

Berlinale 2023

Caroline Champetier, AFC
"Berlinale Camera"

Hélène Louvart, AFC
"Ours d'argent"

Contre-Champ AFC

Mars 2023 #340

ENTRETIENS AFC



Babette Mangolte se souvient de Chantal Akerman et du tournage de
"Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles"

P. 15



Naomi Amarger revient sur le tournage de "Divertimento",
de Marie-Castille Mention-Schaar

P. 20

ACTUALITÉS AFC



Pierre-William Glenn
dessine une caméra
pour le Micro Salon 2023

P. 12

CÔTÉ PROFESSION



table ronde Carrière(s) et Maternité
26 mars 2022

P. 90

- Page 4 **L'éditorial de mars 2023**
- Page 7 **Focus**
- Caroline Champetier, AFC, honorée de la "Berlinale Camera" 2023
 - Au palmarès de la 73^e Berlinale : "Ours d'argent" pour Hélène Louvart, AFC
 - Pierre-William Glenn dessine une caméra pour le Micro Salon 2023.
- Page 15 **Actualités AFC**
- Babette Mangolte se souvient de Chantal Akerman et du tournage de "Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles"
 - Naomi Amarger revient sur le tournage de "Divertimento", de Marie-Castille Mention-Schaar
 - Expositions photographiques liées au Festival Chefs Op' en Lumière
 - Communiqué de l'AFC
 - Micro Salon 2023, une édition "record".
- Page 28 **Portfolio Micro Salon 2023**
- Page 35 **Films AFC du mois**
- Page 47 **Sur les écrans**
- "Bardo", d'Alejandro Gonzalez Iñárritu, projeté au Ciné-club de l'AFSI
 - "Samba", d'Olivier Nakache et Éric Toledano, projeté au Ciné-club de l'AFCS
 - Au palmarès des César 2023
 - Dialogue avec Bruno Delbonnel, AFC, ASC
 - Festival "Toute la mémoire du monde", édition 2023.
- Page 52 **Technique**
- Les sorties cinéma de mars tournées avec les moyens techniques de TSF
 - Les sorties en salles de mars 2023 des films tournés avec le matériel de Panavision France
 - Panavision France revient, en images, sur le Micron Salon 2023
 - Dans l'actualité de TSF, Caméra et Lumière
 - Les sorties en salles de mars des films tournés avec les moyens techniques d'Arri
 - Arri partenaire de la Cinémathèque française pour le festival "Toute la mémoire du Monde"
 - Christophe Offenstein filme "La Tour" avec l'Arri Alexa Mini LF et les Signature Primes
 - Arri, présent au Micro Salon de l'AFC
 - Le nouveau showreel d'Arri France
 - Les films à l'affiche et en tournage avec le groupe Transpa
 - Votre divertissement sous le signe du Waouh avec Dolby
 - Retour en images sur le tournage d'"Astérix et Obélix : L'Empire du milieu", réalisé avec les moyens techniques de TSF
 - Sigma annonce des objectifs interchangeables pour le système de monture Z de Nikon

- Les nouveaux filtres Arri Impression V offrent une gamme de looks "détunés" pour les optiques Signature
- "Moshari", un survival postapocalyptique bangladais filmé par Ejaz Mehedi en Zeiss CP.3
- Dans l'actualité de P+S Technik
- Darius Khondji, AFC, ASC, "Le Noir et La Lumière"
- Sigma annonce un 50 mm DG DN | Art F1,4 Plein Format pour appareils hybrides
- Jean-Charles Granjon (Bluearth Studio) nous raconte les enjeux de la coordination marine sur ses dernières collaborations cinématographiques
- ESL présente l'EclPanel TWCXL de Prolights, un projecteur soft light qui voit les choses en grand
- Arri Lighting en scène avec "K.I.nd of human".

Page 82 Lire, Voir, Entendre

- Parution de "L'Équipe de film au travail. Créations artistiques et cadres industriels"
- "Métier de chef opérateur, quelles évolutions ?"
- Où le directeur de la photographie Alexis Kavyrchine parle de son travail sur "La Montagne", de Thomas Salvador
- Exposition du dernier travail photographique de Céline Bozon, AFC, et Nicolas Gaurin, AFC, à la Galerie L77.

Page 87 Côté profession

- Décès de Michel Bubola, chef électricien, un rayon de soleil nous manque
- Bluearth Studio présente ses formations d'opérateurs sous-marins
- Mise en ligne de toutes les vidéos de la table ronde "Carrière(s) et Maternité" de FALC
- Nouveaux CA et bureau de l'ADIT pour 2023-2024
- Renouvellement du CA de l'AFAR pour 2023-2024.

L'éditorial

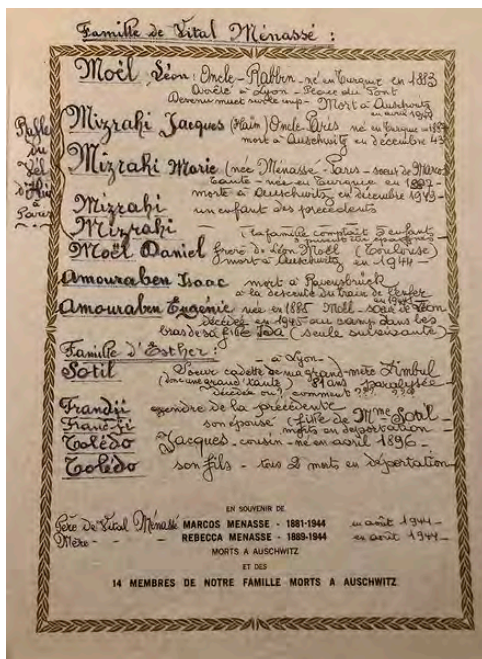


L'éditorial de mars 2023

Par Céline Bozon, AFC

02-03-2023 - [Lire en ligne](#)

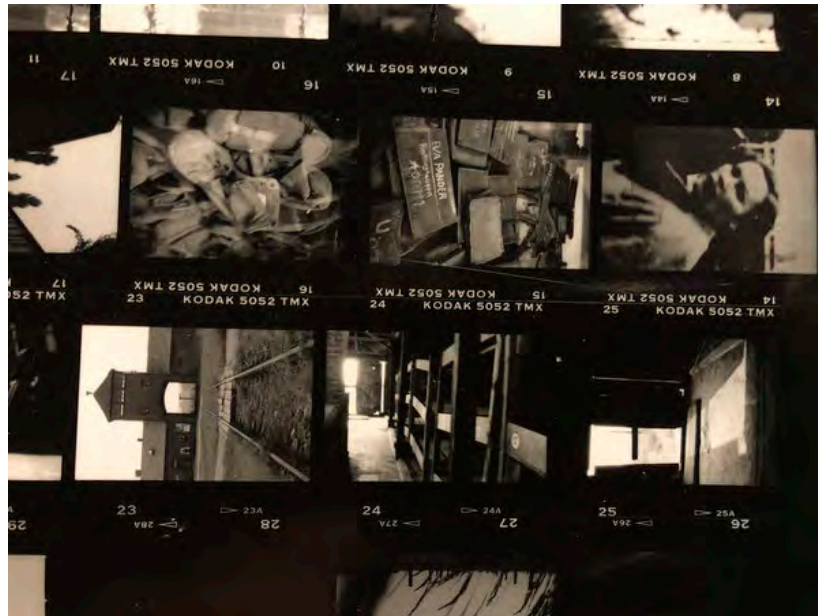
Dans la maison de mes grands-parents, il y avait un livre qui s'appelait *La Déportation*, avec des photos de la libération des camps en noir et blanc, je ne sais pas à quel âge c'est devenu un sujet de fascination, pour moi, mon frère et mes cousines ; nudité et mort réunies.



Ma grand-mère, avec sa magnifique écriture d'un autre temps, avait listé au début du livre tous les morts de la famille, avec le lieu et la date.

A quinze ans, en 1990, je suis partie avec un copain qui s'appelait Ulysse, à Auschwitz. Je prenais beaucoup de photographies, en noir et blanc. (Voir les planches contact)

Je me souviens d'une sorte d'angoisse qui me saisissait à chaque fois que je voyais la photographie d'un visage, exposée dans les salles du mémorial, comme si j'y cherchais quelque chose, reconnaître quelqu'un, reconnaître des traits et les fuir au plus vite de peur que ça brûle ; la peur de tomber sur un visage connu, alliée au désir de tomber sur un visage connu ou plutôt reconnu...



Je cherche un visage, lequel ? Et toute ma vie je chercherais un visage, lequel ? Une expression, laquelle ?

C'est peut-être ça, mon rapport à la photographie, au cinéma.

Chercher le visage de celui ou celle qui nous hante. Le visage du/de la mort(e).

Serge Daney en parle très bien dans *Persévérance*. Le visage de son père, absent raconté par sa mère et... le cinéma.

Page 20 : « Que sait un enfant ? Et cet enfant Serge D. qui voulait tout savoir sauf ce qui le regardait en propre ? Sur quel fond d'absence au monde la présence aux images du monde sera-t-elle plus tard requise ? Je connais peu d'expressions plus belles que celle de Jean-Louis Schefer quand, dans *L'Homme ordinaire du cinéma*, il parle "des films qui ont regardé notre enfance". Car une chose est d'apprendre à regarder les films "en professionnel" - pour vérifier d'ailleurs que ce sont eux qui nous regardent de moins en moins - et une autre est de vivre avec ceux qui nous ont regardé grandir et qui nous ont vus, otages précoces de notre biographie à venir, déjà empêtrés dans les rets de notre histoire. »

Page 37 : « La "question" des camps, la question même de ma préhistoire, me serait encore et toujours posée, mais plus vraiment à travers le cinéma. Or c'est par le cinéma que j'avais compris en quoi cette histoire me concernait, par quel bout elle me tenait et sous quelle forme - un léger traveling de trop - elle m'était apparue. Il faut être loyal envers le visage de ce qui, un jour, nous a transi. Et toute "forme" est un visage qui nous regarde. »

Page 39 : « Et le cinéma, je vois bien pourquoi je l'ai adopté : pour qu'il m'adopte en retour. Pour qu'il m'apprenne à toucher inlassablement du regard à quelle distance de moi commence l'autre.

Cette histoire, bien sûr, commence et finit par les camps parce qu'ils sont le cas limite qui m'attendait au début de la vie et à la sortie de l'enfance. L'enfance, il m'aura fallu une vie pour la reconquérir. »

- [Lire aussi l'article sur le film *A pas aveugles*, de Christophe Cognet.](#)

Focus



Caroline Champetier, AFC, honorée de la "Berlinale Camera" 2023

24-02-2023 - [Lire en ligne](#)

Depuis 1986, la Berlinale honore de la "Berlinale Camera" des personnalités et des institutions qui ont apporté une contribution particulière au cinéma et avec lesquelles le festival se sent étroitement lié. La Berlinale exprime ainsi sa gratitude envers ceux qui sont devenus des amis et des supporters du festival. Au 73^e Festival international du film de Berlin, la directrice de la photographie Caroline Champetier, AFC, a été honorée de la "Berlinale Camera".

La directrice exécutive Mariëtte Rissenbeek et le directeur artistique Carlo Chatrian parlent de cette attribution à Caroline Champetier : « Avec son travail extraordinaire, Caroline Champetier a façonné la vision de nombreux cinéastes remarquables, créant un pont entre la Nouvelle Vague et la jeune génération. Plus récemment, sa collaboration avec Leos Carax a montré un nouveau potentiel numérique. Parmi les nombreux films que l'on pourrait citer, ceux qu'elle a faits avec Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet nous sont aujourd'hui très chers. »

La "Berlinale Camera" a été décernée à Caroline Champetier le jeudi 23 février à 14h45 à la Haus der Berliner Festspiele. Caroline Champetier a choisi *Les Innocentes*, d'Anne Fontaine, dont elle a fait la photographie. Le film a été projeté après la cérémonie de remise du prix, dans le cadre de la section Berlinale Special.



Carlo Chatrian
(directeur artistique de la Berlinale)
et Caroline Champetier
Photo Ali Ghandtschi / Berlinale 2023

Caroline Champetier compte plus d'une centaine de films dans sa carrière de chef opératrice, de 1979 à aujourd'hui. Elle débute avec François Truffaut, Jacques Rivette et Chantal Akerman avec *Toute une nuit*, et tourne plusieurs courts et longs métrages avec Jean-Luc Godard. Depuis, elle a travaillé avec les plus grandes stars du cinéma français parmi lesquelles Xavier Beauvois, Leos Carax, Arnaud Desplechin, Jacques Doillon, Anne Fontaine, Philippe Garrel, Benoît Jacquot, Claude Lanzmann ainsi qu'avec des cinéastes internationaux tels que Margarethe von Trotta, Wang Chao, Amos Gitai et Nobuhiro Suwa.

Connue pour son talent au-delà des frontières, Caroline Champetier a remporté de nombreuses récompenses, notamment le César de la meilleure photographie et le prix Gianni di Venanzo pour *Des hommes et des dieux*, de Xavier Beauvois, en 2011, et la Grenouille d'argent à Camerimage 2012 pour *Holy Motors*. Elle a encore été nommée quatre fois aux César pour *Holy Motors* (2012), *Les Innocentes* (2016), *Les Gardiennes* (2017) et *Annette* (2021). Ce dernier lui a valu le prix Lumière en 2022.



Caroline Champetier sur le tournage de "Clicquot", de Thomas Napper
Photo Caroline Dubois

Le travail le plus récent de Caroline Champetier comprend *The Damned Don't Cry*, de Fyzal Boulifa, présenté à la Mostra de Venise 2022 et elle vient de terminer le tournage de *Clicquot*, avec Haley Bennett, Sam Riley et Tom Sturridge.

La "Berlinale Camera" se compose de 128 pièces individuelles et représente une véritable caméra argentique. Elle est fabriquée par l'orfèvre et artiste de Düsseldorf, Georg Hornemann.

Traduit de l'anglais par Laurent Andrieux.

(Source Festival international du film de Berlin)

Ci-dessous, le texte tel que Caroline Champetier l'a lu en anglais lors de la remise de son prix, en présence de Carlo Chatrian et Philippe Garrel.

During the few days that followed the call from Carlo Chatrian proposing that I come to the Berlinale for a prize, I thought at first that I was going to reward a young DP, I was happy to come to Berlin where I have rarely come except to shoot first with Claude Lanzmann for *Shoah* and then with Philippe Garrel for *J'entends plus la guitare* and *Le Vent de la nuit*.

After several days of this misunderstanding, my agent, who is more attentive than I am, points out to me that I am the one who will be awarded the great honorary prize of the Berlinale that many filmmakers, writers and musicians have received.

I was a bit in the position of someone who was being watched and who turns around to see who is really being looked at... The same thing happened to me when Jean-Luc Godard introduced me to Woody Allen in 1985 in a restaurant in NY and said: "this is my cinematographer". WA's gaze had wandered into the distance, so I turned around to watch the cinematographer walk in which in fact was myself...

Beyond the amusement that this provoked me. I tried to understand my myopia (which is real), and maybe also my fear of being honored in this way.

What appears to me is that I was shaped by authors of cinema, I quote those who taught me how to walk: Chantal Akerman, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, so that in turn I could accompany other filmmakers for whom the word "author" is integral to their practice: Xavier Beauvois, Leos Carax, Arnaud Desplechin, Philippe Garrel, Benoît Jacquot, Amos Gitai, Patricia Mazuy, Margarethe von Trotta, Nobuhiro Suwa... And later to support younger filmmakers like Irene Dionisio, Fyzal Boulifa and others in this so vertiginous affirmation of declaring themselves authors of cinema.

I'm not talking about writing a screenplay, but about writing a film, about cinematography, in its most real and concrete aspect: the making of shots.

Because a film is not a series of images but an addition of shots where space and duration intermingle as in music. You will agree that one speaks more easily of a musical phrase than a cinematographic phrase, although it is exactly the same gesture. A strange gesture which links time to space and move us through the dialectic relationship between the two terms.

All these filmmakers with whom I have worked and still work have an absolutely different relationship to the shot, to its duration and to its deployment in space, but they all know that it is the atom of the film and thus ensures the core of cinema as one speaks of the earth's core.

I have not spoken about the actors and the extraordinary privilege of being their partner in the process of making the shots, it is an immense reflection that the brevity of this speech prevents me from developing.

All the gestures of cinema begin with the successive gazes of those who form the chain and watching an actress or an actor is perhaps the most beautiful emotion of my profession as a cinematographer.

But if this prize is given to me today, it is perhaps because Carlo Chatrian, consciously or unconsciously, wanted to go back to the atom and so that, faced with the question that is so crucial today: what is cinema? We look towards the origin: the shot space and duration.

I thank the Berlinale, Carlo Chatrian and his teams for the honor that is given to me to remind us of this.



Au palmarès de la 73^e Berlinale

28-02-2023 - [Lire en ligne](#)

Lors de la soirée de clôture du Festival international du film de Berlin (Berlinale), samedi 25 février 2023, le jury international, présidé par Kristen

Stewart, a annoncé son palmarès. Il a décerné l'Ours d'or du Meilleur Film au documentaire *Sur l'Adamant*, réalisé et photographié par Nicolas Philibert (le prix allant aux producteurs), et l'Ours d'argent du Meilleur réalisateur, à Philippe Garrel, pour son film *Le Grand chariot*, photographié par Renato Berta, AFC. Par ailleurs, il a attribué l'Ours d'argent pour la contribution artistique exceptionnelle à Hélène Louvart, AFC, pour la photographie de *Disco Boy*, de Giacomo Abbruzzese.

Parmi les autres prix décernés

- Ours d'argent Grand Prix du Jury : *Roter Himmel (Afire)*, de Christian Petzold, photographié par Hans Fromm
- Ours d'argent Prix du Jury : *Mal Viver*, de João Canijo, photographié par Leonor Teles
- Ours d'argent pour la contribution artistique exceptionnelle : Hélène Louvart, AFC, pour la direction de la photographie du film *Disco Boy*, de Giacomo Abbruzzese.





Hélène Louvart, son Ours d'argent en main
Photo Berlinale 2023

Rappelons que Caroline Champetier, AFC, a quant à elle reçu la "Berlinale Camera" 2023 ([lire l'article](#) publié sur le site).

- [Le palmarès complet](#) de la compétition sur le site Internet de la Berlinale.



Pierre-William Glenn dessine une caméra pour le Micro Salon 2023

Par Gilles Porte, AFC

16-02-2023 - [Lire en ligne](#)

Pierre-William Glenn ne souhaite pas regarder le petit film que j'ai fait avec lui avant d'aller ensemble au Micro Salon. « Je préfère avec les autres, sur grand écran... » « Les autres », ce sont ses anciens collègues de l'AFC, les nouveaux et celles et ceux qui s'investissent dans des industries techniques, derrière des films, et dont quelques-uns restent à jamais des artisans.

Lors du dernier petit-déjeuner AFC, Jean-Yves Martin me demande si je ne peux pas tourner quelques images pour clôturer un Power Point Sony qui présenterait la nouvelle Venice 2.

