait-documentaire qui déroulerait sa carrière, ce qui ne l'intéressait pas du tout.

« Je lui ai d'abord proposé un projet documentaire à tourner aux USA, en mode road-movie. Il s'agissait de partir en voiture avec lui, à la recherche de Gene Hackman, en compagnie d'Al Pacino... Trop compliqué à mettre en place. Incertitudes sur la santé de Gene Hackman et les disponibilités d'Al Pacino. Cela ne s'est pas fait. Un an plus tard, je retrouve Jerry, égal à lui-même, les années semblant couler sur lui sans aucune conséquence (il fêtera l'an prochain ses 97 ans). Mais Pierre Rissient décède quelques mois plus tard. Je sais bien qu'il me faut me dépêcher de faire un film sur Jerry. La fois d'après, je lui propose un projet apparemment plus simple, un long plan-séquence unique à tourner en une seule prise, lui en discussion avec Al Pacino. Ils habitent non loin l'un de l'autre, à New York, et se voient régulièrement. Mais il me faut l'accord de Jerry pour solliciter Al Pacino... Après réflexion, Jerry décline l'idée... L'année d'après, j'avais presque abandonné tout espoir d'obtenir l'accord de Jerry pour faire un film sur lui.

« Un dimanche de 2019 où je lui rends visite à son hôtel parisien, je lui dis : "Félicitations pour ton exposition de photographies qui ouvre demain au Château de Chamarande!". Et je ne peux m'empêcher d'ajouter : "J'espère qu'il y a quelqu'un qui te filme, pour le vernissage!". Il me répond : "Non...", et il me fixe : "... Ça t'intéresse?". "Bien sûr!", je rétorque. "D'accord, si mon assistante et les organisateurs de l'exposition sont OK." On leur pose la question. Tous valident l'idée. Je leur demande s'il y a une "fenêtre de tir" où l'on pourrait avoir l'exposition de photographies pour nous tout seuls, juste avant le vernissage officiel. Les organisateurs me disent que les salles seront vides pendant une heure et demie, le lendemain après-midi, avant l'arrivée des invités. On est dimanche soir. Je réfléchis vite. Je n'imagine pas Jerry déambulant seul devant le cadre de ses photographies, il faut quelqu'un pour discuter avec lui et je ne me vois pas, moi, endosser le rôle de l'interlocuteur. Il faut que cela coule de source. Il faut un connaisseur. On appelle son ami de cinquante ans, celui qui, avec Pierre Rissient, a fait connaître son œuvre de cinéma en France, Michel Ciment, qui désire aller voir sa dernière exposition de photographies, lui qui en avait élaboré une autre, avec Jerry, au Centre Pompidou à

Paris, en 1982. Est-ce qu'il serait d'accord pour être filmé avec Jerry, eux deux seul à seul, en conversation, demain en début d'après-midi?... C'est oui.



Exposition Jerry Schatzberg au Domaine de Chamarande
Photo Henri Perrot / Domaine de Chamarande

« Le dimanche soir, j'appelle le directeur de la photographie Olivier Chambon, avec qui j'avais tourné mon long métrage *Entre deux trains* (2020) en plans-séquences et que je savais doué pour cet exercice périlleux : "Demain ?"... C'est oui. J'appelle aussi Philippe Grivel qui avait fait un formidable travail au son sur *Entre deux trains*. C'est oui aussi ! Ouf, car sans eux deux, rien de possible. Le lendemain, dans la voiture qui nous amène en banlieue parisienne, Olivier me demande des détails sur le projet, comment cette séquence à tourner allait s'insérer dans le film à venir sur Jerry ? Je le regarde et lui dis : "On va tourner, en un seul plan-séquence, Michel et Jerry en discussion, et ce sera le film en entier". "D'accord !" Et c'est ce qu'on a fait. Après avoir rapidement repéré l'éclairage et les photos accrochées dans les salles d'exposition vides, je n'ai donné qu'une seule indication à Michel Ciment, dont je soupçonnais qu'il comprenait ce que je voulais faire car il avait déjà fait la même chose avec Billy Wilder dans son remarquable documentaire que j'avais eu l'occasion de voir au cinéma. Je lui ai dit : "Dès que vous en aurez l'occasion, devant ses photos, parlez à Jerry de son œuvre cinématographique".

« Quand on a eu fini le tournage du plan-séquence d'une heure et demie, tourné à bout de bras par Olivier avec son GH5, moi caché sous le cadre, me glissant accroupi dans la micro-zone où je ne gênais ni lui ni Philippe et où je pouvais leur donner quelques indications avec les mains, Michel Ciment s'est assis et il m'a regardé : "Vous l'avez, votre film !". Il avait compris. Des quatre vingt-dix minutes de rushes, on a façonné, avec Anouk Zivy, en deux

semaines de montage séparées par plusieurs mois, un film de quarante-six minutes (on est même fiers d'avoir fabriqué un objet éco-responsable...), un film qui nous a semblé refléter le meilleur de ce vernissage privé, de ce moment suspendu, en enlevant toute répétition, tout "gras", pour que l'expérience du spectateur soit la plus immersive possible. Il s'agissait autant pour nous du portrait quasi ciné-photographique d'un artiste devant des morceaux choisis de son œuvre (Bob Dylan, Faye Dunaway, Fidel Castro, Zappa, Catherine Deneuve, Sharon Tate...) que de la captation de la relation privilégiée entre deux amis de cinquante ans. Il s'agissait aussi de donner envie au spectateur, une fois le film projeté, de chercher à en savoir plus sur Jerry Schatzberg, en n'excluant personne, ni ceux qui connaissent son œuvre ni ceux qui ne la connaissent pas.



"Faye Dunaway Red Hat", 1968
Photo Jerry Schatzberg

« Le miracle de ce film, au budget quasi inexistant, a été sa sélection officielle par Alberto Barbera, pour sa première mondiale, à la 79^e Mostra de Venise en 2022. Sa première américaine a suivi, au Mexique, en présence de Jerry, au 20^e Festival de Morelia. Sa première française aura lieu au 49^e Festival Franco-Américain de Deauville en 2023, avant une projection unique à la Cinémathèque française, à Paris, mardi 5 septembre 2023.

« Merci à Jerry, Michel, Olivier, Philippe, Anouk et Pascal Ribier (notre mixeur). Et merci à Pierre et Vilmos! »

Olivier Chambon, AFC, parle de sa façon d'aborder son travail sur le film

Quand Pierre Filmon me propose, en 2019, de tourner un portrait de Jerry Shatzberg sous la forme d'un plan-séquence d'une discussion avec Michel Ciment dans une expo rétrospective de ses photos, je suis immédiatement enthousiasmé.

D'abord parce que les films de Shatzberg ont beaucoup compté dans ma cinéphilie : dans les années 1980, *Panique à Needle Park* a été programmé aux 3 Luxembourg plusieurs années de suite, *L'Épouvantail* était également régulièrement au programme des Actions. Voir un cinéaste de ce calibre régulièrement oublié quand on fait des rétrospectives sur le Nouvel Hollywood est un mystère que je ne m'explique pas. Ces deux films et d'autres comme *Le Privé*, *John Mac Cabe*, de Robert Altman, m'ont fait remarquer le travail de Vilmos Zsigmond, dont j'aurai le bonheur de tourner un portrait avec Pierre également en 2016.

Ensuite parce que je connais Michel Ciment depuis longtemps, notamment sa voix qui m'est familière



"Cha Cha Cha 8", 1958
Photo Jerry Schatzberg



"Faye Dunaway Legs", 1968
Photo Jerry Schatzberg

depuis l'enfance durant laquelle le dimanche soir en famille consistait à écouter "Le Masque et la plume", puis ses différents entretiens avec de grands cinéastes dans *Positif*.

Enfin, parce qu'il s'agit de réutiliser le même dispositif que sur *Entre deux trains*, long métrage de Pierre, sorti en 2020 : plan-séquence caméra à la main, mais cette fois totalement improvisé. J'ai donc opté de nouveau pour le Panasonic Lumix GH5 mais cette fois avec le zoom 24-105 mm Canon. La difficulté était que les photos étant exposées dans la pénombre complète, la seule source de lumière sur les visages était la lumière réfléchie par les photos éclairées chacune par un petit spot de très faible intensité pour ne pas abîmer les tirages.



Photo Domaine de Chamarande

J'ai donc monté un adaptateur Metabone Speed Booster à l'arrière du zoom, et ainsi l'ouverture maximale de celui-ci qui est de f4 passe à f2,5. Avec une sensibilité nominale de 400 ISO, le GH5 n'est pas le roi des basses lumières, mais utilisé avec la courbe Hybrid Log Gamma associée au grand espace couleur REC 2020, on peut le pousser allégrement à 1 600 ISO, et réduire au besoin le bruit à l'étalo (ce que j'ai fait) ou laisser tel quel si on désire un look Super 16 traitement poussé. Pour le reste, il a suffi d'improviser en se laissant porter par la conversation délicieuse et passionnante des protagonistes...

Notes

Voir d'autres photographies de Jerry Schatzberg en [consultant son site Internet](#).

Technique



Panavision France interviewe Alain Duplantier pour son travail sur "Gueules noires", de Mathieu Turi

01-09-2023 - [Lire en ligne](#)

Le chef opérateur Alain Duplantier a photographié *Gueules noires*, de Mathieu Turi, en Sony Venice et optiques Panavision Primo 70. Le film doit sortir en salles en novembre 2023 et réunit Samuel Le Bihan, Amir El Kacem, Jean-Hugues Anglade, entre autres. Pour Panavision France, il explique les choix qu'il a effectués pour l'image du film.

1956, dans le nord de la France. Une bande de mineurs de fond se voit obligée de conduire un professeur faire des prélèvements à mille mètres sous terre. Après un éboulement qui les empêche de remonter, ils découvrent une crypte d'un autre temps, et réveillent sans le savoir quelque chose qui aurait dû rester endormi...

Comment avez-vous été impliqué dans le projet ?

Alain Duplantier : J'avais déjà collaboré avec Mathieu Turi pour son dernier film, *Méandre*. C'est un réalisateur pour qui la préparation est une étape créative importante. Il nourrit et enrichit son film très tôt. Il questionne la narration, la force des personnages, les atmosphères... Bien sûr, toutes ces interrogations invitent inévitablement à un questionnement sur l'image. C'est donc une collaboration qui ouvre des champs assez inhabituels et particulièrement intéressants. Mathieu se nourrit de mon approche, comme je me nourris de

la sienne. La mise en scène puise dans la photographie, pendant que la photographie se construit sur les enjeux narratifs et émotionnels du film.

D'autre part, mon travail photographique personnel, très expressionniste, avec des lumières sculpturales, un travail sur la matière et la profondeur, était une intention photographique qui plaisait beaucoup à Mathieu.

Comment décririez-vous le look du projet ? Ya-t-il des références visuelles particulières qui vous ont inspiré ?

AD : *Gueules noires* se déroule sur deux périodes. Mathieu et moi voulions que chacune de ces périodes soient clairement identifiables. La première se situe en 1850. Les conditions de travail des mineurs y étaient terribles. L'humidité, la poussière, l'obscurité étaient le quotidien des ouvriers. Les longues journées de travail étaient rythmées par les explosions, les éboulements et les inondations.



Photo : Florent Grosnom pour Full Time Studio.

Nous voulions absolument restituer l'âpreté de ces conditions et approcher au plus près ce que ces mineurs ont véritablement vécu.

Les multiples illustrations que nous avons consultées, les témoignages, les visites sur sites... ont peu à peu orienté nos choix. Utiliser les lampes à pétrole de l'époque pour notre éclairage est devenu rapidement une évidence.

Mais ce choix fort ne permettait pas de rendre toute la profondeur de ce que nous avons sous les yeux. Nous devons trouver le moyen de restituer tout le détail d'un univers tout noir habité par des hommes couverts de noir.

C'est le travail sur la matière qui nous a permis de retrouver la puissance des situations. Nous avons mouillé les parois, apporté de l'éclat, fait briller les peaux, graissé les vêtements, et utilisé de la fumée pour trouver de la profondeur. Nous y étions.

Nous sommes tous très fiers de cette partie. Autant pour le résultat visuel que pour l'engagement collectif de tout le monde. Celui de la production, des équipes HMC [*habillage, maquillage, coiffure NDLR*], de l'accessoiriste, qui devait à la fois mouiller les parois, alimenter les lampes en huile et régler les mèches en permanence pour avoir le minimum nécessaire en lumière...

La deuxième partie se situe en 1950. Si le travail des mineurs est assez similaire à celui de 1850, l'électricité apporte un changement radical.