- « C'est le Micro Salon dans quelques jours et Sony ne dispose d'aucune image à montrer ! »

Alors je ressors un inventaire à la Prévert, utilisé il y a plus de 10 ans : une vitre en plexiglass de 80 cm par 120 cm... Un châssis artisanal en bois dont la peinture s'écaille... Une toile de fond, ocre, de 3 mètres sur 4... Trois markers... Un petit flacon en plastique avec un bouchon rouge... Des vieux chiffons...



Dispositif des "Portraits-Autoportraits"

Cette fois-ci, ce ne sera pas un enfant de moins de 6 ans qui se dessinera sur ma vitre mais Pierre-William Glenn qui accepte tout de suite ma proposition. Après avoir un temps imaginé transporter mon studio mobile à Nogent-sur-Marne - là où Pierre-William se trouve - j'appelle son grand ami Didier Diaz et c'est finalement à Transpalux-Gennevilliers que je tourne. Deux caméras Sony Venice 2 dans le même axe. L'une avec un 65 mm et l'autre avec un 200. De nombreux techniciens de Transpa et plusieurs membres de l'AFC sont aux côtés de Pierre-William lorsqu'il se lance sur ma vitre.



Photogramme

Attention à ce que Michel, Jean-Noël, Dominique, Matthieu-David, Didier et les autres ne s'y reflètent pas même si le symbole serait intéressant.... 3 500 ISO de base pour juger de la texture native de la caméra à cette sensibilité... Diaph 2,8... ND 12 interne... Aucun filtre supplémentaire... 8,6 K... Rapport 3 pour 2... Open Gate... Le cadre de la fenêtre de la Venice sera celui du film... Une seule prise !

Pierre-William trace les contours d'un Caméflex, de profil tandis que Lucas, mon assistant, explore en direct le nouveau terrain de jeu qu'offre la Venice 2 alternant le point entre un dessin qui se forme, une main qui tremble ou le regard bleu azur de Pierre-William.



Photo Dominique Gentil

Quelques jours plus tard, comme une cerise sur un gâteau, Anna et Jean-Yves exposent un vieux Caméflex sur le stand Sony, derrière la vitre que j'ai refusé d'effacer. Peut-être que certains étudiants ont été surpris de ne voir aucun câble dépasser de ce qu'ils ont peut-être pris pour la derrière caméra Sony ?

Dans la voiture qui ramène Pierre-William à Nogent, Jean-Marie me parle de Ricardo Aronovich, 2^e président d'honneur de l'AFC.

- « Et si on lui demandait lui aussi de dessiner sur la vitre ? »

Que l'AFC est belle quand elle permet, comme au Micro Salon, de faire se rencontrer des directrices et directeurs de la photographie de toutes générations, en toute transparence !



Mathieu-David Cournot, Pierre-William Glenn, Myriam Guedjali et Françoise Noyon
Photo David Quesemant

Notes

1^{er} assistant caméra : Lucas Labbé

2^e assistant caméra : Sébastien Christophe

Chef machiniste : André Kakmes

Chef électricien : Hugo Robert

Caméras : Sony Venice 2

Objectifs : Zeiss Supreme

Etalonneur : Olivier Garcia

Partenaires techniques membres associés de l'AFC :

Sony - Zeiss - Transpacam - Transpalux - HD Systems.

Actualités AFC : entretiens



Babette Mangolte se souvient de Chantal Akerman et du tournage de "Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles"

Entretien par Yves Cape, AFC et François Reumont
07-02-2023 - [Lire en ligne](#)

Après des études scientifiques, Babette Mangolte choisit de bifurquer vers le cinéma et rentre à l'école de Vaugirard. Sortie diplômée en 1966 (avec entre autres Noëlle Boisson, devenue monteuse ou Philippe Rousselot, AFC et Eduardo Serra, AFC), elle part ensuite pour New York en octobre 1970. Une visite de trois mois devient un séjour de huit mois avec un retour après un été à Paris revenir à New York pour une autre année. C'est là, en octobre 1971, qu'elle rencontre la jeune cinéaste Chantal Akerman, ce qui la mène à filmer *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, en 1975, une œuvre désignée depuis décembre 2022 comme le meilleur film de tous les temps selon le magazine *Sight & Sound*, publication officielle du British Film Institute. Retour avec elle sur le tournage en 1975 de ce manifeste féministe de 3h30 porté par l'interprétation de la grande Delphine Seyrig. (FR)

Comment vous êtes-vous retrouvée sur Jeanne Dielman ?

Babette Mangolte : Principalement grâce à mon travail à l'image avec le cinéaste Marcel Hanoun (notamment dans mon rôle d'assistante caméra sur quatre longs métrages *L'Été*, *L'Hiver*, *Le Printemps*,

L'Automne entre 1968 et 1970 avec l'acteur Michael Lonsdale. Marcel et Chantal avaient sympathisé lors du festival de film à Jérusalem en juillet 1971. Chantal venait alors de tourner son second film avec un chef opérateur avec lequel elle ne s'était pas bien entendue et elle cherchait une nouvelle collaboratrice pour ses projets à venir. Marcel lui ayant dit beaucoup de bien de moi, elle m'a téléphoné peu de temps après son arrivée en octobre 1971 à New York et on a immédiatement sympathisé. Je me souviens que dès nos premiers échanges, on a beaucoup parlé de féminisme ensemble. Elle avait 21 ans, et moi 28 mais on se sentait toutes les deux sur un plan d'égalité. On avait par exemple ce rapport immédiat d'avoir été victimisées en quelque sorte par le milieu du cinéma. Un milieu qui était presque exclusivement masculin, et dont les seules places disponibles pour les femmes étaient d'être actrice - ou à la rigueur scripte ou monteuse... L'idée de monter une équipe technique entièrement féminine nous est donc venue, comme une sorte de chose logique en réaction à ce constat.



L'équipe de tournage de "Jeanne Dielman..." - De g à d : D. Seyrig (de dos), E. Marcus (maquilleuse), B. Delesalle (cadreuse), B. Deswarthe (de dos, prise de son), D. Maroulakou (scripte), B. Mangolte (debout, en partie cachée), C. Akerman et M. Watelet (assistante réalisation)

Photo Virginia Haggard-Leirens | Collections CINEMATEK

© Fondation Chantal Akerman

Avant ce long métrage devenu un classique, vous faites ensemble deux autres films...

BM : Avant de se lancer sur *Jeanne Dielman*, Chantal est restée à New York sans voyager en Europe entre octobre 1971 jusqu'à mars ou avril 1973. On a vu alors beaucoup de films et on partageait nos points de vue autour de ces expériences. Parmi les œuvres importantes qui nous ont marquées, je me souviens surtout de *La Région centrale*, de Michael Snow. Un film expérimental de trois heures, intégralement tourné depuis une caméra 16 mm sur un bras en mouvement contrôlé par Michael et son assistant. Ce que l'on voyait était un paysage de montagne dans le Grand Nord du Canada, sans présence humaine, et les plans étaient entre quelques minutes avec certains plans de la durée maximale d'un magasin en 16 mm de 30 minutes. Entre un plan et le suivant on avait une image fixe d'un X sur fond noir immobile. Le passage entre rotation constante du paysage à l'immobilité totale et brève du X nous faisait perdre l'équilibre assise dans ce cinéma pendant trois heures. La caméra était fixée sur un des tout premiers bras robotisés de l'époque, programmé pour effectuer des panoramiques et des rotations autour de l'axe optique. Ce film était montré le temps d'un week-end à l'Elgin Theater dans le quartier de Chelsea. On a passé l'après-midi et la soirée du samedi dans la salle, et puis nous y sommes retournées le dimanche. Je me souviens très bien de ce moment : on pouvait fumer alors encore dans les salles de cinéma... et nous, on fumait beaucoup ! On était sorties toutes les deux complètement envoutées par ce film. C'est donc à la suite de cette projection que Chantal a eu l'idée de *La Chambre*, le premier court métrage qu'on a concrètement fait ensemble. Un lent panoramique qui fait 3 fois 360° dans une chambre. Une performance tournée à 10 heures du matin, avec un soleil qui rentrait dans la pièce. Je ne pouvais pas regarder dans l'œilleton et effectuer le mouvement en même temps, donc le cadre était fixé à la répétition, et je me mettais à effectuer ensuite ces 3 tours à l'aveugle, avec Chantal qui était allongée dans un lit. Pas de son, juste ce mouvement, effectué en 2 prises avec une Arriflex 16S. Peu après, au mois de mai 1973, on a tourné ensemble un moyen métrage sonore cette fois-ci, *Hôtel Monterey*, dans lequel Chantal habitait depuis trois semaines, et qu'elle trouvait intéressant parce que les gens y vivaient sans fermer les portes de leur chambre, sans doute pour inciter les autres résidents à venir leur parler... Des images captées en son synchrone avec un peu de lumière artificielle, uniquement des ampoules domestiques, pour avoir une meilleure couleur. Tourné entre 17 heures et 8 heures le lendemain matin sans s'arrêter... Pas de scénario,

juste l'idée de débiter avec la lumière de la fin de journée de début mai dans la réception, pour peu à peu progresser dans les étages et finir sur le toit après l'aurore. Je crois que presque tout ce qui avait été tourné a été monté ! Là on faisait vraiment de l'expérimental. Alors quand les gens me disent que *Jeanne Dielman* est un film expérimental, cela me fait rire car *Jeanne Dielman* avait un script, un découpage et une équipe environ dix personnes.



Chantal Akerman

Collections CINEMATEK - © Fondation Chantal Akerman

En quoi *Jeanne Dielman* marque une étape selon vous pour Chantal Akerman ?

BM : Chantal au fond d'elle voulait faire du cinéma plus accessible, plus sur l'émotion. Et c'est sur quoi elle s'est lancée en écrivant *Jeanne Dielman*. C'est un film qui a un drame, une structure qu'on ne trouve pas du tout dans le cinéma expérimental. Et puis ce qui a tout changé c'est la présence de Delphine Seyrig, qui a non seulement permis que le projet se monte et qui donne son côté si extraordinaire au film. C'est pour moi d'ailleurs assez incompréhensible qu'aucun journaliste n'a évoqué l'apport décisif de Delphine dans cette première place au classement mondial du cinéma...



Photogramme

Quoi qu'il en soit, l'écriture de Chantal - aidée par Eric de Kuyper, un autre cinéaste belge - était devenue beaucoup plus précise. Il y a, par exemple, ce concept des trois jours, et ces gestes quotidiens qui se répètent... et qui mènent à cette issue très sombre. En matière de découpage, je me souviens très bien des deux semaines de préparation qui ont précédé le tournage, durant lesquelles on a déterminé très précisément comment chaque scène allait être filmée plan par plan. Ceci afin de mettre au point le plan de travail et d'organiser l'action en fonction de chaque pièce de l'appartement.

Une méthode radicalement différente de ce que vous décriviez sur Hôtel Monterey, par exemple ?

BM : Oui, ça n'avait rien à voir. Même si les choses pouvaient un peu varier au jour le jour dans la mise en place, rien n'était fait dans l'improvisation... Un film absolument pas tourné dans l'ordre chronologique, très "fabriqué" selon les méthodes classiques d'un tournage en studio en quelque sorte alors que l'on était en location dans un vrai appartement qui était petit et bas de plafond. L'idée principale était de montrer les gestes en longueur pour que le temps passé à effectuer ce travail de ménagère soit valorisé. Chantal voulait montrer en temps réel les gestes qu'elle avait observés chez sa mère ou sa tante dans sa famille. De plus, la lenteur était à la mode dans les années 1970. Même dans le cinéma hollywoodien, qui était alors, soit dit en passant, beaucoup moins conservateur que le cinéma français !



Photogramme

Dans quel ordre avez-vous donc tourné ?

BM : On a commencé avec la salle à manger, c'était les scènes les plus importantes. Donc les repas tout d'abord, le couloir avec les deux clients puis la salle de bain et la cuisine et en fin la chambre notamment quand elle prend les habits de son fils le matin alors qu'il dort encore et cire ses souliers. L'entrée du 23 quai du Commerce, qui était loin de l'appartement, a

été tourné dans la semaine des extérieurs avec Jeanne faisant ses courses. Avec toutes ces scènes de nuit dans l'appartement, les découvertes... sans découpage le film aurait été impossible à gérer en cinq semaines. Enfin on a achevé le tournage avec la scène de la chambre quand Jeanne amène les ciseaux pour ouvrir le cadeau de sa sœur du Canada et on entend la sonnette de la porte d'entrée, puis la scène sur le lit avec le dernier client. Pour la petite histoire, ce dernier plan n'a pas été répété, mais Delphine savait qu'elle avait 20 minutes pour interpréter la réaction de Jeanne avec à un moment donne un soupir de soulagement qui rends cette fin si mémorable.



Photogrammes

D'un point de vue technique, la décision de tourner les plans avec les mêmes axes caméra de la première à la dernière journée était capitale pour moi, car j'avais installé des lumières pour chaque décor dans chaque pièce - sauf la salle de bain (deux axes), le couloir (plusieurs axes mais facile à éclairer avec beaucoup d'acteurs différents) -, pendant le temps de préparation avec mon électricien. C'est aussi, je pense, pourquoi le film est aussi inerte, rejoignant le propos de Chantal sur la répétition lancinante du quotidien. Et puis je prenais pour chaque plan un grand soin dans l'éclairage de Delphine Seyrig qui est dans tous les plans. Comme beaucoup de plans prévus par Chantal montraient souvent une partie du sol de l'appartement, on a pris la décision - après le feu vert de la directrice de production - de dissimuler toute la distribution électrique des sources au plafond, en perçant un tas de trous pour tout faire tenir au-dessus du cadre. Un réduit dans l'entrée nous servant de boîte de connexion de la distribution des sources en fonction des relais électriques qui faisaient que Delphine, quand elle tournait l'interrupteur de la pièce en entrant et en sortant, toutes les sources que j'avais prévues pour la scène étaient allumées ou éteintes en même temps.

Dernière précision, en 1975, on ne pouvait tourner qu'en 5248 qui était le seul film négatif couleur (100 ASA Tungstène). La quantité de lumière nécessaire

dans ce genre de décor naturel était tout de même astronomique comparé avec ce dont on a besoin aujourd'hui en numérique. Je me souviens d'ailleurs avoir envisagé d'utiliser le procédé de flashage négatif de l'émulsion pour gagner en sensibilité, notamment pour les nuits, mais ce n'était pas possible à l'époque au laboratoire LTC à Paris que je connaissais bien depuis 1965. En définitive, *Jeanne Dielman* est vraiment un film où j'ai utilisé la lumière pour montrer le temps qui passe.



Babette Mangolte - Paris, 2022
Photo Yves Cape

C'est un peu votre premier film tourné dans un contexte de vraie "production" ?

BM : Oui, c'était pour moi assez nouveau de travailler comme ça avec autant de monde, car tous les films que j'avais faits auparavant en tant que directrice de la photographie me voyaient occuper souvent plusieurs postes, dont presque invariablement celui de la production. Je n'avais connu le travail d'équipe qu'avec Marcel Hanoun en tant que première assistante à la réalisation. Là, soudain, c'était un vrai travail d'équipe, plus traditionnel dans un certain sens. L'appartement, par exemple, avait été choisi avant même mon arrivée en Belgique. Le lieu était déjà organisé, et retapissé avec des papiers peints en accord avec les costumes de Delphine, notamment le salon dans lequel Jeanne et son fils mangent le soir. Philippe Graaf, qui était le directeur artistique du film, était quelqu'un que je connaissais depuis 1969 quand il était assistant comme moi sur *Le Printemps*, de Marcel Hanoun (tourné en 35 mm). J'imagine que si j'étais arrivée sans connaître personne sur ce film je ne sais pas si j'aurais pu me débrouiller de la même façon.

L'autre facteur positif pour moi, c'était la présence de Delphine Seyrig, que j'avais trouvée tellement extraordinaire dans le *Muriel*, d'Alain Resnais. Selon moi, elle pouvait vraiment interpréter n'importe quel rôle. Autour de Chantal et de moi, Marilyn Watelet, la première assistante mise en scène et amie d'enfance de Chantal, et Evelynne Paul, la directrice de production, étions toutes très soudées sur le

tournage, gardant le cap artistique du film, malgré les nombreuses interrogations du reste de l'équipe sur la forme et la longueur des plans. Je me souviens, par exemple, de tensions avec la cadreuse qui au bout d'un moment n'acceptait même plus de me laisser regarder à l'ocilleton de la caméra ! Certains nous disaient que le film ne serait jamais commercial...

Nous, on voulait réaliser d'abord un film important, qui deviendrait commercial ou pas.

Comment se déroulaient les journées ?

BM : On débutait à midi, et on arrêtait en début de soirée sans pause déjeuner. Préalablement, Delphine Chantal et moi arrivions vers 9 heures sur le plateau pour mettre au point la journée, et trouver le bon rythme dans l'interprétation des gestes et les plans. Ces deux heures de préparation quotidiennes me permettaient aussi de régler la plupart des questions techniques d'éclairage, et de ne se préoccuper que de l'essentiel ensuite lors des prises. Lors de ces moments, je me souviens notamment combien Delphine Seyrig comprenait parfaitement le script. Malgré le plan de travail qui mélangeait complètement la chronologie du récit, elle était toujours en phase avec la narration de son personnage à interpréter. Ensuite, lors de l'après-midi pendant le tournage, la plupart des plans ne nécessitaient qu'une seule prise, à l'exception peut-être de quelques moments très importants. Le film a été tourné en 35 mm, avec une caméra Mitchell blimpée assez encombrante. Presque tous les plans ont été tournés avec un 50 ou au 35 mm Zeiss dans l'appartement. Seuls la série de plans dans la cuisine (les plans à 90° face à l'évier avec la table en amorce et Delphine de face) avaient dû être filmés au 28 mm par manque de recul dans cet espace très réduit.



Photogramme

Après visionnage des rushes, et constat que le 28 mm déformait un peu le visage de Delphine, on a finalement décidé de les refaire quelques jours après la fin de l'appartement, en studio, en recréant cette petite partie de la cuisine sur une feuille de décor. J'ai pu ainsi reculer un peu plus la caméra et retrouver les

focales utilisées pour tout le reste du film, mais Delphine était fatiguée et ce sont les plans tournés dans la cuisine de l'appartement au 28 mm qui sont finalement montés dans le film ! Le montage s'est ensuite fait très rapidement (tourné au cours du mois de février 1975, pour être ensuite présenté à Cannes au mois de mai dans la sélection La Quinzaine).

Quand avez-vous découvert le film en salle ?

BM : N'ayant pu visionner que les bobines séparément lors de l'étalonnage à LTC, ce n'est que plus de 18 mois après sa présentation cannoise que j'ai pu le voir en salle à New York. Et c'est à ce moment que j'ai réalisé ce qu'on avait fait. Certes j'étais déjà au courant du très bon accueil sur la Croisette et de l'article élogieux du *Monde* (qu'on m'avait fait parvenir par la poste aux USA) mais je ne m'imaginai pas la force et l'ampleur du résultat. La récente distinction du film à la tête du classement du BFI me fait évidemment très plaisir, surtout pour Chantal. Je me réjouis que beaucoup de jeunes vont redécouvrir cette œuvre, et que l'argent va ensuite à sa Fondation qui reverse les fonds à de jeunes cinéastes en Belgique pour faire de nouveaux films. C'est important de faire des films. Le monde va mieux quand plus de gens font des films, car ils décrivent leur vie. Et c'est exactement ce que Chantal faisait.