Les galeries de charbon sont alors éclairées par des lampes disposées au plafond tous les cinq mètres, et les mineurs utilisent des lampes frontales intégrées aux casques, alimentées par des piles placées dans des boîtiers déportés, accrochés à la ceinture. J'ai proposé à Mathieu d'utiliser ces lampes frontales comme sources principales. C'était la possibilité d'établir une évolution naturelle et évidente à notre première partie. Tout en restituant, encore une fois, la réalité de cette seconde période.

Il était important aussi que Mathieu adhère pleinement à ce choix, et en comprenne les enjeux, car sa mise en scène devra intégrer le fait que les acteurs eux-mêmes sont porteurs de nos sources lumineuses.

Il fallait maintenant trouver la lampe idéale. Avec Franck Barrault, mon gaffer, nous avons choisi des lampes de spéléo de la marque Scursion équipés de deux LEDs, l'une avec un faisceau large (flood) et l'autre un faisceau concentré (spot). Il fallait pouvoir les contrôler à distance pour pouvoir garder la maîtrise de la densité et le mélange des deux faisceaux.

Franck a collaboré avec la société Art Tech Design pour équiper ces lampes de drivers compatibles avec

les diodes LED et pour concevoir les boîtes que porteraient les acteurs à la ceinture qui contenaient les batteries, le driver et le dispositif CRMX.



Photo : Full Time Studio.

Franck devait donc gérer "en live", les lumières pour chaque acteur.

Le concept a très bien fonctionné et les acteurs ont admirablement joué le jeu en ayant conscience de leur responsabilité supplémentaire.

L'effet visuel produit par les lampes frontales dans la mine de charbon mélangées aux lumières d'ambiance fonctionne à merveille.

Mais une grande partie de l'action de cette seconde période se déroule aussi dans une mine de calcaire. Les parois blanches de cette roche ont nécessairement changé notre stratégie de lumière. Le seul effet des lampes frontales y est saisissant à la fois de réalisme et de mystère. La "chorégraphie" des faisceaux lumineux dans l'obscurité, les ombres portées qui courent sur les parois construisent presque à elles seules l'atmosphère oppressante de ce moment du film.

L'intensité des acteurs pouvait alors s'y exprimer pleinement.

Ainsi l'angoisse, la claustrophobie et la peur que l'on éprouve dans le film trouvaient leur source autant dans l'action et l'interprétation que dans l'atmosphère que nous avons imaginée.

Qu'est-ce qui vous a amené à Panavision pour ce projet, et vous a attiré dans les objectifs spécifiques que vous avez choisis, les Primo 70 ?

AD : J'ai collaboré avec Panavision à de nombreuses reprises. Et chaque fois j'ai pu compter sur l'expertise avisée du staff technique. Bien sûr, ils connaissent leurs caméras et leurs optiques, mais surtout ils comprennent les enjeux émotionnels de l'image, et comment une optique plus qu'une autre est en mesure d'y répondre.

Pour *Gueules noires*, nous devons trouver des optiques capables d'encaisser les très hautes lumières, sans générer de flare, ou alors de façon très mesurée.

Nous avons testé plusieurs séries d'optiques. Et assez rapidement les Primo 70 nous ont donné une entière satisfaction. Elles sont restées performantes dans toutes les situations extrêmes auxquelles nous étions confrontés. Très peu de flares, une belle matière dans les peaux, des profondeurs dans les noirs, un très beau bokeh, et peu d'aberration chromatique ou de déformation.

Qu'est-ce qui vous a poussé à devenir directeur de la photographie ?

AD : J'ai toujours aimé donner vie à mon regard sur les choses, les gens, les situations. J'ai commencé par la photographie argentique et le jeu de distance et de proximité m'a toujours fasciné. Être à la fois dedans et en dehors.

Aujourd'hui, à l'heure des réseaux sociaux, où chaque instant, chaque personne est filmée, photographiée et mise en ligne, et où beaucoup de choses se ressemblent, il m'apparaît encore plus clairement qu'aiguiser mon propre point de vue est un élément essentiel de mon travail. Je crois fondamentalement que le point de vue est l'essence même de mon métier.

Un film doit croiser et confronter le regard singulier de ceux qui l'imaginent, et offrir une expérience unique, que le travail de chef opérateur participe à construire.

Qu'est-ce qui vous inspire aujourd'hui ?

AD : Le scénario et les mots du réalisateur.

Notes

Equipe

Production : Full Time Studio

Gaffer : Franck Barrault

1^{re} assistante opératrice : Gaëlle Tanguy

Chef machiniste : Stéphane Germain

Coloriste : Marjolaine Mispelaere

Cheffe maquilleuse : Nathalie Tissier

Cheffe costumière : Agnès Noden

Chef décorateur : Marc Thiébault

Accessoiriste de plateau : Emmanuel Venet

Technique

Caméra Sony Venice 2 équipée du capteur de la Venice 1 et système Rialto Extension System, Optiques Panavision Primo 70.



Les sorties en salle de septembre 2023 pour Panavision

29-08-2023 - [Lire en ligne](#)

En septembre, quatre sorties de longs métrages en salle, dont un photographié par un membre de l'AFC. Le Festival de la Fiction TV de La Rochelle a également sélectionné trois unitaires et une série de 26 minutes produits avec nos moyens techniques.

Les sorties en salle de septembre

- *Le Gang des bois du temple*, réalisateur : Rabah Ameur-Zaimeche. DoP : Pierre-Hubert Martin, 1^{re} assistante opératrice : Sarah Boutin. RED Weapon Gemini et zoom Panavision Primo 24-275 mm. Caméra, machinerie et camion Panavision Marseille, lumière Panalux et consommables Panastore Paris. Sortie le 06/09/23.

- *Anti-Squat*, réalisateur : Nicolas Silhol, DoP : Pierre Maillis-Laval, 1^{er} assistant opérateur : Raphaël Palin Sainte Agathe. Sony Venice et série Arri Master anamorphique. Caméra, machinerie et camion Panavision Marseille et consommables Panastore Paris. Sortie le 06/09/23.

- *Le Livre des solutions*, réalisateur : Michel Gondry, DoP : Laurent Brunet, AFC, 1^{re} assistante opératrice : Justine Legros. RED Weapon Gemini et série Zeiss Alga Premium. Caméra, machinerie et camion Panavision Paris, lumière Panalux et consommables Panastore Paris. Sortie le 13/09/23.

- *La Nonne 2*, réalisateur : Michael Chavez, DoP : Tristan Nyby, 1^{ers} assistants opérateurs : Sepehr Azadi et Michel Galtier. Sony Venice 2 et séries Panavision G et E anamorphiques. Caméra, Panavision Paris et consommables Panastore Paris. Sortie le 13/09/23.

Dans les sélections du Festival de la Fiction TV de La Rochelle



Félicitations à tous les nommés en Compétition française !

Les unitaires

- *La Fille qu'on appelle* (Arte), Image & Compagnie (groupe Mediawan). DoP: Yann Maritaud, 1^{re} assistante opératrice: Aurélie Blin. Arri Alexa Mini et série Panavision Primo Close Focus anamorphique. Caméra Panavision Marseille et consommables Panastore Paris.

- *Droit de regard* (France 2), Cinétévé. DoP: Christophe Paturange, 1^{er} assistant opérateur: Stephen Mack. Sony Venice et série Leica Summicron. Caméra Panavision Marseille.

- *Loulou* (Arte), L'Onda productions. DoP: Giacomo Bernasconi de Luca, 1^{ers} assistants opérateurs: Zoé Boota et Ismael Moujahid. Arri Alexa Mini et série Panavision Primo Standard. Caméra et machinerie Panavision Paris, lumière Panalux.

Les séries de 26 minutes

- "Grand Palais Chicha Lounge" (France TV Slash), Easy Tiger. DoP: Fabio Caldironi, 1^{re} assistante opératrice: Asia Abbatangelo. Arri Alexa Mini et série Panavision Primo Classic. Caméra Panavision Marseille.



Dans l'actualité du mois de TSF

29-08-2023 - [Lire en ligne](#)

TSF félicite les douze œuvres sélectionnées au Festival de la Fiction TV tournées avec les moyens techniques du Groupe, dont quatre photographiées par des membres de l'AFC. En septembre 2023, huit sorties au cinéma de films tournés avec les moyens techniques de TSF, dont trois photographiés par des membres de l'association, et vingt-quatre longs métrages et fiction TV en tournage, dont dix photographiés par des membres de l'AFC.

TSF au Festival de la fiction TV 2023

TSF félicite les douze œuvres sélectionnées, tournées avec les moyens techniques du Groupe TSF. Nous remercions les équipes qui nous ont fait confiance cette année !

En Compétition

Unitaires

- *La Belle étincelle*, d'Hervé Mimran, photographié par Jérôme Alméras, AFC (Produit par Summertime).
- *Droit de regard*, de Julie Manoukian, photographié par Christophe Paturange (Produit par Cinétévé).
- *L'Enchanteur*, de Philippe Lefebvre, photographié par Pénélope Pourriat, AFC (Produit par 247 Max).
- *Les Enchanteurs*, de Stanislas Carré de Malberg, photographié par Quentin de Lamarzelle (Produit par Les Films de l'instant).

Séries de 52'

- "Knok", de Guillaume Duhesme et Bastien Unghetto, photographié par Jérémie Attard (Produit par MIFA Pictures).

Séries de 26'

- "Grand Palais Chicha Lounge", de Florent Sauze et Anissa Allali photographié par Fabio Caldironi (Produit par Easy Tiger).

Séries de 20'

- "Narvalo", de Matthieu Longatte, photographié par Benjamin Ramalho (Produit par StudioCanal Original).

Hors Compétition

- *Sambre*, de Jean-Xavier Lestrade, photographié par Elin Kirschfink, SBC, AFC (Produit par What's Up Films).

- *Les Yeux grands fermés*, de Clément Michel, photographié par Fabrizio Fontemaggi, AFC (Produit par Jerico TV).

- *Sous-contrôle*, d'Erwan Le Duc, photographié par Jordane Chouzenoux (Produit par Ex Nihilo).

- *Killer Coaster*, de Nikola Lange, photographié par Christophe Gaillot (Produit par Vacarme).

Les sorties cinéma du mois de septembre 2023 tournées avec les moyens techniques de TSF

- *Comme une louve*, de Caroline Glorion, photographié par Laurent Machuel, AFC. TSF Caméra : Arri Alexa Mini, série Cooke S4, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- *Coup de chance*, de Woody Allen, photographié par Vittorio Storaro, AIC, ASC.

TSF Caméra : Sony Venice 1, série Cooke S4, machinerie : TSF Grip.

- *La Nonne II* de Michael Chaves, photographié par Tristan Nyby. Machinerie : TSF Grip.

- *Nouveau départ*, de Philippe Lefebvre, photographié par Axel Cosnefroy, AFC.

TSF Caméra : RED Raptor, série Leica R. Éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- *Le Procès Goldman*, de Cédric Kahn, photographié par Patrick Ghinringhelli. Éclairage : TSF Lumière.

- *La Petite*, de Guillaume Nicloux, photographié par Yves Cape, AFC. TSF Caméra : RED Monstro 8K VV, série Tribe 7 Black Wings B Tuned FF, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- *Toni*, de Nathan Ambrosioni, photographié par Raphaël Vandenbussche. TSF Caméra : Arri Alexa Mini LF, série Leitz Noctilux M08, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- *Visions*, de Yann Gozlan, photographié par Antoine Sanier.

TSF Caméra : Arri Alexa Mini LF, série Ether Vintage Full Frame (du DoP), éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

En tournage : les chefs opérateurs actuellement en tournage avec du matériel fourni par TSF

Longs métrages

- Olivier Boonjing, SBC, photographie *Les Fantômes*, de Jonathan Millet.

TSF Caméra : Sony Venice 1 et série Mamiya Sekor FF, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Lucas Leconte photographie *Opération Portugal 2*, de Franck Cimièrè.

TSF Caméra : Arri Alexa Mini LF et série Leitz Noctilux M08, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Nicolas Bolduc, CSC, photographie *Le Comte de Monte-Cristo*, d'Alexandre de La Patellière et Matthieu Delaporte. Éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Augustin Barbaroux photographie *Leurs enfants après eux*, de Ludovic et Zoran Boukherma. Éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Pierre Cottureau photographie *De Gaulle*, d'Antonin Baudry. TSF Caméra : Arri Alexa 35, série Arri Master Anamorphic, zoom Canon 30-600 mm, machinerie : TSF Grip.

- Benoît Dervaux, SBC, photographie *La Vie devant nous*, d'Olivier Meys. TSF Caméra : Arri Alexa 35 et Zeiss Ultra Prime, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Jean-François Hensgens, SBC, AFC, photographie *Cococolin*, de Jennifer Devoldere. TSF Caméra : Arri Alexa 35, série Atlas Orion Anamorphic, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Steeven Petiteville, AFC, photographie *Une affaire e principe*, d'Antoine Rimbault. TSF Caméra : RED Raptor, série Angénieux Optimo Prime, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Romain Le Bonniec photographie *Mikado*, de Baya Kasmi.

TSF Caméra : Sony Venice 1 et série Atlas Orion SE Anamorphic T2, zoom Angénieux 25-250 mm, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Amine Berrada, AFC, photographie *Barbes d'or*, de Hassan Guerrar. TSF Caméra : Arri Alexa Mini, Leitz Summilux, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Rémy Chevrin, AFC, photographie *Près des yeux, près du cœur*, de Christophe Honoré. TSF Caméra : Arri Alexa 35 et série Leitz Summilux, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Nader Chalhoun photographie *Les Inséparables*, d'Anne-Sophie Bailly.

TSF Caméra : Sony Venice 2 et Sony Venice 1, série Arri Signature Prime FF T1,8, zoom Angénieux Optimo EZ 1, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Josée Deshaies photographie *A son image*, de Thierry de Peretti. TSF Caméra : Arri Alexa 35, éclairage : TSF Lumière.
- Pierre Milon, AFC, photographie *La Pie voleuse*, de Robert Guediguian. TSF Caméra : Sony Venice, zooms Angénieux optimo 28-76 mm, 45-120 mm et 24-290mm, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.
- Antoine Cormier photographie *Le Royaume*, de Julien Colonna. TSF Caméra : Arri Alexa 35, Canon K35 et zoom 25-120 mm, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.
- Guillaume Schiffman, AFC, photographie *Ma mère, Dieu et Sylvie Vartan*, de Ken Scott. TSF Caméra : Arri Alexa 35, Cooke Anamorphic et Cooke 35-140 mm Éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.
- Maxence Lemonnier photographie *Little Jaffna*, de Lawrence Valin. TSF Caméra : Arri Alexa Mini et série Atlas Orion, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

Fictions TV

- Michel Amathieu, AFC, photographie "Raise the Dead S2", de David Zabel. TSF Caméra : Arri Alexa 35 et série Master Anamorphic, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.
- Antoine Marteau, AFC, photographie "La Cage" (Bloc 1), de Franck Gastambide. TSF Caméra : RED Raptor, série Zeiss Suprême FF, zoom Angénieux Optimo EZ1 45-135mm et EZ2 22-60mm, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.
- Philippe Piffeteau, AFC, photographie "Home Jacking", d'Hervé Hadmar TSF Caméra : Arri Alexa Mini LF, série Sigma FF, zoom Angénieux Optimo EZ2 22-60mm, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.
- Younes Najfar photographie "Les Radoteurs". TSF Caméra : Arri Alexa Mini et série Ultra Prime.
- Reynald Capurro photographie "Spellbound 2". TSF Caméra : RED Gemini, série Sigma, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.
- Magali Silvestre de Sacy photographie "L'Eclipse", de Franck Brett. TSF Caméra : Arri Alexa Mini et série Technospeed Anamorphic, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.
- Antoine Roch, AFC, photographie "Nice Girls", de Noémie Saglio. TSF Caméra : Arri Alexa Mini LF, Série Nikon Zero Optik, éclairage : TSF Lumière.



Les films sur les écrans et en tournage en septembre pour le groupe Transpa

28-08-2023 - [Lire en ligne](#)

En septembre, neuf films sur les écrans dont cinq photographiés par des membres de l'AFC, et neuf en tournage, dont un photographié par un membre de l'association, produits avec les moyens techniques du groupe Transpa.

Les films à l'affiche

- *L'Été dernier*, sortie le 13 septembre, de Catherine Breillat, photographié par Jeanne Lapoirie, AFC (Transpalux, Transpacam, Transpagrip). Caméra : Arri Alexa Mini, objectifs : série Zeiss Ultra Prime LDS T1,9, 1^{ers} assistants opérateurs : Lucie Colombié et Romain Baudean.
- *Un métier sérieux*, sortie le 13 septembre, de Thomas Litli, photographié par Antoine Héberlé, AFC (Transpalux, Transpagrip).
- *La Nonne 2*, sortie le 13 septembre, de Michael Chaves, photographié par Tristan Nyby (Transpalux, Transpagrip).
- *Le Grand Chariot*, sortie le 13 septembre, de Philippe Garrel, photographié par Renato Berta, AFC (Transpalux, Transpagrip).
- *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, sortie le 13 septembre, d'Arielle Dombasle, photographié par Eric Gautier, AFC (Transpalux, Transpacam, Transpagrip). Caméra : Sony Venice 2, objectifs : série Angénieux Optimo Prime T2,0. 1^{re} assistante opératrice : Sarah Dubien.
- *Acide*, sortie le 20 septembre, de Just Philippot, photographié par Pierre Dejon (Transpalux, Transpagrip).
- *Dogman*, sortie le 27 septembre, de Luc Besson, photographié par Colin Wandersman (Transpalux, Transpagrip).
- *Coup de chance*, sortie le 27 septembre, de Woody Allen, photographié par Vittorio Storaro, AIC, ASC (Transpalux).

Les films en sortie SVOD

- *Sentinelle*, sortie le 8 septembre, de Hugo Benamozig et David Caviglioli, photographié par Vincent Mathias, AFC (Transpalux, Transpacam, Transpagrip). Caméra : RED Raptor et Weapon Monstro, objectifs : série Canon K35 TLS. 1^{er} assistant opérateur : Matthieu Normand.

En tournage

- *De Gaulle : La France Libre*, d'Antonin Baudry, photographié par Pierre Cottreau (Transpalux, Transpagrip).
- *Le Répondeur*, de Fabienne Godet, photographié par Eric Blanckaert (Transpalux, Transpagrip).
- *Paris Paradis*, de Marjane Satrapi, photographié par Maxime Alexandre (Transpalux, Transpacam, Transpagrip). Caméra : Arri Alexa 35, objectifs : Série Leica Summilux-C T1,4.
- *Le Système Victoria*, de Sylvain Desclous, photographié par Inès Tabarin, AFC (Transpalux, Transpacam, Transpagrip). Caméra : Sony Venice, objectifs : série Atlas Orion Anamorphic.

Télévision

- "Unité 8200", de Dan Sachar, photographié par Nathan Ackerman (Transpalux, Transpagrip).
- "En cavale", d'Alexandre Pidoux et Olivier Barma, photographié par Guillaume Quoilin (Transpalux, Transpacam, Transpagrip). Caméra : Sony Venice, objectifs : série Zeiss G.O. Gecko.
- "Les Bracelets rouges nouvelle génération", de Christophe Campos, photographié par Bruno Romiguière (Transpalux, Transpacam, Transpagrip). Caméra : Arri Alexa Mini, objectifs : série Zeiss Master Prime T1,3.
- "Scènes de ménages", photographié par Thierry Taïeb (Transpalux, Transpacam, Transpagrip).
- "La Petite histoire de France", photographié par Pascale Granel et Marc André Batigne (Transpalux, Transpacam, Transpagrip). Caméra : Arri Alexa, objectifs : zooms Angénieux 28-76 mm et 15-40 mm.

SVOD

- *Tigres et Hyènes*, de Jérémie Guez, photographié par Léo Lefèvre, SBC (Transpalux, Eye-Lite, Transpagrip).



Zeiss CinCraft Scenario - le tracking caméra performant et flexible

03-08-2023 - [Lire en ligne](#)

Zeiss présente son nouveau système de tracking caméra au SIGGRAPH (Special Interest Group on Computer Graphics and Interactive Techniques) à Los Angeles, du 8 au 10 août 2023. Avec CinCraft Scenario, Zeiss propose un nouveau système performant et flexible de tracking caméra, au sein de son écosystème CinCraft. Fondé sur la technologie de tracking unique de Ncam et l'expertise de Zeiss en matière de métadonnées optiques, ce système de tracking caméra est facile et son utilisation est conçue pour s'intégrer dans le workflow des équipes de cinéma.

Conçu pour toutes les applications majeures

Zeiss CinCraft Scenario fournit les données de tracking caméra aux moteurs de rendu en temps réel en production virtuelle ou pour du compositing en direct. De surcroît, il permet d'enregistrer les données de tracking pour la postproduction. « On sait à quel point le tracking caméra est utile à la prévisualisation et à la production virtuelle, mais CinCraft Scenario peut aussi apporter des bénéfices considérables à toute production incluant des VFX grâce à sa possibilité d'enregistrer les données de tracking sur le tournage pour être ensuite utilisées en postproduction, contribuant ainsi à optimiser le workflow des artistes VFX », explique Tom Evans, Product Manager et spécialiste du Tracking Caméra chez Zeiss.

Ce nouveau système de tracking peut être utilisé dans pratiquement tous les environnements, en intérieur et en extérieur, en studio de tournage, sur fond vert ou bleu et avec les murs d'écrans LEDs. Ceci est rendu possible par sa technologie hybride unique, qui repose non seulement sur le tracking de

marqueurs réfléchissants – le standard de l'industrie – mais repère aussi les caractéristiques visuelles des alentours, telles que les contours des objets. De plus, CinCraft fonctionne aussi avec des repères numériques sur les murs LEDs, invisibles à la caméra.



Zeiss CinCraft Scenario - le tracking Caméra partout et à tout moment.

Plug and Play avec les métadonnées optiques Zeiss CinCraft

Partie intégrante de l'écosystème CinCraft de Zeiss, CinCraft Scenario exploite aussi la base de données de caractéristiques optiques Zeiss: « Si on l'utilise avec des objectifs Zeiss et Arri/Zeiss, Scenario est agrémenté des caractéristiques optiques CinCraft. Leur inclusion rend le système Plug and Play et permet de faire l'économie du processus fastidieux de mapping et de calibration optiques », ajoute Sundeep Reddy, Product Manager Digital Cinematography chez Zeiss.

Des composants modulaires pour des besoins spécifiques

Conçu pour fonctionner avec le matériel standard en circulation, CinCraft Scenario est à même de fournir les données nécessaires au bon fonctionnement du tracking grâce à sa compatibilité avec les principales caméras et nomenclatures de métadonnées optiques.



Les éléments hardware de Zeiss CinCraft Scenario : CamBar, Origin et Link

Il se décompose en plusieurs éléments hardware et logiciels qui peuvent chacun être configurés pour correspondre exactement aux besoins de

l'utilisateur : CinCraft CamBar enregistre les données brutes de l'environnement et les envoie à CinCraft Origin, dont le logiciel compile les données pour calculer position et déplacement. CinCraft Link relie CamBar et Origin, et donne accès à l'interface utilisateur sur les équipements mobiles.

Les composants logiciels permettent le calcul de la position et des mouvements de caméra et enregistrent les données, qu'ils exportent sous forme de fichiers aux formats standards également utilisables en temps réel dans Unreal Engine.



Zeiss CinCraft Scenario en tournage.

Disponibilité

Les utilisateurs pourront configurer leur système de tracking caméra CinCraft Scenario en fonction de leurs besoins spécifiques ou choisir parmi quatre offres pré-configurées. Le système sera disponible chez les vendeurs sélectionnés et sur le site de Zeiss CinCraft à la fin de l'automne 2023.

- [En savoir plus.](#)



Sigma annonce deux nouvelles optiques en monture Fujifilm X

04-09-2023 - [Lire en ligne](#)

Le 23 mm F1,4 DC DN | Contemporary et le 100-400 mm F5-6,3 DG DN | Contemporary seront disponibles en monture Fujifilm X à partir du 21 septembre.

Le Sigma 100-400 mm F5-6,3 DG DN OS | Contemporary, créé en 2020 sous le nom de "Télé maniable et puissant", la version DG DN de l'ultra-télézoom dédié aux appareils hybrides Plein Format, sera désormais proposé en monture Fujifilm X Mount.

Avec les focales fixes de grande ouverture F1,4 pour format APS-C (16 mm, 23 mm, 30 mm, 56 mm), le zoom F2,8 (18-50 mm) et l'ajout de ce super-téléobjectif, la gamme d'objectifs Sigma pour monture Fujifilm X Mount s'est élargie à six objectifs. Cette nouvelle gamme couvre un large éventail d'applications, du grand angle à l'ultra-télézoom.



Sigma 100-400 mm f5-6,3 DG DN

Les commutateurs ont également été optimisés pour la monture Fujifilm X Mount. Le "Sélecteur de réglage de la fonction AF" permet à l'utilisateur de sélectionner une fonction lorsque le bouton de fonction AF est enfoncé sur le côté de l'objectif.