Est-ce, comme beaucoup l'ont dit, un film naturaliste ? Et quel est votre rapport au naturalisme à l'écran ?

BM : Pour moi, le naturalisme au cinéma est complexe ! Je dirais que mon concept est proche de celui de Robert Bresson. L'interprète doit être naturel en réaction à ce qu'il entend et à ce qu'on lui dit mais dans l'imprévu... Bresson lui-même affirmait en 1959 dans une interview au sujet de *Pickpocket* : « Un film doit être en perpétuelle naissance ». Pour moi, la différence tangible entre films est celle entre le documentaire et la fiction. Dans le cas de *Jeanne Dielman*, Chantal voulait réaliser un film de fiction, partant de la réalité, sans désir de styliser quoi que ce soit, ou de porter tel ou tel concept esthétique mais juste de montrer une vie interprétée par une comédienne de théâtre et de cinéma, capable de communiquer un grand pouvoir émotionnel. Si le rôle avait été interprété par une actrice qui connaissait cette vie dans son enfance comme Chantal, le film aurait été un documentaire mais avec une actrice comme Delphine Seyrig, qui peut incarner quelqu'un qu'elle ne connaît pas dans sa vie courante, le film devient soudain épique. Chantal en était consciente car elle l'avait observé dans d'autres films interprétés par Delphine comme *Pull My Daisy*, de Robert Frank (1959), ou ses deux films avec Resnais (*Muriel* et

Marienbad). Elle avait aussi vue *Aloïse*, de Liliane de Kermadec, car le film était sorti à Paris en 1974 après la rencontre en 1973 de Delphine et de Chantal. Dans l'image du dernier plan, dans la pénombre du salon, Delphine est assise à la table dans la pénombre car elle n'a pas allumé la lumière avec son chemisier taché de sang. Je suis persuadée que c'est ce côté immensément émouvant qui fascine le public.

Pour conclure, Chantal a parlé du film pour une installation à New York en 2007. Je n'ai ici que l'interview en anglais que j'ai traduit.

Trois citations

« Je voulais écrire et j'avais l'intuition que je serais toujours enfermée dans une chambre sans jamais en sortir. Donc faire de films me permettrait de sortir et de rencontrer des gens et cela serait mieux pour moi. La peur d'être emprisonnée est très présente dans plusieurs de mes films comme *La Captive* ou *Jeanne Dielman* qui est comme enfermée dans son appartement, et elle a besoin de cette prison pour survivre. »

« Le film *Jeanne Dielman* est sur les gestes. Et le film est chorégraphié pour évoquer ce que l'on voit est en temps réel. »

« Il n'y avait aucune autre actrice qui aurait pu interpréter le rôle aussi bien qu'elle, bien qu'elle n'eût jamais fait la cuisine de sa vie, elle savait apprendre et voulait jouer quelqu'un qu'elle n'était pas. »

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

Liens vers des sites Internet à consulter

- [Lien vers Jeanne Dielman...](#) "The greatest film of all time" sur le site Internet du BFI
- [Lien vers le site Internet](#) du BFI avec la liste des 100 meilleurs films
- [Lien vers le documentaire](#) *Autour de Jeanne Dielman*, de Sami Frey
- [Lien vers le site Internet](#) de la Fondation Chantal Akerman
- [Lien vers le site Internet](#) de Babette Mangolte
- [Lien pour visionner](#) *La Région centrale*, de Michael Snow (1971)



Naomi Amarger revient sur le tournage de "Divertimento", de Marie-Castille Mention-Schaar

13-02-2023 - [Lire en ligne](#)

Pour son nouveau film, *Divertimento*, sorti en salles mercredi 25 janvier, Marie-Castille Mention-Schaar a confié l'image à Naomi Amarger, qui fut comédienne pour deux de ses précédents films. Récemment passée de l'autre côté de la caméra après son cursus à l'ENS Louis-Lumière, la cheffe opératrice nous raconte son parcours et sa première expérience de long métrage, pour ce film inspirant retraçant les débuts de la cheffe d'orchestre Zahia Ziouani et de sa sœur violoncelliste Fettouma Ziouani, et leur combat en tant que jeunes femmes pour se faire accepter dans un milieu encore très masculin... (MC)

Naomi Amarger : J'ai rencontré la réalisatrice Marie-Castille Mention-Schaar en 2013. J'étais au lycée, je faisais du théâtre et je voulais découvrir les plateaux de cinéma. J'ai postulé pour être figurante dans son film *Les Héritiers*, et j'ai obtenu un petit rôle. J'ai alors pu observer le fonctionnement d'un tournage et les différents métiers du cinéma. J'ai rencontré sa cheffe-opératrice, Myriam Vinocour, grâce à laquelle j'ai compris que le cadre et la lumière étaient, tout comme le jeu d'acteur, vecteurs d'émotions. Plus tard, Marie-Castille m'a offert l'un des rôles principaux du film *Le ciel attendra*. Un mois après la fin du tournage je passais le concours de Louis-Lumière dans le but de devenir directrice de la photographie. J'ai énormément appris et fait de très belles rencontres pendant mes trois années d'études. Diplômée en 2019, j'ai commencé à travailler comme stagiaire, puis troisième assistante caméra, tout en faisant l'image de courts métrages. Début 2021, alors que j'étais assistante sur un tournage en République dominicaine, Marie-Castille, qui suivait mon parcours,

m'a proposé une opportunité formidable : faire l'image de son nouveau long métrage, *Divertimento*.

Le film raconte l'histoire vraie de Zahia Ziouani, jeune cheffe d'orchestre, et de sa sœur jumelle Fettouma Ziouani, violoncelliste, se heurtant aux préjugés dans le milieu très fermé de la musique classique en 1995. Le film est pour beaucoup tourné à l'épaule et l'émotion très facilement palpable grâce à la magnifique interprétation des deux comédiennes Oulaya Amamra et Lina El Arabi.

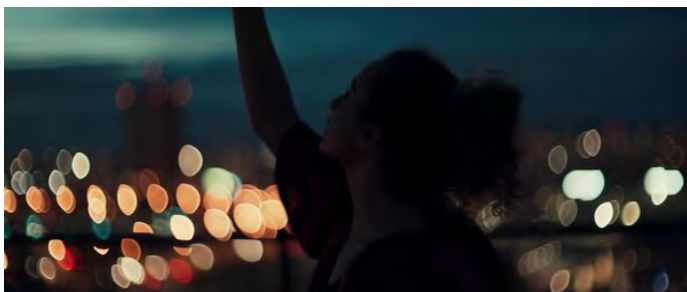
Les producteurs m'ont demandé de m'entourer de techniciens très expérimentés. J'ai proposé à Hélène Bodart, dont j'avais été la stagiaire à ma sortie d'école, d'être première assistante caméra. J'ai rencontré le chef machiniste Laurent Passera, et contacté la cheffe électricienne Marianne Lamour, dont j'admire tant le travail. J'étais très intimidée mais ils m'ont tous les trois accompagnée avec beaucoup de bienveillance, de patience et de bons conseils.

Les optiques comme un pont entre le rêve et la réalité

NA : En préparant le film, Marie-Castille et moi avons cherché comment exprimer visuellement l'inspiration musicale des deux jeunes femmes. Le scénario comporte plusieurs scènes qui sont un peu en dehors de la narration, où le personnage de Zahia se perd dans son imagination, emportée par des bruits du quotidien : le rythme du métro, une sirène de pompiers, un bruissement d'ailes ou le tintement du fouet dans le saladier. Depuis le toit de son immeuble, à la nuit tombée, on la voit danser en orchestrant les lumières et bruits de la ville, sans savoir s'il s'agit d'un rêve ou de la réalité. Pour exprimer cette sensibilité bien particulière du personnage, j'avais envie de trouver des optiques avec du caractère, des petites aberrations ou déformations, mais suffisamment subtiles pour pouvoir être dosées selon les moments du film, qui appellent tantôt à une esthétique assez sobre, tantôt à une esthétique un peu plus folle.

J'ai fait beaucoup de tests chez RVZ, et grâce à Samuel Renollet et Frédéric Lombardo, j'ai découvert des optiques formidables. Nous voulions tourner au ratio 2,35 pour cadrer les musiciens ensemble, jouer avec les amorces d'instruments, et insister sur la solitude de Zahia sur son estrade de cheffe. J'ai donc pensé à tourner en anamorphique, et j'aimais beaucoup le bokeh ovale, comme une note de musique, mais les inconvénients étaient trop nombreux : une configuration encombrante m'empêchant de me faufiler entre les musiciens de l'orchestre, trop lourde pour les plans séquences à l'épaule, et avec un close-focus trop lointain. J'aimais

beaucoup les Kowa sphériques, mais je craignais de perdre le contrôle des aberrations, j'ai donc finalement choisi les Canon K35 que je trouvais être un bel intermédiaire : ils ont une identité particulière, des très beaux flares colorés, une vraie douceur dans l'image, tout en étant contrôlables. En tournant avec un diaphragme ouvert à T 1,4 l'image est un peu laiteuse et les contours s'estompent dans le flou, mais à partir de T 2,8 ces défauts disparaissent. Selon les focales et le diaphragme utilisé, j'ajoutais parfois un filtre Glimmer 1/4. J'ai également découvert une optique incroyable, un 50 mm Angénieux T 0,95 recarrossé par Zero Optik, qui est devenu l'optique de Zahia dans le film. Étonnamment, son bokeh est en forme d'amande, et se resserre en s'éloignant du centre de l'image, créant comme une bulle autour d'un personnage qui semble en harmonie avec le monde qui l'entoure.



Photogramme



Photogramme

Toujours dans le but de distinguer esthétiquement les rêveries musicales de Zahia du reste du film, nous avons utilisé le filtre Cinefade VariND, qui permet de faire varier la profondeur de champ au cours d'un plan, en compensant progressivement une ouverture ou fermeture de diaphragme avec un filtre ND variable motorisé. Lorsque l'inspiration de Zahia s'emballa, la profondeur de champ se réduit et exprime son ressenti : le monde réel s'efface et seule la musique demeure. Marie-Castille m'avait au départ suggéré l'idée du travelling compensé, mais le mouvement de caméra était complexe à mettre en place dans nos décors souvent étroits, et l'effet du Cinefade nous a finalement paru plus subtil : il se ressent plus qu'il ne se perçoit.

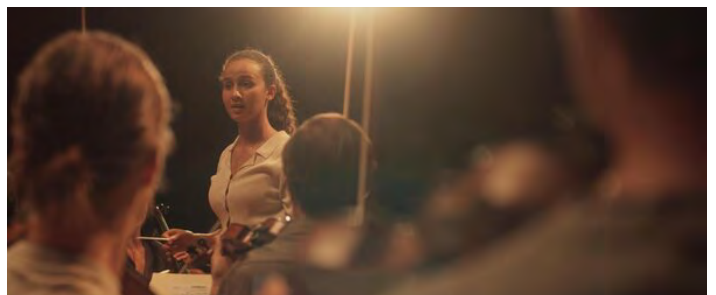
Le travail du cadre, entre intentions et spontanéité

NA : J'ai très tôt décidé de tourner le film en Alexa Mini. Je connais très bien cette caméra que je trouve légère, compacte, polyvalente et fiable. Sur 35 jours de tournage, 15 se sont tournés à deux caméras. Je cadrerais la caméra A et Fanny Coustenoble le Steadicam et la caméra B.

Dans *Divertimento*, Zahia est rejetée par les élèves de son lycée qui refusent qu'elle les dirige, et je voulais que la composition exprime sa solitude. Au début du film, les cadres sont fixes, Zahia est la plupart du temps cadrée seule ou perdue dans des plans très larges. Quand elle est filmée au travers d'une vitre ou entre les cordes d'une harpe, ces obstacles visuels évoquent sa difficulté à avancer. Progressivement, l'unité se crée, et la caméra commence à évoluer entre les musiciens avec de légers mouvements de slider, puis des travellings plus amples, puis des plans encore plus énergiques à l'épaule. L'individualisme disparaît au profit du groupe, ou plutôt, ce sont les individualités qui réussissent à coexister pour donner toute sa puissance au groupe. Zahia est cadrée depuis l'orchestre, avec des amorces de musiciens et des brillances d'instruments de plus en plus présentes.



Photogramme



Photogramme

Un des plans que j'ai préféré cadrer est celui où je tourne autour d'Oulaya, caméra à l'épaule, lors de la dernière répétition de *La Bacchanale* au conservatoire de Stains. Son énergie, sa joie de diriger l'orchestre, était exaltante, et les découpes placées dans les gradins faisaient flarer l'optique, amenant un élément de magie supplémentaire.

Le Steadicam a été utilisé pour des moments de rêverie auxquels ni la fixité du lycée ni l'énergie de l'épaule ne nous convenaient : les séquences de danse sur le toit, une déambulation sous un pont, et le concert de fin du film qui est l'apothéose de la cohésion de l'orchestre. Filmer "Le Boléro" avec la fluidité auparavant réservée au rêve était comme une manière d'exprimer visuellement qu'à cet instant, pour Zahia, rêve et réalité ne font plus qu'un. Les scènes étaient très rarement découpées à l'avance et le travail de recherche des plans se faisait sur le plateau. Chaque jour, Marie-Castille et moi nous retrouvions sur le décor une heure avant l'arrivée de l'équipe pour discuter de la journée. L'éclairage était toujours assez minimaliste pour préserver la liberté de mouvement des comédiens. Les projecteurs étaient donc essentiellement placés à l'extérieur des décors, ou accrochés au plafond, de manière à pouvoir cadrer dans toutes les directions. Ce dispositif était particulièrement adapté aux scènes d'orchestre car Fanny et moi avions la possibilité d'aller chercher à la volée des réactions de musiciens, qui, pour la plupart, n'étaient pas des acteurs professionnels. Les musiciens jouaient réellement et le son était enregistré en direct, un défi pour Guillaume Valeix, l'ingénieur du son, qui devait trouver comment placer ses micros de manière à obtenir la meilleure qualité sonore sans être dans le cadre ou dans la lumière. Par moments, Marie-Castille s'asseyait à côté des assistants caméra pour leur annoncer les bascules de point. Quand j'étais surprise, je devais composer avec et laisser les bascules guider le cadre, parfois c'était le cadre qui guidait les bascules, dans les deux cas il fallait que l'équipe soit très à l'écoute. Cette spontanéité, plutôt déstabilisante les premiers jours, oblige en fait à une ouverture d'esprit et à une capacité d'adaptation assez captivantes.

La lumière et les couleurs pour naviguer de l'austérité à l'harmonie

La LUT du film a été créée par l'étalonneur Gilles Granier du Labo Paris. J'avais notamment dans mes références le film *Ginger et Rosa*, de Sally Potter, filmé par Robbie Ryan, qui joue sur une dualité bleu-vert et rouille qui me plaît beaucoup. Dans *Divertimento*, deux univers distincts coexistent : l'univers austère, désaturé et contrasté du Lycée Racine et du Conservatoire parisien dans lequel Zahia peine à se faire accepter et respecter, et une ambiance plus accueillante, douce et colorée pour la cellule familiale et le Conservatoire de Stains, lieux où Zahia est encouragée et inspirée. Au fur et à mesure de l'avancement du film, les deux ambiances se rejoignent car Zahia parvient enfin à faire cohabiter

les deux mondes en créant son propre orchestre, composé à la fois de musiciens de son lycée parisien et de son conservatoire de banlieue. L'évolution de la saturation est assez franche, et grâce à Delphine Penne, qui s'occupait des dailies, et à Magali Léonard, qui a étalonné le film, les intentions ont vraiment été préservées. L'étalonnage s'est fait en plusieurs étapes à cause de retours en montage, mais j'ai trouvé les pauses très bénéfiques, nous permettant à Magali et à moi de prendre du recul et de revenir avec des yeux neufs à chaque fois. Certaines scènes très découpées étaient particulièrement difficiles à uniformiser, notamment le concert en plein air à la fin du film, tourné en une journée mais censé se passer au coucher du soleil. Dans les petits décors comme les salles de cours d'alto ou de violoncelle, nous éclairions surtout en LED, avec des LiteMat et des Aladdin accrochés au plafond, accompagnant la lumière naturelle existante. Dans les grandes salles d'orchestre (Théâtre de la Villette, Théâtre de la Porte Saint Martin, Conservatoire de Stains), nos installations devaient être suffisamment rapides pour se faire en début de journée, et exploiter au maximum l'éclairage déjà présent. Les projecteurs de théâtre étant majoritairement des sources très directes, il nous fallait ruser pour les adoucir. À Stains, l'équipe électricité a construit une soft box géante au-dessus de la scène, en ajoutant quelques Fresnel au trilight de PAR64 déjà existant et en les orientant vers une toile tendue, jupée sur les côtés. Toutes ces sources étaient contrôlées par une console, et des PAR64 autour de la soft box, deux découpes en haut des gradins, et deux Fresnel mobiles sur pied, nous permettaient de faire des ajustements rapides selon les plans.



Au Théâtre de la Porte Saint Martin, nous avons tourné la séquence de la masterclass au cours de laquelle Zahia se fait remarquer par le maestro Sergiu Celibidache (Niels Arestrup), sur une scène remplie de musiciens et devant un parterre de lycéens. Pour pouvoir changer d'axe sans avoir

beaucoup d'ajustements à faire, Marianne a eu l'idée de faire tomber un grand drap blanc à l'avant-scène, à peu près à 4 m de haut, ainsi, lorsque nous filmions les musiciens sur scène, la lumière de nos Fresnel 5 kW accrochés aux cintres et orientés vers le drap était réfléchi vers eux. Lorsqu'on se retournait vers les lycéens, le technicien du théâtre faisait descendre le cintre avec le drap jusqu'au sol, de manière à utiliser les mêmes projecteurs, cette fois en lumière diffuse.



Photogramme

Enfin, à la Villette, nous avons à nouveau utilisé les PAR64 du théâtre, diffusés et à très faible intensité, et ajouté un puissant HMI en haut des gradins, orienté vers la scène. Pour cette scène d'audition du concours de Besançon censée être très stressante pour Zahia, je souhaitais que la lumière accompagne son ressenti plutôt que chercher un rendu réaliste. J'avais pour référence une scène de *Whiplash*, réalisé par Damien Chazelle et filmé par Sharone Meir.



Photogramme

Dans la chambre des sœurs Ziouani, j'imaginai une lumière ludique et magique. Le jour des repérages, le soleil perçait au travers des stores, projetant des dizaines de petits points lumineux, comme des notes de musique, sur le mur d'en face. L'effet était difficilement reproductible (appartement au treizième étage et contraintes de plan de travail nous empêchant de dépendre du soleil) mais Marianne a proposé d'utiliser un Source Four équipé d'un gobo à trous orienté vers un miroir recouvert d'un patchwork de gélatines, renvoyant des points lumineux colorés sur les rideaux, les murs et les draps.



Photogramme

À la fin du film, quand Zahia déprime, les points lumineux se mettent à vibrer très faiblement, comme pour l'appeler. Marianne tenait une bouteille d'eau à moitié remplie devant le Source Four et la balançait légèrement. Au départ, cet effet lumineux était la seule pointe de magie prévue pour la scène, mais par hasard, une main est passée dans le champ et Marie-Castille a eu l'idée du plan tel qu'il est dans le film. C'est la main de la vraie Fettouma qui a donné le rythme au tournage de la scène, ce qui la rend encore plus émouvante pour moi !