Le Sigma 23 mm F1,4 DC DN | Contemporary, un objectif grand angle à grande ouverture conçu

exclusivement pour les appareils hybrides APS-C, sera lui aussi désormais disponible en monture Fujifilm X Mount à partir du 21 septembre.

Un algorithme de commande comprenant le contrôle de l'AF et l'optimisation de la vitesse de communication a été développé spécifiquement pour les objectifs interchangeables en monture Fujifilm X Mount. En plus de la mise au point automatique à haute vitesse, l'objectif permet également la mise au point en continue (AF-C) et les corrections des aberrations intégrées à l'appareil photo*. La baïonnette dispose d'une protection pour permettre une utilisation dans des environnements variés.

*Fonction disponible uniquement sur les appareils photo compatibles. La fonctionnalité peut varier selon le modèle de l'appareil photo.

Le service de conversion de monture est disponible pour convertir d'autres montures de Sigma 23 mm F1,4 DC DN | Contemporary à la monture Fujifilm X Mount.



Sigma 23 mm f1,4 DC DN

- A propos du [service de conversion de monture](#).
- En savoir plus sur le [100-400 mm F5-6,3 DG DN OS](#).
- En savoir plus sur le [23 mm F1,4 DC DN](#).
- Télécharger, ci-dessous, les dossiers de presse et les caractéristiques complètes de ces deux objectifs.



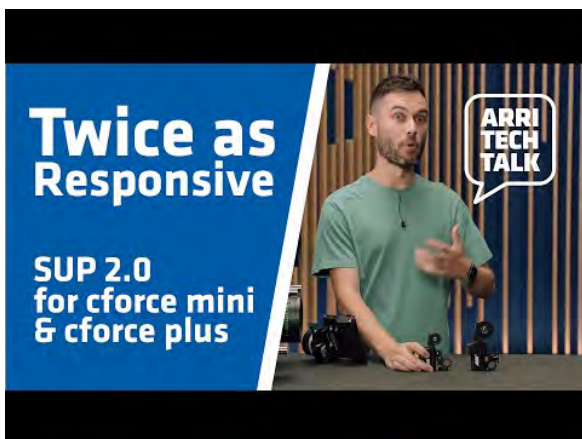
Arri Tech Talk : les nouveautés de la mise à jour 2.0 du logiciel des moteurs cforce mini et cforce plus

18-08-2023 - [Lire en ligne](#)

Dans un Tech Talk, Sean Dooley, product marketing manager, explique les nouveautés apportées et compare les nouveaux modèles aux anciens.

- La dernière mise à jour double la réactivité des moteurs cforce
- Le nouvel Encoder Mode pour cforce mini permet de faire tourner les moteurs manuellement sans perdre les données d'encodage
- Fonctionne avec les commandes HF Arri Hi-5, ZMU-4, SXU-1 et WCU-4
- Mise à jour gratuite du logiciel téléchargeable sur le site d'Arri.

- [En savoir plus.](#)
- Voir le Tech Talk :



Video : ARRI Tech Talk : Twice as Responsive and Encoder Mode with cforce SUP 2.0 par [ARRIChannel](#)

Arri annonce la mise à jour logicielle 2.0 pour les moteurs cforce mini et cforce plus

04-08-2023 - [Lire en ligne](#)

La dernière version Software Update Package 2.0 d'Arri améliore considérablement le temps de réponse des moteurs cforce, rendant les moteurs d'optiques deux fois plus réactifs. Tous les moteurs cforce mini et cforce plus du marché peuvent bénéficier de cette mise à jour logicielle gratuite et l'augmentation des performances est la même sur toutes les commandes. Toute configuration Arri ECS utilisant le Hi-5, le ZMU-4, le SXU-1 ou le WCU-4 peut bénéficier de la réduction de moitié de la latence du moteur et d'une nette amélioration du contrôle de point par le premier assistant opérateur.

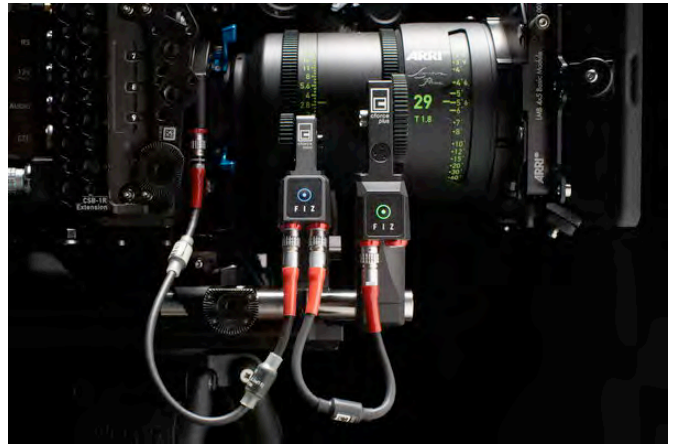
- La dernière mise à jour double la réactivité des moteurs cforce
- Le nouveau Encoder Mode pour cforce mini permet de faire tourner les moteurs manuellement sans perdre les données d'encodage
- Fonctionne avec les commandes HF Arri Hi-5, ZMU-4, SXU-1 et WCU-4
- Mise à jour gratuite du logiciel téléchargeable sur le site d'Arri.

Les réactions sont déjà positives: « C'est rapide ! On a l'impression d'avoir affaire à un tout nouveau moteur », commente Jim McLean, premier assistant au Royaume-Uni.

Petit et léger, le moteur cforce mini, lancé en 2014, a été adopté comme le moteur par défaut pour la plupart des productions, à l'exception de scènes de grande vitesse. Désormais, un moteur cforce mini

bénéficiant du nouveau firmware SUP 2.0 permet de faire face encore plus facilement à toute situation. Lorsque l'on travaille avec une optique à faible frottement, le nouveau firmware du moteur offre des performances particulièrement améliorées lorsqu'il est associé à l'engrenage 50t CLM-4 (K2.72108.0). Cette combinaison offre une vitesse 25 % plus élevée qu'avec l'engrenage 40t par défaut, mais avec une légère réduction du couple maximum.

Le cforce plus, le moteur d'optique de choix pour les applications qui nécessitent un couple élevé, est désormais le moteur à l'accélération la plus rapide de la gamme de produits Arri. Dans les situations au point où le temps de réaction est critique, le moteur cforce plus permet de s'assurer que les repères sont atteints au bon moment.



Le mode encodeur peut également simplifier le workflow de production virtuelle en offrant une solution intégrée pour le suivi de l'optique. Les premiers assistants et les techniciens de production virtuelle peuvent utiliser un ensemble de moteurs cforce comme moteurs d'optique et encodeurs simultanément, au lieu d'avoir à utiliser des systèmes parallèles. Le nombre de câbles reliant les caméras au matériel de production virtuelle est aussi réduit ; le mode encodeur permet de transmettre les données de l'optique directement à partir des caméras, telles que l'Alexa 35, ainsi que les métadonnées et les paramètres de contrôle de la caméra.

SUP 2.0 pour cforce mini et cforce plus est disponible dès maintenant en téléchargement gratuit [sur le site d'Arri](#).



La mise à jour logicielle 2.0 propose également un nouveau mode encodeur pour le moteur cforce mini. Ce mode permet de faire tourner manuellement l'axe de l'optique maintenu par un moteur d'optique tout en permettant l'enregistrement et l'affichage de données provenant de fichiers d'optiques. Le mode Encoder permet à un directeur de la photographie d'ajuster l'ouverture de diaphragme directement sur n'importe quelle optique sans retirer le moteur. La valeur d'ouverture peut alors être affichée sur tous les moniteurs et commandes HF, et transmise aux systèmes de production virtuelle. Le mode encodeur est limité au moteur cforce mini, car le moteur cforce plus a une résistance interne plus élevée en raison de ses capacités de couple plus importantes.



Texture et compression : mariage parfait ou cohabitation forcée

Par Karim El Katari, coloriste
04-09-2023 - [Lire en ligne](#)

Formé dans les laboratoires Eclair à Epinay-sur-Seine, Karim El Katari est un des derniers étalonneurs de sa génération à avoir pratiqué l'étalonnage photochimique traditionnel. Alors que l'étalonnage numérique prenait également place sur ce site, il a su puiser dans les connaissances et l'expérience de l'éventail de professionnels à son contact. Karim n'a cessé d'associer le meilleur des deux mondes dans son travail, en combinant la rigueur et la créativité de l'étalonnage traditionnel avec les innombrables possibilités offertes par l'étalonnage numérique.

Durant son parcours chez Eclair, en collaboration avec Florine Bel et Thierry Beaumel, il a mis à disposition de ses collaborateurs un workflow pérenne basé sur l'utilisation de LMTs (Look Modification Transform) qui, à ce jour, correspond aux recommandations techniques des grands acteurs de la distribution.

Sa passion pour l'image se reflète également dans ses recherches personnelles en photographie, où il se livre à des expérimentations pour toujours remettre en question ses pratiques. Cette quête l'a poussé à s'aventurer outre-Atlantique depuis quelques années, afin de se confronter à d'autres méthodologies et problématiques propres à un marché différent du nôtre.

Malgré la distance, notre collaboration perdure, animée par des divergences d'opinions et des débats incessants dans le but commun de servir au mieux nos images. L'article qui suit est le fruit de l'un de nos débats, compte tenu de sa teneur il m'a semblé pertinent de vous le relayer.

(Xavier Dolléans, AFC)

Avertissement : *les contraintes d'affichage des images sur le Web, en particulier ici, sur le site Internet de l'AFC, ne permettent pas de percevoir correctement les subtilités de traitement du bruit numérique, de la texture et de la compression dont il est question dans cet article. Aussi, avons nous choisi de placer quand même quelques illustrations afin de rythmer la lecture, mais les images natives – en pleine résolution (TIFF 16 bits) – sont disponibles au téléchargement en [clicquant sur ce lien](#). [NDLR]*

Le temps passé

L'avènement des caméras numériques a bouleversé le paradigme des moult questionnements artistiques et techniques dans la confection des images. A ceci s'est ajouté la démocratisation des plateformes de streaming qui apporte son lot de questionnements concernant la diffusion de nos images. En tant qu'étalonneur, l'un de mes soucis premiers a toujours été que les choix faits dans les meilleures conditions de projection ou de diffusion soient le plus fidèlement retransmis au spectateur. Cette conscience vient peut-être de mon parcours débuté il y a plus de dix ans dans les laboratoires Eclair. J'ai eu la chance de pouvoir apprendre et pratiquer l'étalonnage traditionnel (photochimique) lors des dernières années du procédé sur le sol français. L'une des plus grandes frustrations que j'ai eu à gérer lors de mes débuts, était le décalage d'exigence entre la précision d'étalonnage de la copie dite de référence (conçue avec réalisateurs et opérateurs), et la précision d'étalonnage des copies de série. Je ne suis pas obtu aux enjeux économiques qu'affrontait le département en charge des copies de séries à l'époque. Sans la marge qu'ils réalisaient, il nous aurait été impossible d'absorber les pertes liées à la précision exigée lors de l'étalonnage que l'on appelait de production (artistique). A mon sens, ce revers de la médaille de la distribution des films en argentique a souvent été oublié. Et aujourd'hui, voir d'un bon œil l'avènement de la diffusion numérique pour les avantages techniques qu'elle représente, est encore à ce jour une opinion quelque peu décriée pour son manque de romantisme. Les copies DCP, les masters de streaming ont permis de démocratiser un standard de reproduction qui n'a jamais été aussi proche de ce que nous concevons en salle d'étalonnage, que ce soit en termes de dynamique, de piqué, de nuances de couleurs, et tous les autres éléments que l'on souhaiterait ajouter à cette liste, excepté, selon moi, la texture.

La texture est au centre de la réflexion de tous les acteurs de l'image depuis que les caméras

numériques ont pris le dessus. La référence ultime reste l'imagerie argentique dans la grande majorité des productions ; que ce soit en long métrage, en série, en publicité, etc. J'ai la chance aujourd'hui de travailler dans l'un des derniers laboratoires à conserver une filière photochimique, à savoir MELS [Montréal]. Ceci m'a permis de rester au contact de cette sensibilité de l'argentique et conduire toute une série d'essais me permettant aujourd'hui de pouvoir proposer une pléthore de textures basée sur des procédés concrets de traitements photochimiques. Cet aspect créatif est passionnant et me permet d'accompagner l'ensemble des productions et de mes collaborateurs dans la création de l'identité visuelle du projet.