(Propos recueillis par Margot Cavret, pour l'AFC)

Notes

Equipe caméra : Hélène Bodart, Anna-Katia Vincent, Guillaume Compain, Romane Ducros, Marie Curreli-Fadda, Jules Ricordeau, Arnaud Alberola, Fanny Dujardin
 Equipe machinerie : Laurent Passera, Laurent Martin, Octave Maria, Morgan Lesné, Peter Souel
 Equipe électricité : Marianne Lamour, Pauline Raimbault, Nathanaël Remond, Julien Rabia, Hugo Pagnier, Maëlle Corbelet, Mathieu Zanatta, Eric Garzena
 Steadicam et cadre caméra B : Fanny Coustenoble
 Cadres renforts : Marc Benoliel, Julien Pamart
 Etalonnage : Magali Léonard, Delphine Penne (dailies), Gilles Granier (LUT)

Matériel caméra : RVZ (Arri Alexa Mini 3,2K ProRes ; optiques Canon K35 TLS, Angénieux Zero Optik 50 mm T 0,95, zoom Canon K35 25-120 mm)

Matériel machinerie : Cinesyl
 Laboratoire : Le Labo Paris

Actualités AFC, suite...

Exposition Cinematographer

25 février
21 mai
2023

Chalon
sur
Saône



Expositions photographiques liées au Festival Chefs Op' en Lumière

"Cinematographer" et "Chefs Op' : L'autre photographie"

24-02-2023 - [Lire en ligne](#)

En partenariat avec le Festival Chefs Op' en Lumière de Chalon-sur-Saône, le musée Nicéphore Niépce présente une sélection de travaux photographiques personnels réalisés par des membres de l'Association Française des directrices et directeurs de la photographie Cinématographique (AFC).

Faut-il le rappeler, le cinéma est l'émanation de la photographie. Il a fallu d'abord décomposer le mouvement en images fixes, (ce qu'ont fait Jules Étienne Marey et Edward Muybridge dans les années 1870), puis trouver le moyen de faire défiler ces images au rythme de 24 par seconde pour les animer (les frères Louis et Auguste Lumière, 1895). Dans les années 1930, la photographie se répand dans les livres, dans la presse, prend peu à peu le pas sur le texte, et adopte les codes narratifs cinématographiques (séquences, expressivité, etc.). Les histoires se racontent par l'image. Et si longtemps seront étudiées les différences entre image fixe et image animée, le passage aux technologies numériques au début des années 2000 semble avoir atténué les réflexions sur les antagonismes des deux pratiques pour les concentrer sur leurs concordances. Notre culture visuelle ne s'arrête plus à cette opposition et la frontière est désormais poreuse. Par l'opération du montage et l'organisation des séquences entre elles, le cinéma fait des histoires. Un film est un travail d'équipe : chaque rôle est déterminé, chaque tâche décomposée. Au-delà

du scénario, du rôle du réalisateur, du jeu des acteurs, les techniciens participent aussi aux effets narratifs : les ingénieurs son, les décorateurs, accessoiristes, et les chefs opérateurs ou directeurs de la photographie. En anglais, ces derniers se désignent avec la neutralité du vocable "Cinematographer". Ceux-là sont des professionnels de l'image, des professionnels du cadrage et de la lumière.

Quand la caméra est éteinte et l'équipe de tournage au repos, certains, certaines, de ces "cinematographers" retournent à la photographie. Ils et elles continuent de cadrer, de regarder le monde à travers un viseur, d'observer, d'attraper les lumières, les couleurs, de capter les ambiances. Certains, certaines commencent de nouvelles histoires, plus intimes, plus solitaires, mais toujours écrites avec la lumière. Des histoires amorcées, en images, comme des « photogrammes de films qui n'existent pas » (Pascale Marin).

L'exposition présentera les séries photographiques de : Gertrude Baillot, Céline Bozon, Sébastien Buchmann, Rémy Chevrin, Jean-Marie Dreujou, Denis Lenoir, Laurent Machuel, Pascale Marin, Claire Mathon, David Nissen, Pierre Novion et David Quesemand.

En parallèle, une seconde exposition "Chefs Op' : L'autre photographie", du 27 février au 16 mars 2023 à l'Espace des Arts à Chalon-sur-Saône, une sélection de photographies de vingt-six membres de l'AFC.

Chef opérateur, Chef op', cinematographer, directeur de la photographie... quelle que soit l'appellation choisie, elle désigne un métier, un maillon central de la production cinématographique. Dans le processus de fabrication d'un film, tout ce qui a trait à l'image, tout ce qui sera vu par le spectateur relève de leur responsabilité et de leurs compétences. Les cadrages, les techniques d'enregistrement, mais surtout la création, le choix et l'exécution de la lumière. C'est leur travail que ce festival met à l'honneur. Quelles pratiques ces professionnels de l'image animée ont-ils gardé de la photographie ? À cette question curieuse, vingt-six des membres de l'AFC (Association Française des directrices et directeurs de la photographie Cinématographique), ont répondu présents. À travers des citations de leurs travaux personnels, vous pourrez découvrir toute la diversité et la richesse de leurs créations photographiques.

Avec les travaux de : Robert Alzraki, Gertrude Baillot, Hazem Berrabah, Céline Bozon, Sébastien Buchmann, François Catonné, Rémy Chevrin, Jean-Marie Dreujou, Isabelle Dumas, Nathalie Durand, Jean-Noël Ferragut, Nicolas Gaurin, Jimmy Glasberg, Thierry Jault, Denis Lenoir, Laurent Machuel, Baptiste Magnien, Pascale Marin, Stephan Massis, Claire Mathon, David Nissen, Pierre Novion, Steeven Petiteville, Gilles Porte, David Quesemand et Gordon Spooner.

Commissariat de l'exposition :

Émilie Bernard et Emmanuelle Vieillard, musée Nicéphore Niépce

Exposition réalisée en partenariat avec le Festival Chefs Op' en Lumière
Avec le mécénat de Canson.

Tous les tirages de l'exposition, à l'exception du travail de Sébastien Buchmann, ont été réalisés au laboratoire du musée sur papier Canson Infinity.

(Source musée Nicéphore Niépce)

Dans le portfolio ci-dessous, quelques-unes des photos présentées à l'exposition "Cinematographer".

Notes

[Consulter](#) le site Internet du Festival Chefs Op' en Lumière.

[Consulter](#) le site du musée Nicéphore Niépce.



Communiqué de l'AFC

École nationale supérieure Louis-Lumière
15-02-2023 - [Lire en ligne](#)

Nous, directrices et directeurs de la photographie membres de l'AFC, dont nombre sont d'anciennes et anciens élèves de l'École nationale supérieure Louis-Lumière, sommes préoccupés par l'avenir de cette école. L'AFC a toujours défendu cet établissement d'excellence et nous y sommes régulièrement présents pour intervenir pédagogiquement et intégrer les étudiants dans nos équipes.

Des informations circulent indiquant que l'École doit déménager rapidement dans des locaux moins spacieux et peu adaptés à l'enseignement de haut niveau que cet établissement a toujours dispensé et nous nous en inquiétons.

L'École nationale supérieure Louis-Lumière est une école publique, elle forme des techniciens de l'image et du son, elle doit s'installer sur un site adapté à l'enseignement supérieur professionnel de ces métiers et l'État doit garantir la pérennité de cet enseignement d'excellence dans les meilleures conditions.

Nous souhaitons vivement que le déménagement de l'ENS Louis-Lumière puisse s'effectuer de manière clairvoyante afin d'assurer le maintien de la pédagogie et de toutes les disciplines pratiquées, dans un cadre de communication convoquant l'ensemble des parties.

En tant qu'organisation professionnelle directement concernée par la nécessité d'en voir sortir d'excellents techniciens, nous nous rendons disponibles pour toute expertise éventuelle.



Micro Salon 2023, une édition "record"

22-02-2023 - [Lire en ligne](#)

Pour la 23^e édition de son Micro Salon, de nouveau au Parc Floral de Paris, les 9 et 10 février dans le cadre de Paris Images 2023, l'AFC, au nom de ses membres actifs et de ses membres associés exposants, peut être fière de sa réussite, battant contre toute attente des records : fréquentation, nombre de stands et exposition d'outils de travail, présentations et conférences, sans parler de l'habituelle convivialité favorisant des échanges réciproques de haute qualité autour des savoir-faire.

Cette année, la partie du Hall de la Pinède où se tenait le Micro Salon, au côté du Production Forum, entre autres manifestations du 10^e Paris Images, accueillait sous son toit les stands de cinquante-neuf associés et quatorze invités de l'AFC, douze partenaires de l'AFSI sur l'Espace son, un Espace dédié à la Postproduction, avec cinq de nos membres associés, et l'Espace projection, appelé pour l'occasion "Cube AFC", où ont eu lieu pendant les deux jours vingt-cinq présentations, trois conférences s'étant déroulées dans deux des pavillons annexes, sans compter neuf associés ayant exposé sur l'Esplanade extérieure. Côté fréquentation, ce ne sont pas moins de 3 700 visiteurs (dont 500 et quelques directrices et directeurs de la photo, 120 et quelques cadreuses et cadres - opératrices et opérateurs Steadicam compris -, 300 et quelques assistantes et assistants caméra), qui sont venus sur les deux jours - presque 400 étant revenus pour une deuxième visite.

Au nombre des personnalités venues rendre visite au Micro Salon, on aura pu noter la présence de Dominique Boutonnat, Vincent Florant, Pauline Augrain, Anouk Deiller, Thomas Groperrin (CNC) ;

Vincent Lowy, Ghassan Koteit, Emeric Sallon, Jean-Marc Fabre, AFC (ENSL) ; Nathalie Coste-Cerdan, Nicolas Lasnibat, Philippe Reinaudo, Marine Multier, Katell Djian (La Fémis) ; Claude Mouriéras (CinéFabrique) ; Jean-Yves Mirski, Stéphane Bedin (Ficam) ; Baptiste Heynemann, Sébastien Lefebvre (CST) ; Rémi Bergues, Joanna Gallardo, Céline Bertrand-Alexandre (Paris Images Production Forum - Film Paris Région) ; Anne Bourgeois (L'Industrie de rêve) ; Michel Gomez (Ville de Paris - Mission cinéma) ; Dariusz Wyczółkowski (Festival Camerimage) ; Samir Ljuma (Festival Manaki Brothers), entre autres.

Remerciements génériques

Les directrices et directeurs de la photographie de l'AFC tiennent à remercier vivement celles et ceux qui, grâce à leur soutien sans faille - celui du CNC, par exemple -, leur aide, leur aimable participation, leur travail et surtout leur enthousiasme, ont tout fait pour que cette 23^e édition du Micro Salon soit couronnée du succès espéré, répondant du mieux possible aux attentes de chacun. Ont ainsi donné de leur temps et de leur énergie...

65 des membres associés de l'AFC et leurs invités :

Acc&Led, Airstar International, AJA Video Systems, Angénieux, Arri Camera Systems, Arri Lighting, Art Tech Design, Axente, Be4Post, Bebob Factory, Blackmagic Design, Canon France, Cartoni France, Cininter, Cooke Optics, Dimatec, DroneCast, Emit, ESL, FilmLight, Fujifilm France Optique, Grip Factory Munich, HD Systems, Hiventy Transperfect, Innport, K5600 Lighting, Key Lite, LCA France, Ernst Leitz Wetzlar, Lumex, Maluna Lighting, MPC Mikros, Next Shot, NeoSet, Panagrip, Panalux, Panasonic France, Panavision Alga, PhotoCineRent, Picseyes, Planning Camera, Poly Son, RED Digital Cinema, Rosco DMG, Ruby Light, RVZ Caméra, RVZ Lumière, Sigma France, Skydrone-Aeromaker, Softlights, Sony France, Sous-Exposition, Les Tontons Truqueurs, Transpacam, Transpagrip, Transpalux, TRM Equipement Audiovisuel, TSF Caméra, TSF Grip, TSF Lumière, Turtle Max, Vantage Paris, XD motion, Carl Zeiss.

14 invités de l'AFC :

ADIT, AFCS, AMC, AOA, Camerimage, Divé+, DoPro, FALC, Jolycam, *Mediakwest*, Precious, Quinematiq, Tyva, L'Union.

12 partenaires exposants de l'AFSI sur son Espace son :

A4Audio, Aeitech, Auditoroot, BSRF, Cinela, DPA, JBK, Sennheiser, Shure, Sony, Tapages & Nocturnes, VDB.

L'équipe en charge de l'organisation du Micro Salon :

Marie Garric, coordinatrice de l'AFC, assistée de Cécile Faisandier, pour l'administration ; Éric Guichard, AFC, responsable de l'administration et du suivi ; Baptiste Magnien, AFC, pour, entre autres, l'agencement du plan des stands, épaulé par Jean-Noël Ferragut, AFC, et Vincent Jeannot, AFC, la supervision de leur traçage et leur bonne installation ; Vincent Jeannot, déjà nommé, pour la préparation et l'installation des outils informatiques ; Manon Gauthier-Faure, pour la gestion des inscriptions et des badges ; Stéphane Guillemet, AFR, pour la régie générale, secondé par Erwan Doré, assistés d'Esteban Artigas, Laurine Besse, Sonia Brahim, Sébastien Eraso Rojas et Julien Neron.

L'équipe chargée de l'accueil des visiteurs et les tenues du bar et du vestiaire :

Lou André, Louis Barge, Ninon Bouhnik, Natan Chevrin, Quentin Duroux, Justine Garric, Eloïse Ibanez, Eléonore Jamin, Marine Louvet, Elliot Meunier et Thibault Saillant.

L'équipe de Parc Floral de Paris :

Nathalie Sarazin, directrice de clientèle ; Hélène Chanut et Cyrielle Bourles, respectivement responsable et chargée des opérations ; Matys Dubanchet, chargé d'affaires électricité ; Modibo Konte et Clément Allaire, régisseurs du site.

Ainsi que...

- Le Cabinet Hervé Pierre et Adil El-Houmani, pour la sécurité incendie, biens et personnes.
- Allain Vincent, pour la distribution électrique des espaces et des stands, aidé par Tristan Rivoire ; Jean-Pierre, Charly et Momo, de l'équipe électrique du Parc Floral ; Sylvain Caret, Margot Nahi et Mathilde Schaffer, pour les installations électriques et l'éclairage de l'Espace projection.
- Eric Dumage, AFC, pour la conception et la mise en place de l'Espace projection appelé cette année "Cube AFC", avec à son côté Michel Benjamin, AFC, pour la préparation, l'organisation et le suivi des projections, et Patrick Duroux, AFC, pour la mise en lumière ; Marc Dubert (EES), pour le matériel d'installation - tours, borniols et gradin ; Faustin Charneau et Thomas Granet-Tegler pour la construction et le borniolage, aidés de certains des membres de l'AFC cités ci-dessous ; Morgane Pondard, Thomas Brard et Thomas Pothier (Cin'étoiles), pour la supervision technique, l'installation des projecteurs à lampe et laser et les projections elles-mêmes.
- Ariane Vallin, pour l'organisation des captations des conférences AFC ; PhotoCineRent, pour la fourniture

du matériel prise de vues ; Camille Aubriot, Margot Cavret et Jules Gaburro, pour les captations elles-mêmes ; Michel Casang, AFSI, Ryo Baldet et Simon Bidou, pour la prise de son et la sonorisation de l'Espace.

- Dominique Gentil, AFC, pour la conception et la mise en place du stand AFC, aidé de Sylvain Bardoux pour son installation, ainsi que pour la conception de l'animation autour de Jean-Luc Godard, aidé par Fabrice Aragno et ses archives et grâce aux moyens techniques de Sony et RVZ.
- Michel Lanore, de La Boîte à Lettres, pour la présence d'une librairie "cinéma", tenue sur le stand de l'AFC par Martin Mendiharat.
- Élise Pierrelée, pour la création graphique des affiches tous formats ; Marc Salomon, pour les flyers et autres visuels.
- Alexandre Catonné, pour la gestion des sites de l'AFC et des inscriptions en ligne.
- Hervé Toucheron (Typofset), pour les charrettes d'impression.
- François Reumont, pour l'ensemble des modérations de conférences et de projections.
- Pierre Martinet, cadreur-réalisateur, et Arri (matériel de prise de vues), pour la captation de la conférence CNC-AFC-Film Paris Region "Production virtuelle".
- Lola Cacciarella (Gobelins), pour le reportage photographique.
- L'agence Apicorp pour ses conseils avisés en Community Manager.
- Vienna Razafindramiadana, pour la gestion du compte Instagram "afc-events", aux côtés d'Isabelle Dumas, AFC, et Guillaume Le Grontec, AFC.
- La presse professionnelle, pour l'écho indispensable qu'elle se fait de notre manifestation (*Le Film français, Mediakwest, Écran Total*).
- Airstar, pour les ballons indicateurs et, ici et là, les lumières festives ; Nestor Factory, pour le matériel régie ; Axente, RVZ Lumière et TSF Lumière, pour les éclairages de l'Espace projection ; Tapages & Nocturnes, pour le matériel de sonorisation et les walkies-talkies ; TSF Véhicules, pour les transports divers ; Lerat Location, Entreprise, pour des véhicules d'appoint ; Solutions Evenements, GL Events Mobilier, Expo Ouest, pour le mobilier.
- Mikros Paris, Noir Lumière, Poly Son, pour le DCP des Tests optiques AFC projetés lors de la conférence du même nom.
- Les membres de l'AFSI ayant, aux côtés de Michel Casang (organisation et coordination) et Denis Martin (régie et logistique), installé et rangé l'Espace son et tenu le stand AFSI : Sami Balchion, Quentin Blayo, Lucas Bochard, Grace Brown, Yves Capus, Pierre-Antoine Coutant, Amaury de Nexon, Émilie Fantin, Jean-Baptiste Faure, Michaël Lemass, Olivier Levacon, Vincent Magnier, Chiara Nardo, Xavier

Piroelle, Pierre Quere-Moreno, Arnaud Troch, Emmanuelle Villard et Clara Zilliox.

- Les membres actifs de l'AFC ayant répondu "présent" au moment d'organiser, préparer, tracer, installer, monter et démonter le Micro Salon - en particulier la construction de l'Espace projection, l'accueil des visiteurs et leur présence sur le stand AFC -, en plus des précités et sauf oubli ou omission : Christian Abomnès, Evgenia Alexandrova, Noé Bach, Lucie Baudinaud, Stéphane Cami, Yves Cape, Rémy Chevrin, Mathieu-David Cournot, Gérard de Battista, Guillaume Deffontaines, Jean-Marie Dreujou, Thomas Favel, Fabrizio Fontemaggi, Vincent Gallot, Pierrick Gantelmi d'Ille, Agnès Godard, Gilles Henry, Jean-François Hensgens, Marc Koninckx, Philippe Lardon, Jean-Claude Larrieu, Aurélien Marra, Kanamé Onoyama, Thierry Pouget, Isabelle Razavet, Philippe Rousselot, Jean-Marc Selva et Gordon Spooner.