Le présent

Dans l'enceinte d'un laboratoire, où le mot compression n'a pas sa place, l'exigence et la précision sont les maîtres mots. Cependant, la technologie atteint ses limites, et je retrouve une frustration similaire à celle de la fabrication des copies de série à l'époque de l'argentique.

Que peut-on considérer comme faisant partie de la texture ? La granularité d'une image, le bruit numérique, le MTF d'une optique, la présence de "halation", la diffusion, les mécanismes de l'œil (corrélation contraste / perception de la netteté), peut-être même la palette de couleurs venant "matérialiser" la composition de l'image... Voici une multitude de paramètres à notre disposition pour influencer sur la texture d'une image, mais celui qui attire le plus l'attention et qui est le plus récurrent dans les demandes que je reçois lors de mes séances d'étalonnage, est bien évidemment le grain. Qu'est-ce que le grain ou le bruit dans le monde numérique ?

C'est une valeur de pixels ou bien d'amas de pixels (selon la taille) dont la valeur change ou se déplace à chaque image. Dans un monde sans compression, nous ne serions confrontés à aucune problématique, mais qu'en est-il lorsque l'on est confrontés à des débits et des périphériques de diffusion divers et variés ?

Algorithme

C'est dans ce cas de figure que les fournisseurs de contenu sont tenus de trouver des solutions en optimisant les algorithmes de compression. L'évolution des algorithmes est axée sur l'amélioration de la perception qualitative de l'image pour un poids égal ou inférieur à la génération

d'algorithme précédent. Un exemple parmi les plus marquants serait la différence entre le H264 et le H265.

Avant de continuer, je vais me permettre de citer une excellente explication du principe fondamental de ce qu'est une compression d'un signal vidéo tirée de Wikipedia :

« Les séquences vidéo contiennent une très grande redondance statistique, aussi bien dans le domaine temporel que dans le domaine spatial. La propriété statistique fondamentale sur laquelle les techniques de compression se fondent, est la corrélation entre pixels. Cette corrélation est à la fois spatiale, les pixels adjacents de l'image courante sont similaires, et temporelle, les pixels des images passées et futures sont aussi très proches du pixel courant.

Ainsi, on suppose que l'importance d'un pixel particulier de l'image peut être prévue à partir des pixels voisins de la même image (utilisant des techniques de codage intra-image) ou des pixels d'une image voisine (utilisant des techniques inter-image). Intuitivement il est clair que dans certaines circonstances, par exemple, lors d'un changement de plan d'une séquence vidéo, la corrélation temporelle entre pixels d'images voisines est petite, voire nulle. Dans ce cas, ce sont les techniques de codage dites Intra qui sont les mieux appropriées, afin d'exploiter la corrélation spatiale pour réaliser une compression efficace de données. »

Un autre facteur intéressant sur lequel les algorithmes se focalisent est notre faculté de perception, afin de compresser davantage les parties de l'image auxquelles l'œil est physiologiquement moins sensible, les ombres par exemple.

Afin que l'algorithme soit efficace, il est nécessaire d'avoir une corrélation entre pixels. Dans l'exemple du grain, cette corrélation est fondamentalement impossible, il en est de même pour le bruit numérique.

Mon constat de cette problématique remonte à 2013, à la découverte de la bande-annonce d'une super production hollywoodienne tournée en 35 mm avec un grain volontairement exacerbé. Le résultat sur les différentes plateformes de vision était tel, qu'une version dégrainée a rapidement remplacé la première et a été utilisée pour assurer des standards de qualité de diffusion. L'ensemble des bandes-annonces suivantes ont subi le même traitement. Depuis l'industrie outre-Atlantique semble s'être adaptée à ces contraintes par des moyens concrets, l'un d'entre eux est la différenciation des masters selon le médium de diffusion. C'est quelque chose

que j'essaye d'appliquer depuis quelques années déjà, laisser libre cours à la volonté d'appuyer un grain fort sur les masters qui subiront le moins la compression, les DCPs pour les salles de cinéma par exemple, mais fortement déconseiller l'usage de grain sur les masters utilisés pour les diffusions plus compressées comme sur les plateformes de streaming.

Les normes sont extrêmement strictes concernant les débits à utiliser, ce qui implique que pour que notre image soit la moins altérée, la seule variable en notre possession est la texture.

Mais quels sont donc les conséquences concrètes sur une image granuleuse ou bruitée ? La compression traite l'image au niveau du pixel, donc dissocier le tandem grain/bruit de l'image est tout simplement irréalisable, le grain est interprété par l'algorithme de compression comme un détail dans l'image. Cette donnée implique qu'une partie conséquente du débit du flux vidéo est consacrée aux pixels en mouvement, ce qui réduit drastiquement la place disponible pour l'image en dehors de la texture.

Il en résulte une agglomération des valeurs de pixels qui conduit à l'altération de la colorimétrie et de la définition de l'image.

La perte radicale de la précision colorimétrique nous amène à une perception d'une image délavée étant donné que la séparation de couleur est moins nuancée. Le contraste subit le même sort. Le piqué quant à lui est sévèrement endommagé, il m'est arrivé lors de tests comparatifs de deux masters UHD avec des compressions volontairement différentes, d'avoir la sensation de regarder une image UHD face à une autre en 720p. Cette sensation a été partagée par de nombreuses personnes à qui j'ai pu montrer ce comparatif.

Dans les cas que j'ai rencontré sur mes projets, il m'est apparu que si une image granuleuse/bruitée contenait de la diffusion, ou de la "halation", d'autres conséquences étaient à noter. La perte de piqué liée à la compression conduisait à un changement de perception. La diffusion et/ou la "halation" se trouvaient être exacerbées à l'extrême en comparaison avec le master sans compression.

L'un des facteurs les plus dérangeants qui vient s'ajouter à la liste est l'apparition de macro-blocs. Les macro-blocs sont un amas de pixels (16x16 concrètement, mais dans le jargon des défauts visuels ce sont des amas bien plus grands) qui peuvent être issus d'un rafraîchissement en décalage avec la diffusion du contenu. Ces pixels

appartiennent à l'image précédente, voire dans les cas extrêmes à quelques images avant (dans le cas d'artéfacts temporels).

Le comble de toutes les problématiques que je cite est que le grain, étant impossible à être restitué par la compression, se voit selon sa taille, gommé (grain fin ou léger), figé, voire ralenti autour des éléments en mouvement dans l'image (grain de taille plus marquée). Dans le cas du grain plus visible, le fait d'avoir des variations de rafraîchissements du grain, conduit à une sensation de texture au ralenti par rapport au défilement du contenu de l'image.

Je choisis volontairement de lister des éléments perceptuels afin de ne pas rendre cette lecture indigeste, mais il me semble important d'intégrer quelques éléments techniques qui expliquent les phénomènes que je cite.

En préparant cet article, j'ai approfondi ma connaissance de certains concepts de fabrication pour le moins intéressants, celui de la librairie de codec, mais aussi le concept des codecs lossy et lossless.

Nous sommes au contact des codecs lossy et lossless au quotidien, les "lossy", comme leur nom l'indique, sont des codecs subissant une perte d'information. Ils existent pour être facilement transportables (streaming, envois de fichiers...). À la base de leur fonction, la perte d'information se doit d'être la plus invisible à l'œil (tant que le débit reste suffisant).

Les codecs "lossless", quant à eux, sont ceux que nous privilégions dans nos séances de travail car l'ensemble de l'information doit y être préservée malgré les mêmes principes de compression grâce à la redondance statistique des valeurs de pixels. À ces deux variables s'ajoute le concept de librairie de codec. Chaque encodeur ou décodeur possède une librairie propre pour chaque codec de son répertoire.

Un logiciel "A" utilisera une librairie qui lui est propre concernant le codec choisi, un logiciel "B" en utilisera une autre qui lui est propre pour fabriquer le même codec. Lorsque les débits sont réduits, les écarts de conception et de qualité des librairies sont de plus en plus marqués.

Ces différences sont également présentes, si la librairie de l'encodeur est dite "librairie A" et que le décodeur (périphérique de diffusion) sollicite une "librairie B".

La quantité de variables sur la diffusion augmente très rapidement selon cette logique.

Les diverses librairies de codecs lossy ont toutes en

commun des difficultés de gestion des hautes fréquences de l'image, en d'autres termes, les détails les plus fins.

C'est pour cette raison que certains acteurs de la compression intègrent un pré-traitement destiné à réduire une bonne partie des hautes fréquences avant la compression.

Le moyen utilisé est l'ajout d'un léger blur sur la totalité de l'image. L'image est donc moins détaillée ou texturée.

Je précise tout de même que malgré cette intervention sur l'image, le résultat qualitatif de la compression est logiquement meilleur qu'une compression sans pré-traitement. Il va sans dire que ce pré-traitement n'est pas accessible à tous, car étant une étape supplémentaire, le coût de celle-ci n'est absorbé que par les plus grosses productions.

Dans le cas d'une image granuleuse ou bruitée, selon le débit alloué au codec lossy, selon la librairie d'encodage, selon la librairie de décodage, le comportement des pixels variera, et c'est alors que nous sommes confrontés à toute une variété d'artéfacts spatiaux et temporels qui vont altérer notre perception.

Tous ces éléments sont une accumulation de défauts qui ne font que fausser et créer un écart entre la vision des créatifs et celle du spectateur.

Comment se fait-il que les QC (contrôle de qualité) demandés par les chaînes et les diffuseurs ne relèvent rien de ce que je cite ?

La raison est simple, l'analyse est faite sur le master vidéo à peine compressé (ProRes 422HQ dans la majorité des cas - considéré comme virtuellement lossless) sorti du laboratoire. L'image est extrêmement fidèle à tout ce qui a été conçu auparavant. Mais ce qui arrive comme flux chez tout un chacun, est l'un des masters réencodés et donc compressés, propre au débit et au type d'écran utilisé. Ces masters-là sont extrêmement nombreux car ils peuvent aller de la résolution UHD à 360p, et être en HDR ou SDR.

A la différence des masters fabriqués en laboratoire, les masters compressés ne subissent pas de contrôle qualité rigoureux.

A tout cela s'ajoutent la différence de qualité exigée par les plateformes et le savoir-faire de compression qu'elles mettent en œuvre pour chacune de leurs productions (cf. librairies de codecs).

Le type de ré-encodage des masters par les plateformes est peu documenté même si pour les professionnels du secteur, il est possible de deviner la méthode employée. Les qualités sont variables et ont donc une influence considérable sur le résultat final de la diffusion.



La perte d'informations et de subtilités est présente du fait de la présence d'un bruit inhérent à la caméra.

Exercice pratique

Il m'est impossible d'étayer mes propos avec des images de productions pour des questions de droits mais également pour ne pas pointer des projets spécifiquement.

Pour m'aider à illustrer mes propos, mon collaborateur Xavier Dolléans a eu la gentillesse de convaincre les frères Hicham et Samir Harrag, que je remercie chaleureusement, de bien vouloir me faire parvenir un rushe de leur plus récent projet, *Speaker Boy*. Le film a été tourné en Sony Venice 1 couplé à une série Atlas Mercurey Anamorphique 1.5. Le processus est assez simple, j'ai traité le RAW (6048x4032) de la Sony Venice 1 à l'aide d'un Baselight dans une chaîne Aces en ajoutant la LMT correspondant à la LUT de tournage utilisée par Xavier. J'ai répliqué le plan trois fois afin d'avoir une version neutre et deux versions avec une recette de grain (correspondant à un négatif 200T 35 mm et 16 mm).



La texture de la chemise ainsi que la définition du flare et les nuances dans la palette de couleur sont fortement réduites



Le mouvement est exigeant pour l'algorithme de compression, il en résulte une altération irrégulière de la texture qui peut se voir en particulier sur le gilet à l'avant plan ainsi que sur le clap

Pour l'étape suivante, j'ai exporté un ProRes422HQ en UHD que j'ai publié sur YouTube, puis j'ai téléchargé l'encodage le plus qualitatif réalisé par la plateforme. Pour finir j'ai extrait des captures de chaque fichier, les premières issues du ProRes et les secondes de l'encodage YouTube. Ces captures mettent en évidence certains des défauts que je cite plus haut.



Le choix de cette image en mouvement est motivé par la mise en évidence de l'altération du piqué et la sensation d'aplat sur les diverses textures



Cet exemple met en évidence le côté aléatoire de la restitution de la texture dans l'image. Les diverses valeurs d'aplat sur la portière de la voiture à droite cadre sont en contradiction avec la restitution de l'asphalte

Cependant, mis à part constater des défauts figés sur une image arrêtée, ces exemples ne vous permettront pas de juger du rendu si particulier lorsque l'image est en mouvement. Ayant ces exemples à l'appui, je recommande de chercher à juger d'une comparaison de texture sur des images animées. Je vous propose une autre démarche, similaire à celle que j'ai pu réaliser avant l'écriture de cet article et que tout un chacun peut entreprendre.