À noter, moment d'émotion plutôt rare lors d'un tel événement, une ovation debout pour Pierre-William

Glenn, l'un des deux présidents d'honneur de l'AFC, présent dans la salle, après la projection du film court de Gilles Porte, AFC, lui étant consacré pour illustrer en images la présentation Sony.

Enfin, l'AFC tient à remercier, c'est la moindre des choses, tous nos amis visiteurs venus cette année en grand nombre, déjà dans les annales, pour échanger avec les exposants leurs expériences et impressions sur les outils mis à leur disposition et la façon dont les films qu'ils tournent se fabriquent aujourd'hui, faisant de notre Micro Salon ce rendez-vous annuel attendu par la profession et au-delà.

- Dès à présent, une promenade au Steadicam effectuée par Didier Fremont, AFCS, [est à voir en vidéo](#) sur le site Internet du Micro Salon.
- [Voir aussi](#) deux films courts d'Isabelle Dumas, AFC, sur la construction et la calibration de l'Espace projection sur le site du Micro Salon.

Quelques images du Micro Salon 2023

à travers le regard de David Quesemand, AFC



Quelques membres de l'AFC

Debout, de g à d : Gertrude Baillot, Thomas Favel, Stéphane Cami, Michel Benjamin, Vincent Jeannot, Evgenia Alexandrova, Eric Guichard, Lucie Baudinaud, Jean-Marie Dreujou, Yves Cape, Guillaume Le Grontec, Fabrizio Fontemaggi, David Quesemand
Accroupis, de g à d : Vincent Gallot, Kanamé Onoyama, Baptiste Magnien, Eric Dumage, Jean-Noël Ferragut, Patrick Duroux



Claire Mathon et Baptiste Magnien



Céline Bozon



Agnès Godard et Caroline Champetier



Agnès Godard et Dominique Gentil



Laurent Dailland



Pierre Milon



Matias Boucard



Fabrizio Fontemaggi et Evgenia Alexandrova



Pierre-William Glenn et Gilles Porte



Michel Abramowicz et Darius Khondji



Jean-Claude Larrieu et Rémy Chevrin



Gérard de Battista et Robert Alazraki



Kanamé Onoyama, Nicolas Loir et Léo Hinstin



Sébastien Buchmann



Caroline Champetier, Yves Cape et Jean-Marie Dreujou



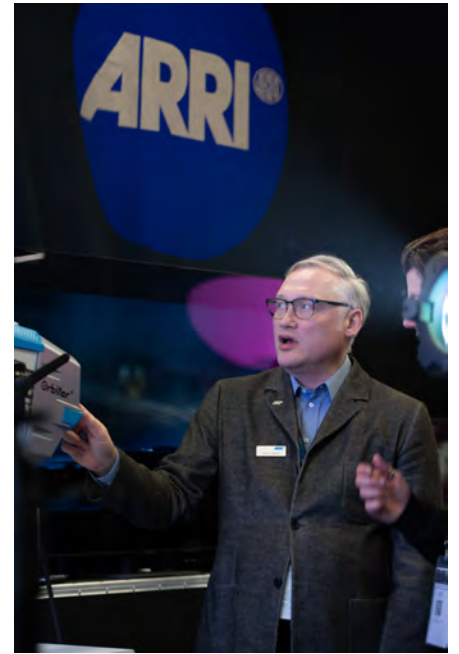
Aymerick Pilarski

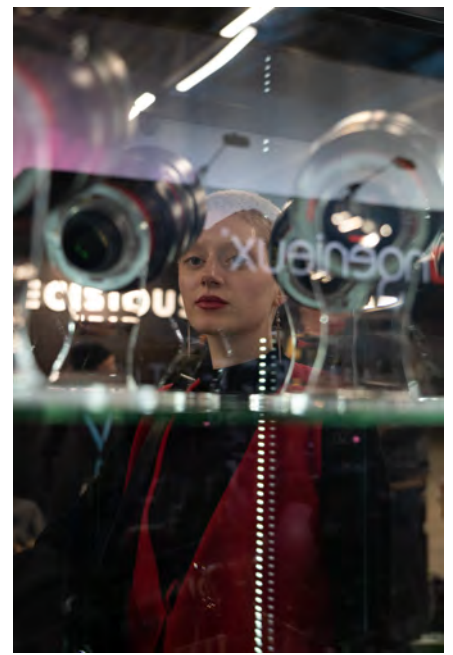
Micro Salon 2023

Reportage de Lola Cacciarella









Les films AFC

LE FILM COUP DE CŒUR
DU FESTIVAL DE COMÉDIE DE L'ALPE D'HUEZ



Les Petites victoires

film de Mélanie Auffret

Produit par France 3 Cinéma, Quad Productions

Photographié par [Laurent Dailland AFC](#)

Avec Julia Piaton, Michel Blanc, Lionel Abelanski, Marie Bunel, India Hair, Marie-Pierre Casey

Sortie : 1^{er} mars 2023

LE THRILLER DE L'ANNÉE



La Syndicaliste

film de Jean-Paul Salomé

Produit par Le Bureau Films, Heimatfilm, France 2 Cinéma

Photographié par [Julien Hirsch AFC](#)

Avec Isabelle Huppert, Yvan Attal, Marina Foïs, Grégory Gadebois, François-Xavier Demaison

Sortie : 1^{er} mars 2023



Comme une actrice

film de Sébastien Bailly

Produit par La Mer à Boire Productions

Photographié par [Thomas Favel AFC](#)

Avec Julie Gayet, Benjamin Biolay, Agathe Bonitzer, Louisiane Gouverneur

Sortie : 8 mars 2023



En plein feu

film de Quentin Reynaud

Produit par 22h22 Productions, StudioCanal, APC, Apollo Films, GapBusters

Photographié par [Vincent Mathias AFC](#)

Avec Alex Lutz, André Dussollier, Sophie Parel

Sortie : 8 mars 2023



Sage homme

film de Jennifer Devoldère

Produit par Karé Productions, France 2 Cinéma, CNC, Région Grand Est, Marvelous Productions

Photographié par [Jean-Francois Hensgens AFC](#)

Avec Karin Viard, Melvin Boomer, Steve Tientcheu

Sortie : 15 mars 2023



La Chambre des merveilles

film de Lisa Azuelos

Produit par M6 Films, SND, Jerico Films

Photographié par [Guillaume Schiffman AFC](#)

Avec Maria Fernanda Cândido, Alexandra Lamy, Eye Haidara, Muriel Robin

Sortie : 15 mars 2023



À pas aveugles

film de Christophe Cognet

Produit par L'Atelier documentaire

Photographié par [Céline Bozon AFC](#)

Avec Tal Bruttman, Christophe Cognet, Corinne Halter

Sortie : 15 mars 2023



De grandes espérances

film de Sylvain Desclous

Produit par Sésame Films, Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma

Photographié par [Julien Hirsch AFC](#)

Avec Rebecca Marder, Benjamin Lavernhe, Emmanuelle Bercot, Marc Barbé

Sortie : 22 mars 2023



Voyages en Italie

film de Sophie Letourneur

Produit par ARTE France Cinéma, Ecce Films, Tourne Films

Photographié par [Jonathan Ricquebourg AFC](#)

Avec Sophie Letourneur, Philippe Katerine

Sortie : 29 mars 2023



Je verrai toujours vos visages

film de Jeanne Herry

Produit par Chi-Fou-Mi Productions, Trésor Films

Photographié par [Nicolas Loir AFC](#)

Avec Leïla Bekhti, Gilles Lellouche, Adèle Exarchopoulos, Miou-Miou, Jean-Pierre Darroussin, Denis Podalydès, Élodie Bouchez

Sortie : 29 mars 2023

Les films AFC

La Syndicaliste

Photographié par [Julien Hirsch AFC](#)

Maureen Kearney, une responsable syndicale dans l'industrie nucléaire, est physiquement agressée en tant que lanceuse d'alerte. Tout en résistant à la pression politico-industrielle qui bouleverse sa vie et celle de sa famille, elle doit prouver qu'elle est bien victime et non affabulatrice.

Ce thriller basé sur des faits réels est ma deuxième collaboration avec Jean-Paul Salomé. Pendant le tournage, j'ai pu vivre l'expérience troublante de voir à plusieurs reprises sur la plateau, l'actrice principale (Isabelle Huppert costumée et maquillée) échanger avec le personnage réel qu'elle incarne (Maureen Kearney) : incarnation, ressemblances et différences, le documentaire et la fiction.



Photogrammes



Equipe

Premier assistant opérateur : Raphaël André
 Seconde assistante opératrice : Marie Deshayes
 Chef électricien : Christophe Duroyaume
 Chef machiniste : Clément Aubert
 Etalonneur : Richard Deusy

Technique

Matériel caméra : Transpacam (Arri Alexa Mini, ArriRaw 3,2K, format 2,35; série Zeiss Master Prime et zoom Angénieux EZ-1 30-90 mm)
 Matériels lumière et machinerie : Transpalux et Transpagrip
 Labo : Archipel
 (« Mais j'ai étalonné dans une salle appartenant à la prod "Le Bureau Films", qui s'appelle "L'Atelier". » JH)

Comme une actrice

Photographié par [Thomas Favel AFC](#)



Thomas Favel, à la caméra, Agathe Bonitzer et Benjamin Biolay
 Photo Ronan Guillou



Agathe Bonitzer et Benjamin Biolay



Benjamin Biolay et Julie Gayet, à Ostie

Equipe

Directeur de la photographie Italie : Michele Gurrieri
 Premier assistant opérateur : Raphaël Aprikian
 Deuxième assistant opérateur : Matthieu Abily
 Deuxième assistante opératrice : Cécilia Jourde
 Opérateurs Steadicam : Charlie Moreno et Arthur Dilouya
 Cheffe électricienne : Marianne Lamour
 Chef électricien : Jean-Pierre Garbin
 Electriciens : Hugo Pagnier et Grégoire Bellien
 Renforts : Octave Maria, Ciaran Aguenier, Nathan Fredouelle, Stellina Vitale
 Chef machiniste : Simon Brouat
 Machiniste : Maxime Aubry
 Renforts : Jean-Baptiste Laurent, Balthazar Piroddi, Guillaume Sironi, Mathilde Caroff
 Superviseur VFX et étalonneur : Yannig Willmann

Technique

Matériel caméra : Panavision Alga (Arri Alexa Mini et série Primo anamorphique AL)
 Matériels lumière et machinerie : Panalux et Panagrip

En plein feu

Photographié par [Vincent Mathias AFC](#)

Au milieu des Landes ravagées par un incendie géant, un père et son fils évacuent le lotissement qu'ils habitent. Sur la route embouteillée, le feu s'approche. La situation devient critique et c'est l'heure des confidences autour d'un drame familial passé. (VM)

A la lecture du scénario, il était difficile d'imaginer la mise en image de cet incendie géant, comment montrer une route embouteillée rattrapée par le feu. Pour références, Quentin nous a montré des vidéos d'incendies de forêt géants en Californie. Notamment une, vue de l'intérieur d'une voiture. Les images sont très impressionnantes car on comprend que la moindre panne dans la traversée de cette forêt en feu serait fatale. L'épaisseur des nuages de fumée plonge dans la nuit ce décor apocalyptique. Lorsque la voiture sort enfin du brasier, on comprend qu'on est en plein jour.



Incendie en Californie en plein jour



Image de la vidéo, Californie, incendie en plein jour

Pour le film, l'idée était de montrer l'incendie principalement depuis l'intérieur de la voiture et de marquer la taille du phénomène par la plongée dans la nuit.

Il fallait pouvoir maîtriser cette bascule de lumière du jour vers la nuit, contrôler l'arrivée massive de fumée et filmer le vrai feu, au moins à proximité de la voiture.

Tourner en extérieur aurait nécessité des conditions météo, de vent et de lumière, tellement contraignantes que le pari devenait très risqué. D'autre part, les feux sont bien sûr interdits dans les Landes et la perspective de ne faire exister les flammes qu'en VFX me semblait hasardeuse, surtout avec un budget aussi serré. Le budget du film est d'environ 5 M€.



Tournage extérieur route forêt, la fumée précède le feu

Rapidement nous avons évoqué la solution studio. C'est à dire reconstituer une portion de route suffisamment longue et ses bordures boisées.

L'arrivée du feu (VFX) et de la fumée (SFX/VFX) est tournée en décor naturel et lorsque la fumée atteint une densité suffisante, on bascule en studio. Le studio permet aussi de faire exister le vrai feu en toute sécurité.

Il se trouve qu'à Angoulême, région de notre tournage, une ancienne usine, qui a servi de studio au film *The French Dispatch*, offre une surface de 2 500 m² sans pilier et sous une hauteur de plafond de 9 m.

Nous avons fait des tests de densité de fumée en studio à Paris pour voir à partir de quelle distance, le décor disparaissait. Nous avons ensuite validé le plan déco de Pascal Le Guellec et calculé le plan lumière.

Pour recréer la lumière du jour, nous avons suspendu au plafond 36 SkyPanels répartis tous les 6 m environ, ce qui est le minimum au regard de l'angle d'éclairage de chaque projecteur.



Studio Angoulême

Grace à la fumée dense, la lumière devient uniforme et crée un effet jour tout à fait réaliste. En dimmant cette lumière progressivement, nous avons créé cette bascule vers l'effet nuit.

Pour le feu, nous avons placé des rampes à gaz pour les vraies flammes et des SkyPanels S60 + Full CTO scintillants pour générer des effets lumière. Parfois volontairement dans le champ pour être remplacés ensuite par des flammes numériques. Le feu numérique ne fonctionne que si sa lumière émise existe à la prise de vue, surtout lorsqu'il éclaire de la fumée.

La solution studio a permis de privilégier la prise de vue réelle afin de limiter au maximum les interventions VFX. Leur coût est resté longtemps difficile à estimer et nous redoutions de ne pas avoir les moyens d'obtenir des effets de qualité.

En extérieur comme en studio, la pluie de cendres est également réelle, et ce n'était pas une mince affaire pour l'équipe SFX!



En studio, 2 SkyPanels partiellement cachés par l'arbre seront remplacés par des flammes numériques (image rushes ci-dessus)

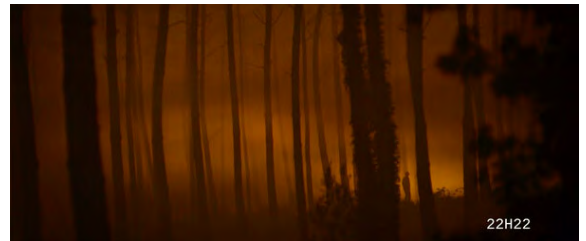


La voiture roule en studio (image rushes)



Gros plan Simon, studio sur fond vert, pelure numérique (image du film)

Dans la deuxième partie du film, Simon (Alex Lutz) erre dans la forêt au bord de l'incendie. Nous avons tourné de nuit dans la forêt. Par chance, le vent soufflait à peine et la formidable équipe SFX Level 9 a enfumé la forêt sur quelques hectares. Quatre SkyPanels S360 + FULL CTO scintillants étaient placés à 150 m de la caméra et généraient les lueurs de l'incendie.



Plan large Simon, la forêt en feu au loin (image rushes)



Travelling sur les pompiers qui courent vers la forêt en feu



Mise en place avec Alex Lutz et Quentin Reynaud



Plateau forêt nuit. Nacelle en place pour projeter les cendres

Lorsque Simon s'éloigne de l'incendie, le jour revient, baigné dans une fumée encore dense. Les scènes sont tournées en studio ou en décor extérieur forêt selon les plans.

Le choix du matériel :

La caméra :

J'apprécie le couple RED Monstro - Canon K35. Ce sont des optiques plutôt douces qui couvrent le 8K (40 mm x 17 mm) au format scope 2.40.

En fonction des plans et des focales, la caméra permet de choisir la taille utile du capteur entre 8K (FF) et 4,5K (S35).

Pour les longues focales, j'ai utilisé le zoom Angénieux Optimo 24-290 mm f:2,8 en 5,5K car il couvre légèrement plus que le Super 35.

C'est une liberté et une économie de ne pas être contraint d'utiliser que des optiques plein format avec la même caméra.

D'autre part, tourner en 8K permet les recadrages en postproduction ou les stabilisations tout en garantissant une définition 4K au final. Cela a permis également aux VFX d'aller chercher des éléments dans nos images pour leur fabrication.

La taille du corps DSMC2 Monstro permet aussi des configurations très compactes et légères.

La machinerie :

J'utilise souvent l'Aerocrane. J'opère le bras et le cadre pendant que le chef machiniste déplace la base sur rail de travelling. Cela permet des plans en mouvement dans les trois dimensions, très stables et de trouver rapidement des places précises et ajustées aux positions des comédiens.

La lumière :

A part les décors intérieurs jour qui sont éclairés avec des projecteurs HMI placés dehors, toutes les autres sources sont des projecteurs LED.

Au début du film, les effets éclairs sont générés par un SkyPanel Arri S360 monté sur une nacelle. Très pratiques et puissants, ces projecteurs ont aussi servis pour les plans larges dans la forêt de nuit. Avec une programmation sur pupitre pour générer à une vitesse maîtrisée des fluctuations d'intensité et de température de couleur, rien de mieux pour produire ces effets feux.

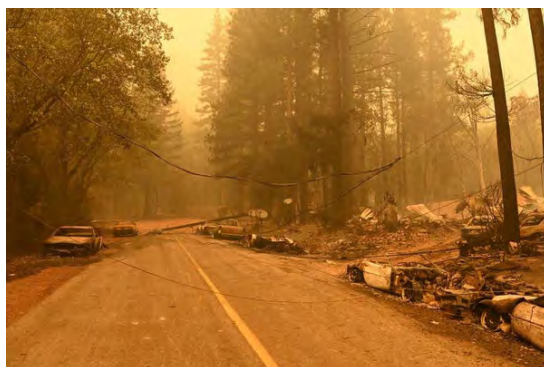
D'autre part, le déploiement des câbles électriques sur des centaines de mètres est largement simplifié grâce aux faibles ampérages nécessaires.

En studio, en plus des 36 SkyPanels suspendus au plafond, une dizaine d'autres étaient au sol pour les effets feux, également pilotés par le pupitreur.

L'étalonnage :

Sur ce film, l'étalonnage est progressif depuis le début du film jusqu'au moment où les personnages sont rattrapés par le feu.

Dès le départ, on doit suggérer la chaleur et la sécheresse sans trop jouer les couleurs chaudes. Plus on avance sur la route plus l'image baigne dans une sorte de monochromie jaune orangée due aux nuages de fumée qui envahissent progressivement l'atmosphère. Encore une fois nous nous sommes inspirés des images des feux californiens comme celle-ci.



Lorsque le feu arrive, ses teintes orangées prennent naturellement le relai de cette ambiance très dorée. Pour la fin du film, l'étalonnage bascule à inverse, peut-être un retour à la vie...

Pour l'anecdote, nous avons tourné ce film l'été 2021.

L'histoire se déroule sur moins de 24 heures. La date choisie à l'intérieur de la voiture était le 22 juillet 2022. Il s'est avéré que cette date fut une des pires de l'incendie des Landes, l'été 2022.

En plein feu

Réalisé par Quentin Reynaud
Avec André Dussolier et Alex Lutz
22h22 Productions : Léonard Glowinski
Directeur de production : Vincent Lefeuvre
Décors : Pascal Le Guellec
Musique : Delphine Malaussena
Son : Stéphane Gessat
Montage : Jean-Baptiste Beaudoin.

Equipe

Premier assistant opérateur : Matthieu Normand
Seconde assistante opératrice : Adèle Maurin
Chef électricien : Cafer Ilhan
Chef machiniste : Dominique Lomet
Opérateur Steadicam : Loïc Andrieu
Etalonnage : Gilles Granier
Laboratoire : Le Labo Paris
VFX : CGEV, Jérémie Leroux
SFX : Equipe Level 9 - Jacques Decort, Sefian Benssalem
Cascades : Stéphane Boulay.

Technique

Matériel caméra : RVZ (RED Monstro DSMC2 et Ranger, optiques Canon K35 TLS et zoom Angénieux Optimo 24-290 mm)
Matériel lumière : Transpalux
Matériel machinerie : TSF Dgrip - Tête Maximus : Olivier Leblanc
Studio Lagora, Angoulême.

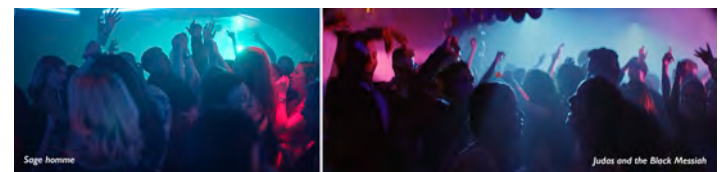
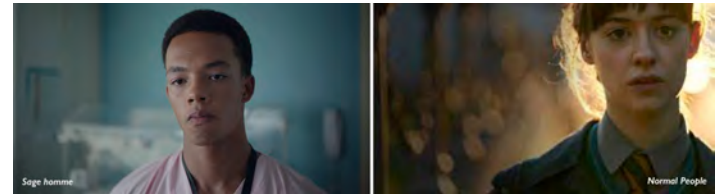
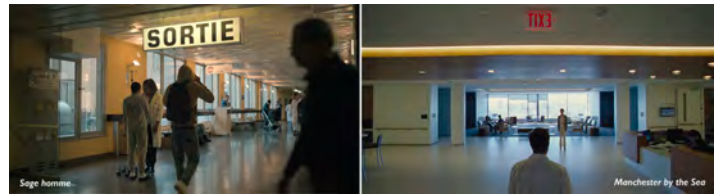
Sage homme

Photographié par [Jean-Francois Hensgens AFC](#)

J'ai rencontré Jennifer au printemps 2021. Après avoir mis sa carrière de réalisatrice de long métrage en suspend pendant dix ans, elle projetait de tourner son 3^e long métrage en automne. Avec ce film elle parle de rendez-vous manqué, d'ambition perdue, de maternité, de paternité mais aussi d'engagement professionnel et personnel. Ce récit procure une jolie part d'émotion qui se mêle sans cesse à la vie avec humour.

Dès le départ, nous nous sommes entendus avec Jennifer sur des références visuelles venant de terrains très variés. Des comédies anglaises ou US comme *Fargo*, *Billy Elliot* ou des comédies dramatiques tel que *Manchester by the Sea*, *Three*

Billboards, *Judas and the Black Messiah* ou encore le photographe Julien Magre mais surtout la série "Normal People".



Elle souhaitait une image travaillée mais pas esthétisante afin de rester dans une perception réaliste de l'histoire. J'ai rapidement fait des essais comparatifs entre une Alexa Mini LF, une Sony Venice et une RED Monstro. Du côté optique une Série Zeiss Supreme Prime Radiance, une série Blackwing Transciance et une série Cooke S7 afin de chercher quelle combinaison serait la plus adaptée au look que nous voulions donner au film.

A l'issue de ces tests, suite à une projection à l'aveugle, Jennifer et moi avons décidé d'utiliser l'Alexa Mini LF, son rendu nous semblant le plus proche de ce que nous cherchions en terme de contraste et de colorimétrie. D'un point de vue optique notre choix s'est de suite porté sur la série Zeiss Supreme Prime Radiance qui apportait douceur et piqué à la fois, avec en plus le côté flare des Radiance qui nous plaisait beaucoup et évitait un aspect trop lisse.

Par la suite, nous avons pu à de nombreuses reprises échanger sur comment filmer *Sage homme*. Il en est ressorti une envie d'un mélange de caméra portée mais avec sobriété, de dolly directement sur le sol, à l'épaule, sur tête ou avec un Ronin et une tête à manivelles.

Nos choix de méthode s'adaptant à chaque séquence en alternant en fonction de l'état d'humeur de Léopold, le personnage principal afin de mettre en avant sa fragilité du moment, sa tristesse ou au contraire son harmonie avec le nouveau milieu dans lequel il évolue.



Il en a été de même pour l'utilisation du grand capteur de la Mini LF. Je l'ai poussée à ses limites avec un diaph très ouvert quand nous souhaitions mettre la solitude du personnage en évidence. Inversement j'ai donné plus de profondeur dans les scènes où il commence à s'intégrer au groupe.



L'enjeu pour moi a été de rendre cinématographique le visuel d'un hôpital en flirtant en permanence avec les limites du réalisme. Jennifer m'a vraiment encouragé dans cette direction et je suis très heureux de cette collaboration. Evidement cela n'a pu se faire que grâce au concours du chef déco Jean Marc Tran Tan Ba qui a su mettre son talent et son ingéniosité au service du film. Il a reconstitué hôpital et maternité dans un niveau désaffecté d'une école supérieure de Nancy, ce qui nous a donné une grande marge de manœuvre pour le tournage.

Je dois aussi souligner le travail incroyable de l'équipe Ciné Bébé en charge des prothèses de hanches et des faux bébés qui ont permis de tourner les scènes d'accouchement. Le résultat final est vraiment impressionnant de réalisme et d'authenticité alors qu'aucune image n'est issue d'une situation réelle ni de VFX.

Sage homme

Réalisation : Jennifer Devoldere
 Scénario : Jennifer Devoldere et Cécile Sellam
 Directeur de la photographie : Jean-Francois Hensgens AFC, SBC
 Chef décorateur : Jean-Marc Tran Tan Ba
 Cheffe costumière : Emmanuelle Youchnovski
 Montage : Virginie Bruant
 Son : Ivan Dumas

Equipe

Premier assistant opérateur : Sarah Ben Saïd
 Deuxième assistant opérateur : François Valin
 Chef électricien : Xavier Cholet
 Chef machiniste : Renaud Fidon
 Etalonnage : Richard Deusy

Technique

Matériel caméra : TSF Caméra (Arri Alexa Mini LF et série Zeiss Supreme Prime Radiance)
 Matériel éclairage : TSF Lumière
 Postproduction : M141

À pas aveugles

Photographié par [Céline Bozon AFC](#)

Avant de rencontrer Christophe, il m'a envoyé un dossier de 80 pages extrêmement fourni et bien écrit sur les photos clandestines prises par des déporté(e)s dans les camps de concentration. Je me demandais si c'était un film ou bien une thèse et en le rencontrant j'ai compris, il écrivait parallèlement un livre sur le sujet qui se nomme *Éclats*, et qui est sorti au Seuil. Et l'outil s'est assez vite transformé en cinéma.

Nos discussions sont rapidement devenues passionnantes car ce qu'il questionnait dans le livre (le moment où les photos sont prises, le geste, le lieu) nous les confrontions sur les lieux avec l'orientation du soleil, les saisons, les focales, les hauteurs de prises de vues, questions qui me sont extrêmement familières, voire que je me pose quotidiennement... Donc il y avait mise en abîme de mon propre métier et gestes qui étaient passionnants. Ce fut vite très concret, ce qui permettait aussi de se protéger des lieux et de l'histoire véritable de ces photographies.

Christophe avait, comme dans le film, beaucoup de convictions mais aussi de questions, d'incertitudes, qu'il s'agissait d'explorer. A quelle heure la prise de vues, de quel point de vue ? Parfois nous n'étions même pas d'accord sur les hypothèses. L'engagement physique dans le fait de filmer et de photographier était re-posé tout au long de la préparation et du tournage.

Il m'a montré un film qui s'appelait *Archeologia* * et ça a été une très bonne base de travail. Aller chercher le tout petit ; le détail pour essayer de comprendre l'espace.

Le film est une enquête, en quête. Christophe (qui aurait pu être joué par un acteur) cherche et la caméra est assumée comme active dans le processus; elle cherche à ses côtés; avec lui. Elle s'engage dans le film physiquement. Elle est en mouvement et réfléchit en même temps que le film. Il y a même un moment où il s'adresse à elle (moi). Il était très important de filmer beaucoup de choses à l'épaule pour parcourir les distances (qui sont souvent assez longues) mais aussi pour sentir (ressentir) une présence active. Un Steadicam ou un Moovie n'aurait pas du tout eu cet effet de respiration, d'engagement physique dans les plans.

(le moment où les photos sont prises, le geste, le lieu) nous les confrontons sur les lieux avec l'orientation du soleil, les saisons, les focales, les hauteurs de prises de vues, questions qui me sont extrêmement familières, voire que je me pose quotidiennement... Donc il y avait mise en abîme de mon propre métier et gestes qui étaient passionnants. Ce fut vite très concret, ce qui permettait aussi de se protéger des lieux et de l'histoire véritable de ces photographies.

Christophe avait, comme dans le film, beaucoup de convictions mais aussi de questions, d'incertitudes, qu'il s'agissait d'explorer. A quelle heure la prise de vues, de quel point de vue? Parfois nous n'étions même pas d'accord sur les hypothèses. L'engagement physique dans le fait de filmer et de photographier était re-posé tout au long de la préparation et du tournage.

Il m'a montré un film qui s'appelait *Archeologia* * et ça a été une très bonne base de travail. Aller chercher le tout petit; le détail pour essayer de comprendre l'espace.

Le film est une enquête, en quête. Christophe (qui aurait pu être joué par un acteur) cherche et la caméra est assumée comme active dans le processus; elle cherche à ses côtés; avec lui. Elle s'engage dans le film physiquement. Elle est en mouvement et réfléchit en même temps que le film. Il y a même un moment où il s'adresse à elle (moi). Il était très important de filmer beaucoup de choses à l'épaule pour parcourir les distances (qui sont souvent assez longues) mais aussi pour sentir (ressentir) une présence active. Un Steadicam ou un Moovie n'aurait pas du tout eu cet effet de respiration, d'engagement physique dans les plans.

Donc les questions étaient simples, pragmatiques, selon les dispositifs de prise de vues. Il y avait plusieurs dispositifs. On tournait autour de l'idée du "motif" et la "Chaconne" de Bach nous inspirait beaucoup là-dessus.



Christophe Cagnet

L'ocillon de l'appareil photo, Christophe avait récupéré une boîte photographique que nous avons quasiment collée à l'optique et je cadrais à l'Easyring et nous établissions des circuits (ceux supposés des photographes à l'époque dans les camps). Nos questions tournaient beaucoup autour du rythme des plans, de la marche.

Je me souviens que la première fois qu'on a mis ce dispositif en place à Buchenwald, je suis allée beaucoup trop vite, comme si j'étais totalement paniquée, comme si je me mettais à la place du photographe, en l'occurrence Angeli, et que je courrais quasiment... J'étais comme poursuivie. Du coup, on ne voyait rien...



2) Les transparents. Christophe avait déjà expérimenté cela dans son précédent film, *Parce que j'étais peintre* (film sur des survivants des camps qui parlent des dessins et peintures qu'ils faisaient clandestinement dans les camps). A la vision du film, je me souviens avoir été très émue avec un transparent devant un paysage de camp de concentration et une silhouette au loin qui marchait dans le lieu réel au présent, comme si le mélange des deux créait une troisième dimension.





Pour filmer les transparents et tenter de retrouver les points de vue nous avons plusieurs outils : le petit bras de grue, le traveling et un slider de deux mètres.



Céline Bozon, François Galou, Christophe Cognet et Aurélie Ganachaud

Selon les images, nous rentrions dans le transparent par le haut (comme pour le crématorium, à Buchenwald), ou nous avançons vers lui ou passons de l'un à l'autre en travelling latéral (comme sur cette photo, à Dachau).

Encore une fois le dispositif était affiché dans la fabrication du film et totalement imbriqué avec lui.

3) Christophe tenait beaucoup à tourner le point de vue de la photographie en plan fixe, aujourd'hui, en 16 mm. Pour que la présence soit comme indiscutable. J'aimais beaucoup cette idée comme un rapport au sacré, « ça a eu lieu », « c'est là », c'est réel.

Et cela permettait d'accéder dans le film à un autre temps, ni totalement le présent ni totalement le passé.

4) La macro et tous les outils qui concernaient le fait d'aller chercher dans les images ou les négatifs, loupes, tables lumineuses...

Les entretiens avec les historiens-chercheurs des mémoriaux étaient tous filmés avec un petit bras de grue, pour pouvoir passer de ce que l'on regarde (les images, les documents) à ceux qui regardent. Nous avons trouvé des codes physiques avec mon machino (François Galou) qui manipulait le bras, pour se déplacer ensemble.



Tal Bruttman et Christophe Cognet

Nous avons regardé *Blow Up*, d'Antonioni, en préparation ; parce qu'un des enjeux du film était de s'approcher au plus des images et donc peut-être d'une forme de vérité. La contradiction étant qu'à un moment ça devient totalement abstrait à force d'agrandissement ; et donc, comme dans le film d'Antonioni, il y a une forme d'impossibilité du détail, d'invisibilité à force de grossissement, on ne sait plus ce qu'on voit ou ce qu'on regarde. Sur les photos d'Auschwitz pendant que Christophe parle avec Tal Bruttman, un historien, je cherchais toujours cette frontière/limite à passer volontairement...



5) Le zoom. Nos questions tournaient beaucoup autour du rythme des zooms, des départs de zoom, des arrêts, de la vitesse du zoom et de son aspect irrégulier puisque tactile et non mécanique. Le premier plan du film est un moment où nous avons senti très fort le vent arriver et la tempête avec cette

lumière orange qui souvent le précède, on a ressorti très vite le matériel, ma pauvre assistante Aurélie a été complètement dépassée par le vent, la pluie. Et j'aime beaucoup la lenteur du zoom avant, comme si la caméra était en dehors, à distance, de l'orage.



Travailler sur un film autour de l'archéologie de photographies de cette période de l'histoire de l'humanité a été une immense chance pour moi.

Ces questions m'ont beaucoup traversée et obsédée : qu'est-ce que prendre des risques ? Qu'est-ce que témoigner ? Pourquoi aller jusqu'à prendre le risque de mourir pour photographier cette réalité ? De quoi témoigne-t-on en fonction du geste, qu'est-ce qu'on donne à voir ?

* **Archeologia**, (Andrzej Brzozowski, 1967, l'assistant d'Andrzej Munk sur le film *La Passagère*) Des fouilles minutieuses sur un site dont on ne connaît pas le nom. Filmées au plus près, en gros plans, sont exhumés, des pièces de monnaie, de la porcelaine, des poupées, bouts de tissus, boutons, médailles... Une multitude d'objets de toutes origines... La caméra s'écarte - on découvre des miradors, des lignes de barbelés, des arbres... C'est immense... Nous sommes à Birkenau.

Equipe

Assistante opératrice : Aurélie Ganachaud
 Chef électricien et machiniste : François Galou Etalonneur : Gadiel Bendelac (La Rose Pourpre)

Technique

Matériel caméra : RVZ (RED Weapon Gemini 5K - tournage en 2,5K afin de se rapprocher de la taille du Super 16 -, Arri 416 ; optiques Canon 11-165 mm, surtout pour la RED et Zeiss 11-110 mm, surtout pour l'Arri 416). LUT Lady Bird.
 Pellicule : Kodak 250D et 50D
 Scan chez Kafard Film

Merci beaucoup à Samuel Renollet et Frederic Lombardo pour leur aide précieuse et les après-midi d'essais irremplaçables que nous avons faits sur la terrasse RVZ. (CB)

De grandes espérances

Photographié par [Julien Hirsch AFC](#)

Tourné en été à Lyon et en Corse, *De grandes espérances*, de Sylvain Descloux est l'aboutissement de l'alliance sans faille d'un réalisateur plein d'envie, d'acteurs exceptionnels, d'une productrice courageuse (Florence Borelly) et d'une équipe solide et généreuse.

Une préparation éclair et minutieuse a permis à la mise en scène et aux acteurs de s'exprimer totalement et de donner à ce thriller politique une énergie et une tenue à la hauteur des espérances du réalisateur. Rebecca Marder, Emmanuelle Bercot et Benjamin Lavernhe y sont éblouissants.



Capture d'image PIX



Capture d'image PIX

Equipe

Premier assistant opérateur : Raphaël André Seconde
 assistante opératrice : Marie Deshayes
 Chef électricien : Christophe Duroyaume
 Chef machiniste : Clément Aubert
 Etalonneur : Richard Deusy

Technique

Matériel caméra : Transpacam (Arri Alexa Mini, ArriRaw 3,2K, format 2.35 et série Zeiss Master Prime)
 Matériels lumière et machinerie : Transpalux et Transpagrip
 Labo : La Ruche

Voyages en Italie

Photographié par [Jonathan Ricquebourg AFC](#)

Une escapade romantique peut-elle raviver la flamme dans un couple ? Elle a réussi à le convaincre de partir quelques jours sans enfant. Ce sera où il a envie, sauf en Italie. Il y est déjà allé avec toutes ses ex... L'Espagne ? Les sentiers de l'Aubrac ? Ce sera finalement la Sicile - car selon lui, c'est pas tout à fait l'Italie.

« Il m'est impossible de croire qu'au plus profond de sa nuit chacun ne possède pas de telles images filantes susceptibles de changer le paysage. Je ne connais pas de meilleure raison pour ne pas en finir de prendre à revers un monde qui, chaque jour un peu plus, oublie le monde. »
(Annie Le brun, *La vitesse de l'ombre*)

Nous voici embarqués, Cyrille Hubert et moi, pour tourner à deux caméras et faire le récit de ce voyage, de ce couple qui veut se sauver de la destruction, du désarroi, du quotidien assasin.

Qu'est-ce que faire un récit de voyage ? Comment rapporter des images qui soient juste des images ? C'est peut-être, d'abord et avant tout, regarder. Ré-apprendre à voir et poser sa caméra, poser un cadre.

Avec ces petits camescopes 2/3 de pouce, la profondeur de champ est très grande, et nous pouvons nous fondre au milieu des gens. Pouvoir les filmer et les faire exister. La mise en scène du réel, ou comment le réel habite chaque plan, au milieu de la fiction que sont tous les couples : chacun tentant de faire pour lui-même le récit de ce qu'il voudrait être en tant que couple.

Visuellement, le dispositif de Sophie est intense et nous tournons 14, 15h par jour. Les repas sont filmés, re-filmés. Beaucoup de lumière naturelle. Régler un rideau, un dimmer sur une ampoule.

Le dispositif fait que nous tournons en permanence, trainant nos valises avec nous. Il faut donc aller au plus simple, au plus évident : des plans fixes, qui parfois accompagnent les corps de Sophie et Jean-Cri par de simples panoramiques.