Sur cette image, les nuances de couleurs sont altérées principalement au niveau de la chemise, mais le pied de courbe n'est pas en reste. On y constate un quadrillage composé de nuances limitées de valeurs d'ombres que l'on retrouve régulièrement dans les scènes de nuit

Les masters subissant les compressions les plus qualitatives et restant accessibles à tous, sont les Blu-ray 4K. Il suffit de se procurer un Blu-ray 4K d'un ou plusieurs films comportant du grain, et de comparer le même master 4K (UHD dans les faits) sur la plateforme de streaming le proposant. Le rapport de poids d'un film de deux heures avec du grain est d'environ 90 à 100 Go sur un Blu-ray 4K lorsqu'en streaming la meilleure des qualités proposées est de 14/15 Go. Je réprécise et j'insiste sur le fait qu'il existe ensuite toutes les déclinaisons plus légères et donc de moins bonne qualité. La différence de qualité est visible même pour un public non averti.

Ma démarche ne s'arrête pas là puisque j'ai également réalisé la comparaison sur des projets que l'on pourrait considérer comme plus lisses, sans grain et sans bruit numérique.

Le rapport de poids est très différent puisque l'on peut constater avoir des films de deux heures sur un Blu-ray 4K pesant entre 45 et 55 Go pour toujours un poids de 14/15Go sur les meilleures plateformes de streaming. (voir schéma 1)

Sans la variable de grain et de bruit, les algorithmes sont plus à même de fonctionner de manière optimale et de fournir une image similaire à celle créée en amont.

L'écart de qualité entre les deux masters "à images lisses" est infiniment moins flagrant que lorsque les masters comparés comportent du grain/bruit.

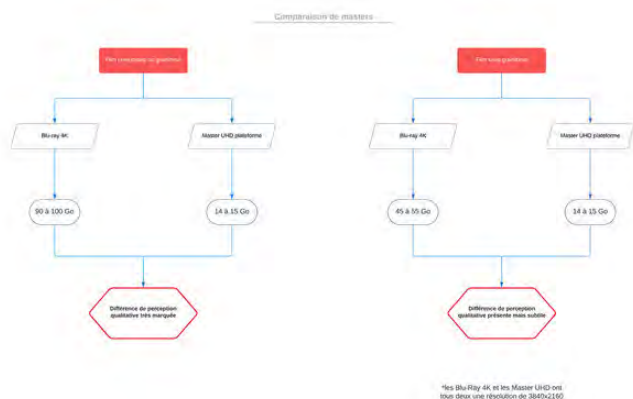


Schéma 1 : Comparaison de masters

Quelles solutions ?

A ma connaissance, il existe une plateforme qui à ce jour propose à ses créatifs de réaliser un test sur une chenille (extrait pour les plus jeunes) de leur projet, avec et sans grain. Une fois cette chenille mise en ligne sur la plateforme de diffusion, il leur est possible de comparer les deux versions, sur différents écrans mais aussi en paramétrant les différentes qualités que recevront les spectateurs ne bénéficiant pas des meilleures conditions de réception. Cette méthode donne la possibilité à tous de prendre les décisions créatives en connaissance du résultat visuel sur l'ensemble de la chaîne de diffusion.

A mon sens, c'est un service essentiel qui se devrait d'être généralisé pour que les décisions soient prises avec des images à l'appui et non sur la méconnaissance de la chaîne post créative. Il est légitime de se tourner vers les normes de débit, et de chercher à ce que les débits augmentent pour régler le problème que j'évoque, mais où devrions nous fixer les curseurs ? Plus les débits seront élevés, plus les besoins matériels de diffusion augmenteront et une partie des spectateurs potentiels pourraient se retrouver dans l'impossibilité d'accéder au contenu.

J'ai par ailleurs lors de la rédaction de cette réflexion, échangé avec un bon nombre de personnes sensibles à la qualité du transport du pixel dans la chaîne de diffusion. Leur point de vue était en contrepoint avec la pensée commune qui est : « Une plus grande résolution équivaut à une meilleure qualité ».

Si à codec égal, le choix vous est laissé entre un master compressé en HD et un autre en UHD, vers lequel tendriez-vous ?

Si à ce choix nous ajoutons une donnée supplémentaire, le master HD et UHD sont encodés à 25 Mbps.

L'image UHD étant quatre fois plus détaillée, elle sera bien plus compressée à débit similaire. Ajoutons à ces données l'intégration de texture... Le tableau noircit à vue d'œil.

Le marketing des fabricants et constructeurs remplit extrêmement bien son rôle. Sans trop y penser, n'importe qui aurait tendance à viser une diffusion avec une plus grande résolution pour obtenir une meilleure qualité. Et pourtant, nous sommes constamment confrontés à un autre exemple ; un DCP 4K pèse le même poids qu'un DCP 2K. La version 4K est donc bien plus compressée que la version 2K.

Je tempère cet exemple car l'écart de qualité entre les deux versions est bien moins marqué que sur les masters destinés à une distribution télévisuelle car le JPEG2000 est considéré comme un codec lossless.

Pistes de réflexions

Mais quelles seraient donc les pistes de réflexion que l'on pourrait attendre de la part des fabricants/diffuseurs ?

Nous avons de tout temps été limités par différentes contraintes de diffusion, la luminosité maximale et minimale, la résolution, le gamut de couleur... La compression et son débit alloué ne sont qu'un énième élément qui vient s'ajouter à la liste. Pour contourner cette limitation, une idée quelque peu farfelue nous permettrait d'imaginer une décorrélation entre l'image et sa texture. Les deux éléments seraient distribués en deux flux distincts et réassemblés par le périphérique de diffusion. Ce genre de procédé est à la base des techniques de restauration de films, donc elle n'aurait rien de novateur en termes de concept. Le flux ne contenant que l'image subirait une compression optimale, la texture quant à elle rencontrerait toujours la même problématique de saturation de la bande passante allouée à la compression.

Dans ce cas, nous pourrions nous inspirer du procédé Dolby Vision et de son transport d'image couplé à des métadonnées d'interprétation pour le périphérique de diffusion. Est-ce qu'à l'ère de l'intelligence artificielle nous pourrions envisager une étape d'analyse supplémentaire ?

Lors de la masterisation nous pourrions imaginer une analyse de la texture souhaitée, qui serait ensuite traduite sous forme de métadonnées.

Ces métadonnées transiteraient avec l'image sans texture jusqu'au périphérique de diffusion. Le périphérique pourrait générer une texture dénuée de compression à l'aide des métadonnées et l'intégrer à l'image dénuée de texture. (voir schéma 2)

Il ne serait pas insensé d'imaginer qu'avec un semblant de recherche dans cette direction, les générateurs de texture basés sur de l'intelligence artificielle, pourraient nous fournir des résultats proches du master en sortie de laboratoire, au point d'être indiscernables.

l'écrivais plus haut. Nous avons aujourd'hui une palette d'outils particulièrement variée au service de notre créativité pour définir la texture de nos images sans que la vision de celles-ci ne puisse être compromise.

La liberté de créativité existe dans les limites des contraintes actuelles des moyens de diffusion. Lorsque les contraintes sont respectées, cet écosystème fonctionne mais sur un équilibre précaire. C'est ici que je pose la question, quels moyens pourrions-nous attendre de la part des diffuseurs afin de nous aider à prendre des décisions artistiques à la lumière de leurs contraintes techniques ?

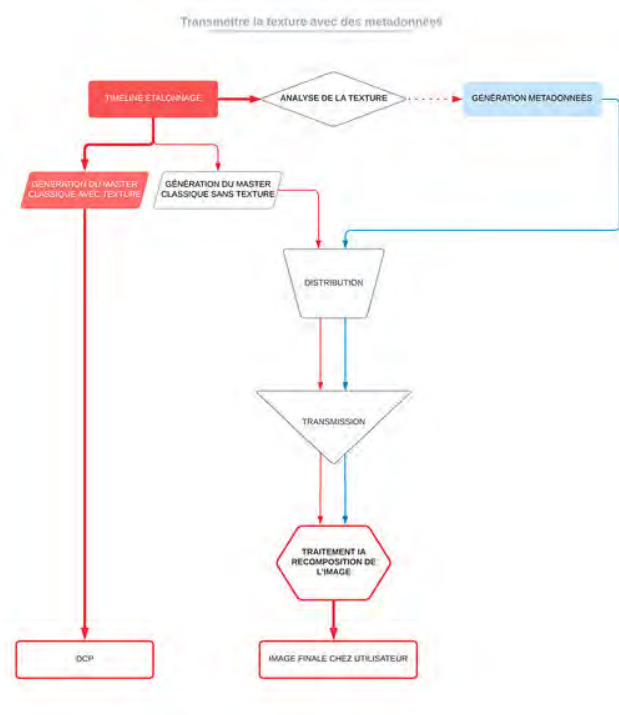


Schéma 2 : Transmettre la texture avec des métadonnées

Tout ce questionnement est grandement motivé par le fait que la répartition du temps de diffusion octroyée à nos images, est de plus en plus à l'avantage du petit écran. A mon sens, lorsque les limitations liées à la diffusion sont prises en compte, il nous est possible d'obtenir une qualité de diffusion chez le particulier jamais atteinte par le passé. La quantité de nuances présentes sur un master UHDR que ce soit dans les couleurs, les ombres, les blancs, le détail et j'en passe, est absolument phénoménal. Le revers de la médaille est d'autant plus amer lorsque les limitations sont ignorées.

Je ne prêche pas pour l'arrêt de l'utilisation de la texture, loin de là. Je prêche pour une utilisation du grain en particulier ; tenant compte des limitations de diffusion que vont subir nos images. La texture quant à elle ne se limite pas au grain et au bruit comme je

Notes

Images :

Film : *Speaker Boy*

Réalisateurs : Samir et Hicham Harrag

Directeur de la photographie : Xavier Dolléans, AFC

Optiques : Atlas Mercurey Anamorphique x1.5

Caméra : Sony Venice 1

Format d'enregistrement : XOCN ST

Résolution d'enregistrement : 6048x4032

Lexique :

MTF : [Fonction de transfert optique](#) (Wikipedia)

Halation : propagation de la lumière au-delà des bordures d'un objet donné, liée au rebond de la lumière sur une texture donnée

[Macrobloc](#) (Wikipedia)

[Dolby Vision](#)

[Codec](#) (Wikipedia)

[Compression vidéo](#) (Wikipedia)



Lawrence Sher, ASC, parle de la couleur avant la date limite des FilmLight Colour Awards 2023

08-08-2023 - [Lire en ligne](#)

Alors que la date limite des candidatures a été repoussée au 7 août, écoutez notre président du jury, Lawrence Sher, ASC, partager ses réflexions sur les FilmLight Colour Awards de cette année, sa relation avec la couleur et la façon dont il aime travailler avec les coloristes.

- [Regardez la vidéo sur British Cinematographer.](#)



Les inscriptions devaient être soumises avant le 7 août 2023, 23h59 BST.

- [À propos des FilmLight Color Awards.](#)



L'Arri Orbiter dans le e-commerce

21-08-2023 - [Lire en ligne](#)

Lors d'une interview avec Arri, William Ophalvens, vidéaste en chef chez Amazon, explique comment il utilise l'Orbiter pour créer un environnement d'éclairage parfait pour un nouveau studio hybride de photo et vidéo de produits à Barcelone. William Ophalvens est plus que satisfait de la polyvalence de l'Orbiter et de ses accessoires : « Cet équipement vous donne la liberté de créer », déclare-t-il.

- [Lire l'interview](#), en anglais.



Vous adorez le DMG Dash™ de Rosco DMG - Mais que pouvez-vous créer avec huit Dash ?

07-08-2023 - [Lire en ligne](#)

Le kit DMG Dash Octa comprend huit luminaires DMG Dash avec CRMX, huit ensembles d'accessoires de mise en forme et de montage du faisceau et deux adaptateurs Link4 dans un boîtier chargeur, roulant et

durable. Le kit DMG Dash Octa permet de déployer les luminaires DMG Dash dans une variété de configurations, puis de charger efficacement jusqu'à huit appareils DMG Dash en moins de trois heures.

La caisse Octa rigide et roulante contient des découpes en mousse personnalisées qui organisent et protègent les luminaires et accessoires DMG Dash.



Regardez [cette vidéo](#) pour découvrir de quoi le nouveau kit DMG Dash Octa de Rosco est capable !