En préparation, Sophie pré-tourne son film avec ses acolytes, Laetitia Goffi et François Labarthe. C'est-à-dire que les repérages sont déjà "re-faire" le voyage des vacances de Sophie Letourneur. Elle tourne chaque plan avec des doublures, comme un storyboard filmé. La vie de Sophie qui inspire le film est donc filmée une première fois, montée une première fois. Puis cette esquisse nous est confiée pour le tournage. La vie est vécue, puis écrite, puis filmée, montée, re-filmée, re-montée. Tel le ressac.

Puis, à l'intérieur du film, ce récit est lui-même raconté par les personnages. Cette fois filmé en 35 mm. Comme si le temps le plus proche était aussi le plus organique, l'image la plus ronde, celle qui reste sur le support physique. Et c'est tout à

coup dans les silences que se niche quelque chose à regarder, dans la sensualité, quand tout à été dit et que le récit semble enfin épuisé. Il nous semble alors voir que Sophie et Jean-Cri s'aiment. Que l'amour entre eux se niche au cœur des images, et que c'est peut-être cela qui rend à l'image sa vraie beauté.

Equipe

Cadreur caméra B : Cyrille Hubert
Premier assistant opérateur : Ronan Boudier
Second assistant opérateur : Arthur Bartoli
Machinerie (renfort) : Romain Riché
Étalonnage : Yov Moor

Technique

Matériel caméra : Loca Images et Panavision (Sony Z90 et Aaton Penelope, série Primo Classic)
Négative 35 mm : Kodak 5219
Laboratoire : Cosmo Digital (scan et étalonnage)

Je verrai toujours vos visages

Photographié par [Nicolas Loir AFC](#)

Depuis 2014, en France, la justice restaurative propose à des personnes victimes et auteurs d'infraction de dialoguer dans des dispositifs sécurisés, encadrés par des professionnels et des bénévoles comme Judith, Fanny ou Michel.

Nassim, Issa et Thomas, condamnés pour vols avec violence, Grégoire, Nawelle et Sabine, victimes de homejacking, de braquages et de vol à l'arraché, mais aussi Chloé, victime de viols incestueux, s'engagent tous dans des mesures de justice restaurative.

Sur leur parcours, il y a de la colère et de l'espoir, des silences et des mots, des alliances et des déchirements, des prises de conscience et de la confiance retrouvée... Et au bout du chemin, parfois, la réparation...

Equipe

Assistants opérateurs : Vincent Toubel et Sylvain Chaux
Chef électricien : Thomas Garreau
Chef machiniste : Martin Titoune Deffossez
Chef décorateur : Jean-Philippe Moreaux
Ingénieur du son : Rémi Daru
Chef costumière : Isabelle Pannetier
Chef maquilleur : Christophe Oliveira
Étalonneur : Gilles Granier

Technique

Matériel caméra : RVZ (Arri Alexa Mini LF et série Zeiss Superspeed Mark 3)
Matériels lumière et machinerie : Transpalux et Transpagrip
Postproduction : Le Labo Paris

Sur les écrans



"Bardo", d' Alejandro Gonzalez Iñárritu, projeté au Ciné-club de l'AFSI

01-03-2023 - [Lire en ligne](#)

Pour leur prochaine séance, jeudi 9 mars 2023, les professionnels du son à l'image de l'AFSI et leur Ciné-club projeteront *Bardo*, d' Alejandro Gonzalez Iñárritu, et recevront une partie de l'équipe son du film. Une occasion de voir sur grand écran les images de Darius Khondji, AFC, ASC, qui l'a photographié.

Carolina Santana, Ken Yasumoto et Nicolas Becker, qui ont travaillé sur la bande son, seront présents pour une discussion à l'issue de cette projection au cours de laquelle ils parleront de leur travail sur cette expérience unique.



À noter que le film est nommé aux prochains Oscars pour Meilleure photographie.

Jeudi 9 mars 2023 à 19h45
Cinéma Grand Action
5, rue des Écoles - Paris 5^e.

- [Réservation obligatoire en ligne](#) sur le site de l'AFSI.



"Samba", d'Olivier Nakache et Éric Toledano, projeté au Ciné-club de l'AFCS

28-02-2023 - [Lire en ligne](#)

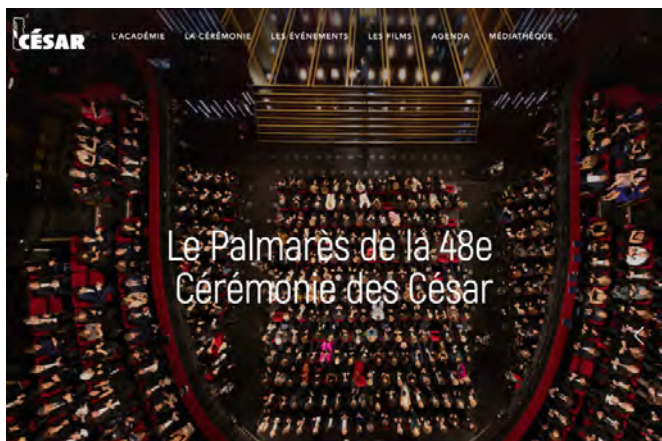
Pour leur première séance de l'année 2023, mercredi 8 mars, le Ciné-club de l'AFCS et les

cadreurs et cadreuses Steadicam recevront Stéphane Chollet, cadreur Steadicam du film projeté à l'occasion, *Samba*, d'Olivier Nakache et Éric Toledano. Une possibilité offerte de revoir les images de Stéphane Fontaine, AFC, qui l'a photographié.

À l'issue de la projection, une rencontre aura lieu avec Stéphane Chollet qui parlera de son travail sur le film.

À noter que Arri, Cartoni France, Emit et Planning Caméra font partie des partenaires du Ciné-club de l'AFCS.

Mercredi 8 mars 2023 à 19h45
Cinéma Grand Action
5, rue des Écoles - Paris V^e



Le Palmarès de la 48e
Cérémonie des César

Au palmarès des César 2023

27-02-2023 - [Lire en ligne](#)

Lors de la 48^e Cérémonie des César, vendredi 24 février 2023 à l'Olympia, les lauréats des César 2023, désignés par les 4 705 membres votants de l'Académie, ont été dévoilés. Le César du Meilleur film a été attribué à *La Nuit du 12*, de Dominik Moll, photographié par Patrick Ghiringhelli, film pour lequel le cinéaste a obtenu le César de la Meilleure réalisation, d'une part, et le César de la Meilleure photo a récompensé Artur Tort, pour *Pacifiction - Tourment sur les îles*, d'Albert Serra, d'autre part.

Entre autres lauréats des César

- César du Meilleur son : François Maurel, Olivier Mortier, Luc Thomas, pour *La Nuit du 12*, de Dominik Moll, photographié par Patrick Ghiringhelli
- César du Meilleur montage : Mathilde Van De Moortel pour *À plein temps*, d'Éric Gravel, photographié par Victor Seguin, AFC
- César des Meilleurs décors : Christian Marti pour *Simone - Le voyage du siècle*, d'Olivier Dahan, photographié par Manu Dacosse, SBC
- César des Meilleurs costumes : Gigi Lepage pour *Simone - Le voyage du siècle*, d'Olivier Dahan
- César des Meilleurs effets visuels : Laurens Ehrmann pour *Notre-Dame brûle*, de Jean Jacques Annaud, photographié par Jean-Marie Dreujou, AFC, ASC
- César du Meilleur premier film : *Saint Omer*, d'Alice Diop, photographié par Claire Mathon, AFC.

Étaient également nommés pour le César de la Meilleure photo

- Patrick Ghiringhelli, pour *La Nuit du 12*, de Dominik Moll
- Alexis Kavyrchine, pour *En corps*, de Cédric Klapisch
- Claire Mathon, AFC, pour *Saint Omer*, d'Alice Diop
- Julien Poupard, AFC, pour *Les Amandiers*, de Valeria Bruni-Tedeschi.



Le directeur de la photographie Artur Tort, César de la Meilleure photo 2023
Photo Académie des César

Rappelons pour mémoire que le Trophée César et Techniques 2023 a été attribué à MPC Paris, et le Prix de l'Innovation César et Techniques 2023, à Noir Lumière, deux sociétés membres associés de l'AFC.



Tommaso Vergallo (Noir Lumière) et Béatrice Bauwens (MPC Paris)
Photo Leïla Graindorge - ENS Louis-Lumière pour l'Académie des César 2023

- [Palmarès officiel et complet](#) en PDF sur le site Internet de l'Académie des César.

Paroles de nommés



Video : Artur Tort (Meilleure Photo), Nommé aux César 2023 pour *PACIFICATION - TOURMENT SUR LES ÎLES* par [Académie des César](#)



Video : Patrick Ghiringhelli (Meilleure Photo), Nommé aux César 2023 pour LA NUIT DU 12 par [Académie des César](#)



Dialogue avec Bruno Delbonnel, AFC, ASC

Animé par Natasza Chroscicki (Arri) et Laurent Mannoni (Cinémathèque française)

24-02-2023 - [Lire en ligne](#)

Dans le cadre du festival Toute la mémoire du monde 2023, du 8 au 12 mars, le Conservatoire des techniques cinématographiques propose un dialogue exceptionnel avec le directeur de la photographie Bruno Delbonnel, AFC, ASC, qui sera l'invité d'honneur du Festival. Avec le soutien d'Arri et FilmLight, le dialogue sera précédé d'une séance qui débutera à 14h, avec la projection de *Faust*, d'Alexandre Sokourov.

Né à Nancy, Bruno Delbonnel se forme à l'ESEC dans la section "Caméra et lumière", avant de réaliser un premier court métrage, *Réalités rares*, à l'âge de 21 ans. Pendant le tournage, il fait deux rencontres déterminantes : Henri Alekan, l'immense directeur de la photographie de *La Belle et la Bête* (Jean Cocteau) et des *Ailes du désir* (Wim Wenders), auprès de qui il trouve sa vocation, et Jean-Pierre Jeunet, avec qui il reçoit la consécration, quelque vingt ans plus tard, en signant les lumières du *Fabuleux Destin d'Amélie*

Poulain et d'*Un long dimanche de fiançailles*. Deux succès internationaux qui lui ouvrent les portes du cinéma américain (*Harry Potter et le Prince de sang-mêlé*) et l'amènent à travailler pour des univers visuels aussi différents que les films d'Alexandre Sokourov (*Faust*), de Tim Burton (*Dark Shadows*, *Big Eyes*) ou des frères Coen, rencontrés en 2006 sur le tournage du segment de *Paris, je t'aime* ("Tuileries"). Avec eux, Delbonnel réalise l'un de ses chefs-d'œuvre, le mélancolique *Inside Llewyn Davis*, dont il réussit merveilleusement à traduire la tristesse en images. Ensemble, ils font aussi un western, *The Ballad of Buster Scruggs*. Puis le chef opérateur retrouve Joel Coen en 2021 pour *The Tragedy of Macbeth*, plus que jamais animé par l'envie de collaborer avec « des réalisateurs qui ont une réelle réflexion sur la grammaire cinématographique ». Son credo : « Comprendre leur écriture et apporter ma pierre à l'édifice, voilà ce qui m'intéresse. »

Natasza Chroscicki est Directrice générale de la filiale française d'Arri.

Laurent Mannoni est directeur scientifique du patrimoine à la Cinémathèque française. Il est l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages sur les débuts du cinéma et a été le commissaire d'une douzaine d'expositions.

- [Lire une présentation](#) par Laurent Mannoni.

Vendredi 10 mars 2023 à 17h

Salle Henri Langlois

Cinémathèque française

51, rue de Bercy - Paris 12^e

Conférences à venir

- "Le premier assistant réalisateur : maître du temps et de l'organisation", après-midi d'études

Vendredi 21 avril 2023 à 14h30, salle Geoges Franju

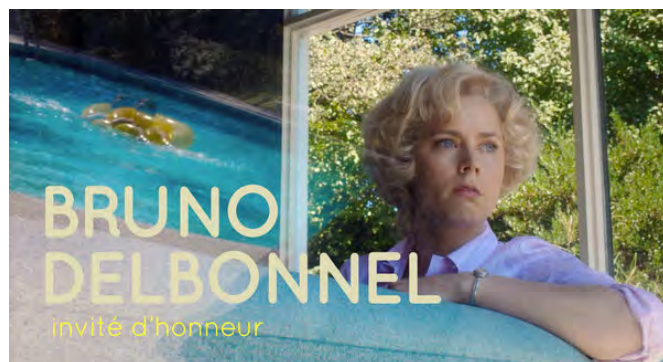
- "À propos de deux ouvrages : *Les As de la manivelle* et *Les Manufactures de nos rêves*", conférence de Priska Morrissey et Morgan Lefeuvre

Vendredi 19 mai 2023 à 14h30, salle Geoges Franju.

(Source Cinémathèque française)

Notes

À noter que deux dialogues avec Joel Coen et Bruno Delbonnel auront lieu le jeudi 9 mars à 19h45 (animé par Frédéric Bonnaud) et le samedi 11 mars à 14h30 (animé par Pauline de Raymond), salle Henri Langlois.



Capture d'écran

Festival "Toute la mémoire du monde", édition 2023

Bruno Delbonnel, AFC, ASC, invité d'honneur

21-02-2023 - [Lire en ligne](#)

Pour sa 10^e édition, du 8 au 12 mars 2023, "Toute la mémoire du monde" offrira une sélection de restaurations prestigieuses, accompagnées d'un riche programme de rencontres, ciné-concerts et conférences. Parrain du Festival, Joel Coen présentera de nombreux films (*No Country for Old Men*, *Fargo...*), ainsi qu'une carte blanche de trois films. Il dialoguera avec le public et discutera avec son fidèle directeur de la photographie, Bruno Delbonnel, AFC, ASC, invité d'honneur.

Kiyoshi Kurosawa, réalisateur des inoubliables *Cure* ou *Kaïro*, sera aussi invité d'honneur et présentera une carte blanche en plus de deux de ses films. Leos Carax échangera avec le cinéaste japonais à la suite de la projection de *Mauvais sang*.

Cosmopolite et sans frontières, le Festival permettra aussi de redécouvrir, dans de toutes nouvelles restaurations, des films du Maghreb ou anglais, arméniens et mexicains notamment. Cinq jours, 85 films, de nombreux invités, dans huit cinémas, pour célébrer ensemble la vivacité du cinéma de patrimoine.

Joel Coen, parrain du Festival

- *La Ballade de Buster Scruggs*, d'Ethan et Joel Coen, photographié par Bruno Delbonnel, AFC, ASC
- *Inside Llewyn Davis*, d'Ethan et Joel Coen, photographié par Bruno Delbonnel
- *The Tragedy of Macbeth*, de Joel Coen, photographié par Bruno Delbonnel.

Bruno Delbonnel, invité d'honneur

- *Big Eyes*, de Tim Burton
- *Faust*, d'Alexandre Sokourov.

"Restaurations et incunables"

Une sélection de restaurations, menées récemment en France et dans le monde, et de raretés incontournables. Un programme par nature éclectique, avec de grands films, certains absents des écrans depuis longtemps. Parmi eux...

- *Boy Meets Girl*, de Leos Carax, photographié par Jean-Yves Escoffier
- *Le Caporal épinglé*, de Jean Renoir, photographié par Georges Leclerc
- *Le Diable probablement*, de Robert Bresson, photographié par Pasqualino De Santis, AIC
- *Et la lumière fut*, d'Otar Iosseliani, photographié par Robert Alazraki, AFC
- *Folies de femmes*, d'Erich von Stroheim, photographié par William Daniels, ASC, et Ben Reynolds, ASC
- *Manolesco, prince des sleepings*, de Victor Tourjansky, photographié par Carl Hoffmann
- *Mauvais sang*, de Leos Carax, photographié par Jean-Yves Escoffier
- *Messidor* d'Alain Tanner, photographié par Renato Berta, AFC
- *S'en fout la mort*, de Claire Denis, photographié par Pascal Marti, AFC
- *Le Testament du docteur Cordelier*, de Jean Renoir, photographié par Georges Leclerc.

"Hommage au British Film Institute"

- *La Vie privée d'Henry VIII*, d'Alexander Korda, photographié par Georges Périnal, BSC.

Mercredi 8 mars : Journée d'études internationale - Longue vie à la pellicule ! Histoire et avenir d'un support

Journée d'études (1) Ouverture - Pour une histoire de la cabine de projection : chronique et avenir d'un métier

- 9h30 - Intervention de Laurent Mannoni (Cinémathèque française) et dialogue avec Jean-Baptiste Hennion (2 AVI) et Jean-René Becquante (Cinémathèque française).

Journée d'études (3) - Pellicules et laboratoires

- 11h - Dialogue avec Yann Dedet (monteur, réalisateur) et François Ede (directeur de la photographie, réalisateur, restaurateur).

Journée d'études (4) - Rôles d'un directeur de la photo dans la restauration d'un film

- 11h45 - Dialogue avec Caroline Champetier, AFC, (directrice de la photo), Laurent Dailland, AFC, (directeur de la photo) et Jean-Marie Dreujou, AFC (directeur de la photo).

Journée d'études (8) - Tourner en pellicule aujourd'hui (1^e partie)

- 16h - Dialogue avec Nicolas Rey (laboratoire L'Abominable) et Noah Teichner (réalisateur de Navigators, 2021).

Journée d'études (9) - Tourner en pellicule aujourd'hui (2^e partie)

- 16h45 - Table ronde avec Holger Schwaerzel (Kodak), Christophe Honoré (cinéaste), Fabien Pascal (étalonneur), Rémy Chevrin, AFC (directeur de la

photographie), Benjamin Alimi (directeur de Hiventy Classics).

Jeudi 9 mars à 19h45, salle Henri Langlois

Dialogue avec Joel Coen et Bruno Delbonnel, AFC, ASC, animé par Frédéric Bonnaud.

Vendredi 10 mars à 17h, salle Henri Langlois

Dialogue avec Bruno Delbonnel, animé par Natasza Chroscicki (Arri) et Laurent Mannoni.

Samedi 11 mars à 14h30, salle Henri Langlois

Dialogue avec Joel Coen et Bruno Delbonnel, animé par Pauline de Raymond.

À noter que, outre le CNC, Arri, Hiventy Transperfect et FilmLight sont au nombre des partenaires du festival.

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

Technique



Les sorties cinéma de mars tournées avec les moyens techniques de TSF

27-02-2023 - [Lire en ligne](#)

En mars 2023, vingt-cinq films et fictions TV sur les écrans et en tournage, dont onze photographiés par des membres de l'AFC.

Sur les écrans

- *En plein feu*, de Quentin Reynaud, photographié par Vincent Mathias, AFC.

Machinerie : TSF Grip.

- *Mon crime*, de François Ozon, photographié par Manu Dacosse, SBC.

TSF Caméra : Arri Alexa Mini, série Cooke S4 et zoom 20-100 Cooke, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- *Tengo Sueños Eléctricos*, de Valentina Maurel, photographié par Nicolas Andres Wong Diaz.

TSF Caméra : Arri Alexa Mini et série Cooke 5i.

- *Toi non plus tu n'as rien vu*, de Béatrice Pollet, photographié par George Lechaptois.

TSF Caméra : Arri Alexa SXT et série Clavius de George Lechaptois, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- *La Chambre des merveilles*, de Lisa Azuelos, photographié par Guillaume Schiffman, AFC.