« Les luminaires du kit DMG Dash Octa sont incroyablement flexibles. Il est si bien organisé qu'il est facile de s'apercevoir s'il manque quelque chose, et de charger tous les luminaires pour le lendemain. »

Sarah Whelden, directrice de la photographie

- [En savoir plus.](#)



Les sorties ciné de septembre d'Arri

25-08-2023 - [Lire en ligne](#)

En septembre 2023, quatorze sorties de films tournés avec les matériels caméra et optiques d'Arri, dont quatre photographiés par des membres de l'AFC.

- *L'Été dernier*, réalisé par Catherine Breillat, photographié par Jeanne Lapoirie, AFC. Caméra : Arri Alexa Mini.

- *Un métier sérieux*, réalisé par Thomas Lilti, photographié par Antoine Héberlé, AFC. Caméra : Arri Alexa Mini LF, Signature Prime & Signature Zoom.
- *Acide*, réalisé par Just Philippot, photographié par Pierre Dejon. Caméra : Arri Alexa Mini LF.
- *Toni, en famille*, réalisé par Nathan Ambrosioni, photographié par Raphaël Vandebussche. Caméra : Arri Alexa Mini LF.



- *Comme une louve*, réalisé par Caroline Glorion, photographié par Laurent Machuel, AFC. Caméra : Arri Alexa Mini
- *Club Zero*, réalisé par Jessica Hausner, photographié par Martin Gschlacht, AAC. Caméra : Arri Alexa Mini LF.
- *Le Ciel rouge*, réalisé par Christian Petzold, photographié par Hans Fromm, BVK. Caméra : Arri Alexa Mini.
- *Lost In The Night*, réalisé par Amat Escalante, photographié par Adrian Durazo. Caméra : Arri Alexa Mini LF.
- *Les Feuilles mortes*, réalisé par Aki Kaurismaki, photographié par Timo Salminen, FSC. Caméra : Arri Analog & Ultra Prime.



- *Last Dance*, réalisé par Delphine Lehericéy, photographié par Hichame Alaouie, SBC. Caméra : Arri Alexa Mini LF.
- *Déserts*, réalisé par Faouzi Bensaïdi, photographié par Florian Berutti. Caméra : Arri Alexa Mini.
- *Inside*, réalisé par Bishal Dutta, photographié par Matthew Lynn. Caméra : Arri Alexa Mini.
- *The Wasteland*, réalisé par Ahmad Bahrami, photographié par Masud Amini Tirani. Caméra : Arri Alexa.





Sony au salon IBC 2023 : "Creativity Connected" - Des solutions connectées au service de la créativité

11-08-2023 - [Lire en ligne](#)

Lors du salon IBC 2023, qui se tiendra à Amsterdam, aux Pays-Bas, du 15 au 18 septembre, Sony présentera ses solutions innovantes pour l'industrie des médias sous le thème "Creativity Connected". Cette démarche se fonde sur un engagement à long terme envers les clients, autour de technologies essentielles leur permettant d'être toujours plus créatifs et efficaces, tout en adoptant une stratégie respectueuse de l'environnement.

L'écosystème complet de solutions, de produits et de services Sony repose sur quatre éléments stratégiques qui façonnent l'industrie des médias, à savoir :

- [Networked Live](#), une plate-forme évolutive permettant d'optimiser le personnel, les sites et le traitement pour chaque environnement de production Live, qu'il se trouve sur le terrain ou dans le cloud.
- [Creators' Cloud](#), la plate-forme cloud de Sony dédiée à une production, un partage et une distribution efficaces des contenus multimédia.
- L'imagerie, avec la science des couleurs, la flexibilité et la facilité d'utilisation qui incarne l'essence même des caméras et des objectifs Sony, en particulier avec sa gamme Cinema Line, qui comprend les [caméras CineAlta](#) et les moniteurs de référence. Sans oublier l'avantage supplémentaire du contrôle à distance rendu possible par un SDK.
- La [production virtuelle](#), pour la production de films, qui associe le logiciel Virtual Production Toolset aux [écrans Crystal LED](#) pour des images d'arrière-plan en 3D à haute luminosité, avec un contraste élevé et une

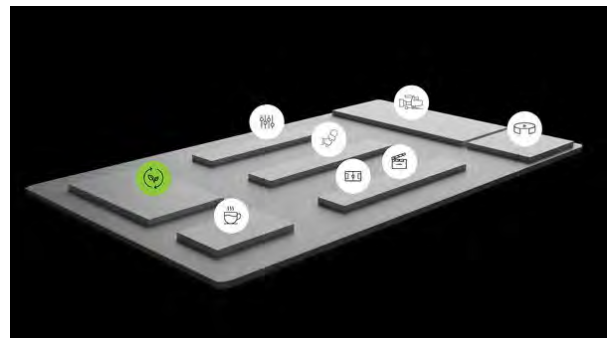
riche reproduction des couleurs. Grâce à la série de caméras [Venice](#), obtenez des images douces et délicates, des tons de peau lisses et une belle reproduction des couleurs. Sony présentera ses solutions de [production virtuelle](#) sur la scène "Innovation" du salon IBC, le samedi 16 septembre à 10 heures.

CREATIVITY CONNECTED



IMAGING CREATORS' CLOUD NETWORKED **LIVE** VIRTUAL PRODUCTION

« Nous sommes impatients de rencontrer un grand nombre de nos partenaires, amis et clients de longue date », a déclaré Olivier Bovis, responsable des solutions médias, « mais également de présenter nos tout nouveaux produits. Nous savons que la création de valeur, la production à distance et distribuée, les plates-formes et l'efficacité des workflows seront les pierres angulaires pour tous les diffuseurs et toutes les entreprises de l'industrie des médias dans les années à venir. Et nous sommes engagés à leurs côtés pour façonner l'avenir et permettre la création de production à toutes les échelles, partout dans le monde. »



Sony est convaincu que chaque membre de l'industrie des médias a la responsabilité de se comporter de manière éthique et de réduire son impact environnemental, et son stand mettra en valeur les dernières initiatives du groupe en la matière.

- Pour en savoir plus, consulter le site pro.sony/ibc.

Lire, voir, entendre



Parution de "L'ADN du récit", un essai de Frédéric Serve, AFC

18-08-2023 - [Lire en ligne](#)

L'ADN du récit, de Frédéric Serve, AFC, paru aux éditions Vérone, est un essai dédié à l'écriture du récit cinématographique. Quelles sont les relations profondes qui relient ce que le personnage doit entreprendre (l'intrigue "externe") et les changements que le personnage doit opérer pour y parvenir (l'intrigue interne) ? Cet essai approche de la façon la plus pragmatique possible l'analyse du récit dramatique selon un modèle de pensée, le modèle de la molécule ADN.

« Mon travail personnel dans le milieu du cinéma m'a confronté à la nécessité de participer à la réécriture des scénarios sur lequel je travaillais comme co-scénariste. Une telle réécriture demande avant tout de comprendre le projet en question, c'est-à-dire son fonctionnement interne, intime. Par la suite, le travail de réflexion sur le fonctionnement d'un récit est devenu un objectif naturel, d'abord intellectuel, puis davantage tourné vers la pratique. C'est ce travail de compréhension du fonctionnement narratif que j'ai amplifié et augmenté au fil des années. L'intérêt de se fixer un tel modèle est d'ouvrir la réflexion. Il permet de mettre à bas des obstacles liés à l'habitude. Il permet aussi de sortir d'un raisonnement qui suivrait un modèle unique et, peut-être de se débarrasser des "obstacles épistémologiques", en devenant une proposition complétant celles d'autres théoriciens sans les concurrencer. »

Extrait...

« Pour le dire de la façon la plus simple (et, je m'en excuse, un rien caricaturale), on peut aisément scinder l'univers des récits en deux : la chronique et le récit dramatique. Il ne s'agit pas d'opposer l'un à l'autre. Foudroyons tout de suite l'ambiguïté du terme "dramatique" : il ne s'agit pas de l'acceptation usuelle du mot (triste, chargé de désespoir même : « c'est dramatique ce qui m'arrive »). Disons que le récit dramatique s'organise en différentes étapes reliées entre elles par des liaisons logiques (mais, donc, or, car...).

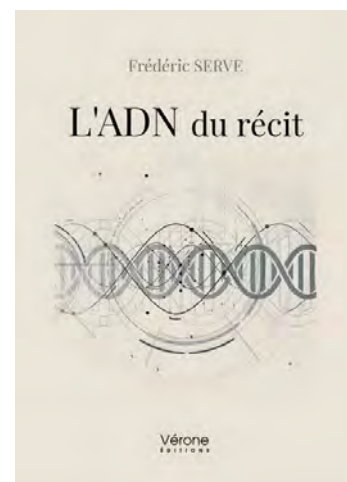
Par exemple : un personnage est dans une certaine situation au début du récit MAIS quelque chose arrive, OR il n'est pas seul, DONC etc. On le voit, une comédie peut fonctionner selon ce process dramatique.

La chronique, elle, s'organise plutôt par association, par une sorte de coordination de sous-ensembles. Souvent portée par un fil narratif simple qui sert quasiment de prétexte, la chronique propose des événements qui se suivent portés par une seule coordination (ET). La chronique ne propose pas ou peu de liaisons logiques (même si elle n'en est pas dénuée, comme chez Jim Jarmusch par exemple). Elle suit souvent le personnage principal comme étant le révélateur d'une situation, ou bien révélateur d'autres personnages secondaires.

La chronique est un sujet d'analyse en soi.

Le récit dramatique également.

Cet essai approche de façon la plus pragmatique possible l'analyse du récit dramatique. »



**L'ADN du récit, de Frédéric Serve
Paru le 11 avril 2023
Vérone Éditions
126 pages**



Entretien avec le directeur de la photographie Pierre Dejon à propos de son travail sur "Acide", de Just Philippot

04-09-2023 - [Lire en ligne](#)

À l'occasion de la sortie en salles, le 20 septembre 2023, d'*Acide*, de Just Philippot, [lire ou relire un entretien](#) au cours duquel le directeur de la photographie Pierre Dejon parle des enjeux du projet et de son travail sur le film, présenté en Sélection officielle, Hors compétition, lors du 76^e Festival de Cannes.

Bande-annonce officielle



Video : ACIDE - Teaser Officiel HD
par [Pathe](#)

Côté profession



Décès du directeur de la photographie François-Xavier Le Reste

21-08-2023 - [Lire en ligne](#)

Nous avons appris avec tristesse le décès de François-Xavier Le Reste, membre de l'Union des Chefs Opérateurs et du département Image de la CST, survenu le 11 août 2023 à l'âge de 42 ans. Ce qu'il est souvent convenu d'appeler une longue maladie l'a emporté en très peu de temps, à peine quelques mois. L'Union perd un de ses membres fondateurs et une personnalité qui ne laissait pas indifférent.

Étudiant Image aux 3iS - promotion 2004 -, François-Xavier, surnommé "Fix", était un élève assidu, toujours curieux d'apprendre et de comprendre. Diplôme en poche, il décide d'aborder le travail à l'image par la lumière, en intégrant des équipes d'électriciens. Il a évolué par la suite vers la direction de la photographie.

Au milieu des années 2000, il intègre un regroupement d'associations de jeunes cinéastes appelé Collectif Prod. La première initiative du collectif a consisté à diffuser les films des uns et des autres (création des Apéros Projos), puis de coproduire des courts métrages. Deux structures émergent : Prométhée Productions (Julien Gittinger) et Broken (Julien Savès), dont Fix va éclairer les premières réalisations.

À l'époque, tout en nourrissant son expérience de jeune chef opérateur, François-Xavier s'investit au sein de Collectif Prod, en participant à sa vie administrative. Il apporte également tout son savoir-faire à la branche expérimentale de Broken, Le Labo. En 2012, sortent *Erre* (Julien Savès) et *RessasseR* (Julien Beaunay), deux films palindromiques sous

l'égide de l'OuViPo (Ouvroir de Vidéo Potentielle) dont le rendu visuel doit beaucoup à la rigueur et l'exigence de Fix ainsi qu'à son goût pour l'expérimentation (en témoignent également les films *La Chambre bleue* et *Nocturama*, de Steven Le Guellec, 2005-2006). Sans jamais abandonner le court métrage (*Do* (2014), de Marc Lahore...), Fix travaille sur plusieurs séries - "Cut" (2013), pour France Ô, "Templeton" (2015) et "Irresponsable" (2016) réalisées pour OCS -, puis signe l'image de son premier long métrage, un huis clos d'action humoristique franco-britannique, *Kill Ben Lyk*, d'Erwan Marinopoulos (2018).

Parallèlement, au début des années 2010, incité par des anciens du métier et fidèle à son envie de collectif et de partage des savoirs, il adhère au département Image de la CST, en tant que représentant adjoint, en compagnie de Françoise Noyon et de Thierry Beaumel. Il prenait très à cœur son poste et aura notamment défendu avec enthousiasme la possibilité pour les jeunes techniciens d'adhérer à cette institution de référence. En 2019, il prend part à la création de l'Union des Chefs Opérateurs. Son expérience de l'associatif a alors été très précieuse pour poser les fondations de cette nouvelle association. Membre du conseil d'administration et très impliqué dans la vie de l'Union, Fix a notamment animé le groupe Transmission, accueillant les jeunes chef-fe-s opérateur-trice-s. Toujours concerné par les évolutions de notre métier, il avait pris part à l'appel aux Etats Généraux du cinéma à l'automne 2022. Nous adressons nos plus chaleureuses pensées à sa famille et à ses proches.

Thomas Lallier, avec d'autres membres, pour l'Union des Chefs Opérateurs

Notes

L'AFC se joint à l'Union des Chefs Opérateurs pour présenter ses condoléances à sa famille et ses proches.



François Weulersse pendant sa retraite

Décès de François Weulersse, compagnon de route de Jean-Pierre Beauviala et des caméras Aaton

16-08-2023 - [Lire en ligne](#)

Nous avons appris avec tristesse la nouvelle du décès de François Weulersse, entouré des siens à Saint-Martin-d'Hères (Isère), le mardi 25 juillet 2023 à l'âge de 91 ans. Il fut, au côté de Jean-Pierre Beauviala, l'un des fondateurs d'Aaton, fabricant des caméras inspirées du "chat posé sur l'épaule", et, jusqu'à sa retraite, en 1996, directeur commercial de l'entreprise.

François Weulersse intègre la RTF (Radio Télévision Française), en 1959, en tant qu'assistant à la prise de vues et à la prise de son, pour, entre autres, "5 colonnes à la une", jusqu'en 1962, puis en tant qu'administrateur technique chargé du matériel de tournage des actualités télévisées. Il devient l'un des interlocuteurs du fabricant Eclair avant d'intégrer cette société comme conseiller technique pour l'étude de marchés auprès de la direction commerciale d'Eclair International.

Il y rencontre Jean-Pierre Beauviala et le suit à Grenoble, en 1971, pour fonder avec lui, et avec Robert Leroux et Jacques Lecœur, la société Aäton. Société dont il deviendra le directeur commercial jusqu'à sa retraite, en 1996.

Pour qui fréquenta Aäton pendant ces années d'effervescence inventive, François en fut un personnage incontournable. Certains se souviennent de son sourire, d'autres de ses cigares Toscani, et, pour beaucoup, son écriture si reconnaissable reste ancrée dans les mémoires.

Mais à tous il laisse surtout le souvenir d'une personne généreuse, privilégiant avant toute autre chose la relation humaine.

Le jour de son départ d'Aäton, il avait offert à chaque employé, outre les huitres et le champagne indispensables à la fête, un petit livre à 10 francs, traitant de l'amour et de l'amitié...

(Merci à Pierre Michoud, d'Aaton Digital, auteur de ces lignes et qui nous a procuré les photos !)

Notes

Extrait d'un entretien avec Jean-Pierre Beauviala, sur le fonctionnement de l'entreprise Aaton, par Alexia de Mari, publié en 2019 par Création Collective au Cinéma.

« À la Photokina de 1970, à Cologne, on m'annonce que je suis renvoyé [*Jean-Pierre était ingénieur conseil chez Éclair - NDLR*]. Ils ont décidé de ne pas acheter le single system et de fermer le bureau d'études à Grenoble. Je me dis alors que j'allais conserver le local et les techniciens que j'avais embauchés pour Éclair, qui allaient du coup être renvoyés aussi. C'est ainsi qu'Aaton a été fondé, dans les locaux et avec les gens d'Éclair. J'avais dit aux personnes qui travaillaient dans ce laboratoire « si vous trouvez du travail, allez-y, prenez, sinon attendez et on va créer Aaton. » Avec moi, il y avait l'assistant du directeur commercial d'Éclair, nommé François Weulersse, qui avait suffisamment de connaissance pour savoir comment on devait s'y prendre pour vendre une caméra dans le monde. C'était très important. Ils nous ont laissé les tables et les fauteuils qu'on avait dans le bureau d'étude, on peut dire que la structure de base était là.

« Lorsque les employés qui travaillaient au bureau d'études mécanique d'Éclair, à Paris, ont su que j'avais été renvoyé, et que c'était le début du déménagement d'Éclair de Paris vers Londres, ils ont commencé à s'inquiéter pour leur futur. Quand ils ont vu que le jeune Beauviala était en train de réagir en montant sa propre structure, le staff mécanique est venu à Grenoble. C'est à ne pas croire, ces gens qui quittent la région parisienne, avec leur famille pour s'installer avec une petite boîte qui débute. Mais ils avaient quand même conscience que tous les éléments étaient réunis pour que ça fonctionne : moi à la recherche, Hugues Vermeille, François Weulersse, Jacques Lecœur (celui qui avait dessiné l'Éclair 16) qui a emporté avec lui son prototypiste Robert Leroux. Donc tout à coup, à Aaton, il y avait les meilleurs d'Éclair, en quelque sorte. »

[Lire l'entretien en entier](#) sur le site de Création Collective au Cinéma.



Association Française
des directrices
et directeurs
de la photographie
Cinématographique

8 rue Francœur
75018 Paris

www.afcinema.com

Co-Président-e-s

Jean-Marie DREUJOU
Claire MATHON

Présidents d'honneur

* Ricardo ARONOVICH
* Pierre-William GLENN

Membres actifs

Christian ABOMNES
Michel ABRAMOWICZ
Pierre AÏM
* Robert ALAZRAKI
Evgenia ALEXANDROVA
Jérôme ALMÉRAS
Michel AMATHIEU
Richard ANDRY
Thierry ARBOGAST
Yorgos ARVANITIS
Jean-Claude AUMONT
Noé BACH
Pascal BAILLARGEAU
Gertrude BAILLOT
Lubomir BAKCHEV
Jacques BALLARD
Pierre-Yves BASTARD
Lucie BAUDINAUD
Christophe BEAUCARNE
Michel BENJAMIN
Hazem BERRABAH
Amine BERRADA
Renato BERTA
Régis BLONDEAU
Patrick BLOSSIER
Sarah BLUM
Matias BOUCARD
Dominique BOUILLERET
Céline BOZON
Dominique BRENGUIER
Laurent BRUNET
Sébastien BUCHMANN
Stéphane CAMI
Yves CAPE
Bernard CASSAN
François CATONNÉ
Laurent CHALET
Benoît CHAMAILLARD

Olivier CHAMBON
Caroline CHAMPETIER
Renaud CHASSAING
Rémy CHEVRIN
Arthur CLOQUET
Axel COSNEFROY
Matthieu-David COURNOT
Laurent DAILLAND
Gérard de BATTISTA
John de BORMAN
Martin de CHABANEIX
Bernard DECHET
Guillaume DEFFONTAINES
Bruno DELBONNEL
Benoît DELHOMME
Xavier DOLLÉANS
Damien DUFRESNE
Eric DUMAGE
Isabelle DUMAS
Eric DUMONT
Nathalie DURAND
Patrick DUROUX
Jean-Marc FABRE
Etienne FAUDUET
Thomas FAVEL
Laurent FÉNART
Jean-Noël FERRAGUT
Tommaso FIORILLI
Stéphane FONTAINE
Fabrizio FONTEMAGGI
Crystal FOURNIER
Pierre-Hugues GALIEN
Vincent GALLOT
Pierric GANTELMi d'ILLE
Claude GARNIER
Nicolas GAURIN
Eric GAUTIER
Pascal GENNESSEAUX
Dominique GENTIL
Agnès GODARD
Jean Philippe GOSSART
Julie GRÜNEBAUM
Eric GUICHARD
Paul GUILHAUME
Thomas HARDMEIER
Antoine HÉBERLÉ
Gilles HENRY

Jean-François HENSGENS
Léo HINSTIN
Julien HIRSCH
Jean-Michel HUMEAU
Thierry JAULT
Vincent JEANNOT
Darius KHONDJI
Elin KIRSCHFINK
Marc KONINCKX
Romain LACOURBAS
Yves LAFAYE
Denis LAGRANGE
Pascal LAGRIFFOUL
Jeanne LAPOIRIE
Philippe LARDON
Jean-Claude LARRIEU
Guillaume Le GRONTEC
Dominique Le RIGOLEUR
Philippe Le SOURD
Pascal LEBÈGUE
* Denis LENOIR
Nicolas LOIR
Hélène LOUVART
Philip LOZANO
Irina LUBTCHANSKY
Thierry MACHADO
Laurent MACHUEL
Baptiste MAGNIEN
Pascale MARIN
Aurélien MARRA
Antoine MARTEAU
Pascal MARTI
Nicolas MASSART
Stephan MASSIS
Vincent MATHIAS
Tariel MELIAVA
Pierre MILON
Antoine MONOD
Vincent MULLER
Tetsuo NAGATA
David NISSEN
Pierre NOVION
Kanamé ONOYAMA
Luc PAGÈS
Brice PANCOT
Philippe PAVANS de CECCATTY
Renaud PERSONNAZ

Steeven PETITTEVILLE
Philippe PIFFETEAU
Aymerick PILARSKI
Mathieu PLAINFOSSÉ
Gilles PORTE
Arnaud POTIER
Thierry POUGET
Julien POUPARD
Pénélope POURRIAT
David QUESEMANT
Isabelle RAZAVET
Cyrill RENAUD
Vincent RICHARD «MARQUIS»
Jonathan RICQUEBOURG
Pascal RIDAO
Jean-François ROBIN
Antoine ROCH
Philippe ROS
Denis ROUDEN
Philippe ROUSSELOT
Guillaume SCHIFFMAN
Victor SEGUIN
Jean-Marc SELVA
Eduardo SERRA
Frédéric SERVE
Gérard SIMON
Andreas SINANOS
Glynn SPEECKAERT
Marie SPENCER
Gordon SPOONER
Gérard STÉRIN
Tom STERN
André SZANKOWSKI
Inès TABARIN
Élodie TAHTANE
Laurent TANGY
Manuel TERAN
David UNGARO
Kika Noëlie UNGARO
Stéphane VALLÉE
Philippe VAN LEEUW
Jean-Louis VIALARD
Myriam VINOCCOUR
Sacha WIERNIK
Romain WINDING

* Membres fondateurs

Associés et partenaires : ACC&LED • AERING • AIRSTAR International • AJA Video Systems • ANGÉNIEUX • ARRI Camera System • ARRI Lighting • ART TECH DESIGN • AXENTE • BE4POST • BEBOB Factory • BLACKMAGIC Design • BLUEARTH Studio • CANON France • CINESYL • CININTER • COLOR • COOKE Optics • DIMATEC • DOLBY • DRONECAST • EES Elévation et Services • EMIT • ESL • EXALUX • EYE-LITE France • FILMLIGHT • FUJIFILM France • FULL MOTION • GRIP FACTORY Munich • Groupe ZEBRA • HD-SYSTEMS • HIVENTY • INDIE Location • INNPOR • KEY LITE • KODAK • K5600 Lighting • LCA France • LE LABO Paris • Ernst LEITZ Wetzlar • LES TONTONS TRUQUEURS • LOUMASYSTEMS • LUMEX • LUMIÈRES NUMÉRIQUES • M141 • MALUNA Lighting • MICROFILMS • MOVIE TECH • MPC Film & Episodic • NEOSSET • NEXT SHOT • NIKON France • NOIR LUMIÈRE • PANAGRIP • PANALUX • PANASONIC France • PANAVISION ALGA • PAPA SIERRA • PHOTOCINERENT • PICSEYES • PLANNING CAMÉRA • POLY SON • PROPULSION • P+S TECHNIK • RED Digital Cinema • ROSCO / DMG • RUBY LIGHT • RVZ Caméra • RVZ Lumières • SIGMA France • SKYDRONE AEROMAKER • SOFT LIGHTS • SONY France • SOUS EXPOSITION • THE DRAWING AGENCY • TRANSPACAM • TRANSPAGRIP • TRANSPALUX • TRANSDVIDEO • TRM • TSF CAMÉRA • TSF GRIP • TSF LUMIÈRE • TURTLE MAX • VANTAGE Paris • XD MOTION • ZEISS •

Avec le soutien du

et la participation de la CST