TSF Caméra : Arri Alexa Mini LF, Arri Signature Prime, zoom EF 45-135mm et 22-60mm, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip

- *Sage homme*, de Jennifer Devoldere, photographié par Jean-François Hensgens, AFC, SBC.

TSF Caméra : Arri Alexa Mini LF, série Supreme Radiance FF, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- *John Wick*, de Chad Stahelski, photographié par Dan Laustsen, DFF, ASC. Éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

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

Longs métrages

- Denis Rouden, AFC, photographie *Les Chèvres*, de Fred Cavayé.

TSF Caméra : Sony Venice 2 et série Cooke

Anamorphique Special Flare Full Frame

Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip.

- Julien Hogert photographie *Sang craché des lèvres belles*, de Jean-Charles Hue.

TSF Caméra : Arri Alexa Mini et série Leitz Noctilux

M08, éclairage : TSF Lumière.

- Malory Congoste photographie *Dernier signal*, de Benjamin Busnel.

TSF Caméra : RED Komodo et série Zeiss GO,

éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Emmanuel Soyer photographie *Karaoké*, de Stéphane Ben Lahcene.

TSF Caméra : Arri Alexa Mini LF, série Arri Signature

Prime FF, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Nathalie Durand, AFC, photographie *Le Successeur*, de Xavier Legrand.

Éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Julien Hirsch, AFC, photographie *Nous les Leroy*, de Florent Bernard.

TSF Caméra : Arri Alexa Mini, Série Suprême Radiance FF, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Antoine Heberlé, AFC, photographie *Hors saison*, de Stéphane Brizé.

TSF Caméra : Alexa Mini et série Zeiss grande

ouverture MK III recarrossée Gecko, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Danny Elsen, SBC, photographie *Prodigieuses*, de Frédéric Potier.

Éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip

Fictions TV

- Tommaso Fiorilli, AFC, SBC, puis Michel Amathieu, AFC, photographient *Raise the dead*, de Dan Percival.

TSF Caméra : Arri Alexa 35, série Master Anamorphic et zoom Anamorphic 44-440mm.

Éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Antony Diaz photographie *Pax Massilia*, d'Olivier Marchal.

TSF Caméra : Arri Alexa 35, série Hawk VLite Vintage 74 et zoom anamorphique 44-440mm, machinerie : TSF Grip.

- Dominique Fausset photographie *Pamela Rose*, de Ludovic Colbeau-Justin.

TSF Caméra : Arri Alexa Mini LF et série Techno

- Classic anamorphique 1,5x, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Pierre-Hugues Galien, AFC, photographie "Theodosia S2", de Matthias Hoene, Alex Jacob et Matt Bloom.

TSF Caméra : RED Raptor XL et série Leica R, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Crystel Fournier, AFC, photographie *Blood River*, d'Angela Terrail.

TSF Caméra : Arri Alexa Mini et série Leitz Summilux, éclairage : TSF Lumière.

- Charlie Lenormand photographie *Le Daron*, de Franck Bellocq.

TSF Caméra : Arri Alexa Mini et série zeiss GO MK 1 recarrossée Gecko, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Martin Roux photographie *Machine*, de Fred Grivois.

TSF Caméra : RED Raptor, série Sigma FF, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Arnaud Stefani photographie *True Crime*, de Julius Berg.

TSF Caméra : Arri Alexa mini LF, optiques Tribe 7 Black Wing BTuned FF, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

- Elin Kirschfink, AFC, SBC, photographie "Sambre" bloc 2, de Jean-Xavier De Lestrade.

TSF Caméra : RED Raptor, série Mamiya TLS Vintage FF, éclairage : TSF Lumière, machinerie : TSF Grip.

Arri Alexa Mini et zooms Angénieux 25-250mm HR, Optimo 28-76 mm et 45-120mm
Matériel caméra et machinerie Panavision Paris, lumière Panalux, consommables Panastore. Sortie le 1^{er} mars.



- *Comme une actrice*

Réalisateur : Sébastien Bailly

Image : Thomas Favel, AFC

1^{er} assistant opérateur : Matthieu de Castelet

Arri Alexa Mini et série Panavision Primo anamorphique

Matériel caméra, machinerie et camion Panavision Paris, lumière Panalux, consommables Panastore. Sortie le 8 mars.



Les sorties en salles de mars 2023 des films tournés avec le matériel de Panavision France

27-02-2023 - [Lire en ligne](#)

En mars, quatre sorties en salles de films tournés avec le matériel de Panavision France, dont deux photographiés par des membres de l'AFC.

- *Goutte d'Or*

Réalisateur : Clément Cogitore

Image : Sylvain Verdet

1^{er} assistant opérateur : Nicolas Eveilleau

- *Un hiver en été*

Réalisateur : Laetitia Masson

Image : Emmanuelle Collinot

1^{er} assistant opérateur : Laurent Hincelin

Arri Alexa Mini et série Techno Zeiss Scope

Matériel caméra Panavision Paris.

Sortie le 22 mars.



- *Voyages en Italie*

Réalisateur : Sophie Letourneur

Image : Jonathan Ricquebourg, AFC

1^{er} assistant opérateur : Ronan Boudier

Matériel caméra et machinerie Panavision Paris,
lumière Panalux, consommables Panastore.

Sortie le 29 mars.



Arri Alexa Mini et Primo 75 mm avec différents traitements optiques.



Sony Venice avec Rialto et Primo 70-40 mm à motorisation interne.



Panavision France revient, en images, sur le Micron Salon 2023

27-02-2023 - [Lire en ligne](#)

Merci d'être venus nombreux nous visiter sur notre stand. Nous avons été heureux de vous retrouver. Cela a été une édition très réussie avec beaucoup de moments d'échanges positifs.

Les équipes de Panavision - Panagrip - Panalux.



Arri Alexa 35 avec 40 mm anamorphique sérieT et batteriesV-Lock.



Dans l'actualité de TSF, Caméra et Lumière

27-02-2023 - [Lire en ligne](#)

L'équipe de TSF Caméra est heureuse de présenter un tout nouveau zoom vintage : le Voigtlander Zoomar 36-82 mm/T2,8, et celle de TSF Lumière, la nouvelle console GrandMA 3 Light.

Le Voigtlander Zoomar 36-82 mm/T2,8

Conçu par le D^r Frank G. Back de la société Zoomar (origine du mot "zoom"!), à Long Island, (New York) et produit par Voigtlander en Allemagne, le Zoomar 36-82 mm/T2,8 de 1959 était le premier zoom de production au monde pour appareils photo 35 mm, qui utilisait la seule compensation optique, et pas encore la compensation opto-mécanique mise au point plus tard par Pierre Angénieux (entre autres).

Optiquement, le Zoomar 36-82 mm a été une grande percée, rendue possible par de nouveaux verres à éléments contenant des terres rares, une conception optique assistée par ordinateur et un nouveau traitement monocouche à base de fluorine de magnésium.

Le 36-82 mm/T2,8 utilisait 14 éléments en 5 groupes (3 mobiles et 2 fixes). La mise au point était effectuée en déplaçant le groupe avant, d'un seul élément. La mise au point rapprochée standard était de 4' 6".



Soixante-trois ans plus tard, ce glorieux objectif fait l'objet d'une refonte par nos amis d'Ancient Optics. Le nouveau diamètre avant est de 136 mm et toutes les pièces mobiles sont internes. La rotation de la mise au point a été étendue à 330 degrés. Le diaphragme d'origine a été remplacé par un iris circulaire moderne et robuste à 15 pales. La mise au point rapprochée a été considérablement améliorée de 4' 6" à 2' 9", tout en maintenant la couverture FF sans vignettage. Nous en sommes très fiers et seront heureux d'expérimenter ce bijou avec vous.

L'équipe de TSF Lumière étoffe son offre de technologies DMX avec la nouvelle GrandMA 3 Light

La grandMA 3 Light est une console d'éclairage DMX digne des plus grandes consoles d'événementiel. Évolution de la grandMA 2 Light, elle offre une solution complète et polyvalente qui peut répondre aux besoins d'un tournage de publicité comme d'un long métrage. Sa puissance de pilotage et sa rapidité de programmation en font un outil complet de contrôle de la lumière tout en maintenant une IHM (Interface Homme-Machine NDLR) paramétrable simplement.



Avec ses écrans tactiles, la grandMA 3 offre une bonne ergonomie et une facilité d'utilisation. Deux écrans situés au niveau du clavier permettent de

gérer les informations d'encodage et de playback, ce qui permet de consacrer les autres écrans à une configuration utilisateur personnalisée, notamment la visualisation 3D.

La console peut être utilisée en software grandMA 3 ou grandMA 2. Aussi, le module Color Picker permet de connaître et de programmer les luminaires individuels selon leurs possibilités physiques, d'après les normes CIE, ainsi que de gérer des sources vidéo via son interface VPU (Video Processing Unit) notamment lors de l'utilisation d'affichages vidéo sur LED comme sources d'éclairages.

L'équipe de TSF Lumière sera heureuse de vous présenter les nombreuses fonctionnalités de cette "grande" console !



Les sorties en salles de mars des films tournés avec les moyens techniques d'Arri

24-02-2023 - [Lire en ligne](#)

En mars, trente-deux sorties de films en salles tournés avec les moyens techniques d'Arri, dont cinq photographiés par des membres de l'AFC.

- *La Syndicaliste*, réalisé par Jean-Paul Salomé, DoP: Julien Hirsch, AFC. Caméra : Arri Alexa Mini & Master Prime.
- *Mon crime*, réalisé par François Ozon, DoP: Manu Dacosse, SBC. Caméra : Arri Alexa Mini.
- *La Chambre des merveilles*, réalisé par Lisa Azuelos, DoP: Guillaume Schiffman, AFC. Caméra : Arri Alexa Mini LF & Signature Prime.
- *Houria*, réalisé par Mounia Meddour, DoP: Léo Lefevre. Caméra : Arri Alexa Mini.



- *Je verrai toujours vos visages*, réalisé par Jeanne Herry, DoP : Nicolas Loir, AFC. Caméra : Arri Alexa Mini LF.
- *Toi non plus tu n'as rien vu*, réalisé par Béatrice Pollet, DoP : George Lechaptois. Caméra : Arri Alexa SXT.
- *Goutte d'or*, réalisé par Clément Cogitore, DoP : Sylvain Verdet. Caméra : Arri Alexa Mini.
- *Seule : les dossiers Silvercloud*, réalisé par Jérôme Dassier, DoP : Grégory Pedat. Caméra : Arri Alexa Mini.



- *Shazam ! La rage des Dieux*, réalisé par David F. Sandberg, DoP : Gyula Pados. Caméra : Arri Alexa LF, Arri Alexa Mini LF & DNA LF.
- *Crazy Bear*, réalisé par Elizabeth Banks, DoP : John Guleserian. Caméra : Arri Alexa Mini LF, Arri Alexa LF & Signature Prime.
- *Scream VI*, réalisé par Matt Bettinelli-Olpin & Tyler Gillett, DoP : Brett Jutkiewicz. Caméra : Arri Alexa Mini.
- *Holy Emy*, réalisé par Araceli Lemos, DoP : Ki Jin Kim. Caméra : Arri Alexa Mini.



- *Sage-homme*, réalisé par Jennifer Devoldère, DoP : Jean-François Hensgens, AFC, SBC. Caméra : Arri Alexa Mini LF.
- *Sur les chemins noirs*, réalisé par Denis Imbert, DoP : Magali Silvestre de Sacy. Caméra : Arri Alexa Mini.
- *De grandes espérances*, réalisé par Sylvain Desclous, DoP : Julien Hirsch, AFC. Caméra : Arri Alexa Mini & Master Anamorphic.
- *Empire of Light*, réalisé par Sam Mendes, DoP : Roger Deakins, ASC, BSC, CBE. Caméra : Arri Alexa Mini LF & Signature Prime.



- *Neptune Frost*, réalisé par Anisia Uzeyman & Saul Williams, DoP : Anisia Uzeyman. Caméra : Arri Alexa Mini.
- *Tove*, réalisé par Zaida Bergroth, DoP : Linda Wassberg, DFF. Caméra : ArriFlex 416 & Ultra Prime.
- *El Agua*, réalisé par Elena López Riera, DoP : Giuseppe Truppi. Caméra : Arri Alexa Mini LF.
- *Et l'amour dans tout ça ?*, réalisé par Shekhar Kapur. DoP : Remi Adefarasin, OBE, BSC. Caméra : Arri Alexa Mini LF, Arri Alexa LF & Signature Prime.



- *John Wick : chapitre 4*, réalisé par Chad Stahelski, DoP : Dan Laustsen, DFF, ASC. Caméra : Arri Alexa Mini LF, Arri Alexa LF & ALFA lenses.
- *Dalva*, réalisé par Emmanuelle Nicot, DoP : Caroline Guimbal. Caméra : Arri Alexa Mini.
- *Le Bleu du caftan*, réalisé par Maryam Touzani, DoP : Virginie Surdej, SBC. Caméra : Arri Alexa Mini.
- *The Eternal Daughter*, réalisé par Joanna Hogg, DoP : Ed Rutherford. Caméra : Arri 416.



- *Tengo Sueños eléctricos*, réalisé par Valentina Maurel, DoP : Nicolàs Wong, CCR. Caméra : Arri Alexa Mini.
- *Un varón*, réalisé par Fabian Hernández, DoP : Sofia Oggioni. Caméra : Arri Alexa Mini.
- *Alma Viva*, réalisé par Cristèle Alves Meira, DoP : Rui Poças, AIP. Caméra : Arri Alexa Mini.
- *Los reyes del mundo*, réalisé par Laura Mora, DoP : David Gallego. Caméra : Arri Alexa Mini.



- *Cœur errant*, réalisé par Leonardo Brzezicki, DoP : Pedro Sotero, ABC. Caméra : Arri Alexa Mini.
- *La Roya*, réalisé par Juan Sebastián Mesa, DoP : David Correa. Caméra : Arri Alexa Mini.
- *Tinnitus*, réalisé par Gregorio Graziosi, DoP : Rui Poças, AIP. Caméra : Arri Alexa.
- *Holodomor, la grande famille Ukrainienne*, réalisé par George Mendeluk, DoP : Douglas Milsome, BSC, ASC. Caméra : Arri Alexa.

échangera avec le cinéaste japonais à la suite de la projection de *Mauvais sang*.



- [Plus d'informations et billetterie.](#)



Arri partenaire de la Cinémathèque française pour le festival "Toute la mémoire du Monde"

22-02-2023 - [Lire en ligne](#)

Arri a le plaisir d'être partenaire de la 10^e édition du festival international du film restauré, *Toute la mémoire du Monde*, qui se déroulera du 8 au 12 mars prochain.

Parrain du Festival, Joel Coen présentera de nombreux films (*No Country for Old Men*, *Fargo*...), ainsi qu'une carte blanche de trois films. Il dialoguera avec le public et discutera avec son fidèle directeur de la photographie, Bruno Delbonnel, AFC, ASC, invité d'honneur. Un dialogue sera également organisé entre ce dernier, Natasza Chroscicki et Laurent Mannoni le vendredi 10 mars, soutenu par Arri et Filmlight.

Enfin, Kiyoshi Kurosawa, réalisateur de *Cure* et de *Kairo*, lui aussi Invité d'honneur, présentera une carte blanche en plus de deux de ses films. Leos Carax

Christophe Offenstein filme "La Tour" avec l'Arri Alexa Mini LF et les Signature Primes

22-02-2023 - [Lire en ligne](#)

A l'occasion de la sortie de *La Tour* le 8 février, (re)découvrez notre interview du directeur de la photo Christophe Offenstein.

César de la meilleure photo pour *Valley of Love*, Christophe Offenstein retrouve Guillaume Nicloux pour *La Tour*, présenté au Festival de Deauville 2022. Le directeur de la photo a utilisé les optiques Arri Signature Primes et l'Alexa Mini LF pour ce huis-clos angoissant, tourné en très basses lumières.

« En fait, les Signature Primes sont précises sans être trop sharp. Elles sont suffisamment douces pour donner un excellent résultat. A pleine ouverture, elles n'appuient... »

- [Lire la suite.](#)



Arri, présent au Micro Salon de l'AFC

21-02-2023 - [Lire en ligne](#)

Le Parc Floral a ouvert ses portes à l'AFC pour la 23^e édition du Micro Salon les 9 et 10 février. L'équipe d'Arri France était présente ainsi que ses chefs de produits venus d'Allemagne pour répondre à toutes vos questions !

De plus, nous avons eu le plaisir, lors de notre projection, de vous présenter notre nouvelle science des couleurs, le "Reveal Color Science" et les textures de l'Alexa 35. Présentée par Florian Martin, étalonneur et membre de l'équipe Digital Workflow Solutions d'Arri, le directeur de la photo David Ungaro, AFC, et le DIT Brice Barbier, ADIT, nous ont fait un retour d'expérience à propos de la série "Mr Spade" tournée en Alexa 35. Si vous n'aviez pas pu y assister ou si vous souhaitez la revoir, nous l'avons captée ! Elle sera disponible prochainement.

Merci à tous d'être venus nous voir et à l'année prochaine !



Natasza Chroscicki, Arri France et Jean-Marie Dreujou, AFC, ASC.



Le nouveau showreel d'Arri France

20-02-2023 - [Lire en ligne](#)

L'équipe d'Arri France vous présente ses meilleurs vœux pour l'année 2023.

A cette occasion, notre dernier showreel rend hommage à tous les cinéastes français ayant fait confiance en nos produits en 2022. En voici une sélection.

Merci à tous et nous avons hâte de découvrir vos projets de 2023 !



Video : ARRI France Camera Showreel 2022 par [ARRIChannel](#)



Les films à l'affiche et en tournage avec le groupe Transpa

20-02-2023 - [Lire en ligne](#)

Seize films à l'affiche et en tournage avec le matériel du groupe Transpa, Transpacam, Transpalux et Transpagrip, dont neuf photographiés par des membres de l'AFC.

En salles

- *La Syndicaliste*, sortie le 1^{er} mars, de Jean-Paul Salomé, photographié par Julien Hirsch, AFC (Transpalux, Transpacam, Transpagrip). Caméra : Arri Alexa Mini, objectifs : série Zeiss Master Prime T1,3 & zoom Angénieux Optimo EZ-1, 1^{er} assistant opérateur : Raphaël André.

- *Les Petites victoires*, sortie le 1^{er} mars, de Mélanie Auffret, photographié par Laurent Dailland, AFC (Transpalux, Transpacam, Transpagrip). Caméra : Sony Venice, objectifs : série Leitz Prime T1,8 & zoom Leitz 55-125 mm, 1^{ers} assistantes opératrices : Océane Lavergne et Melissa Garcia.

- *Mon crime*, sortie le 8 mars, de Francois Ozon, photographié par Manu Dacosse, SBC (Transpalux)

- *En plein feu*, sortie le 8 mars, de Quentin Reynaud, photographié par Vincent Mathias, AFC (Transpalux)

- *Sur les chemins noirs*, sortie le 22 mars, de Denis Imbert, photographié par Magali Silvestre de Sacy (Transpalux, Transpacam, Transpagrip). Caméra : Arri Alexa Mini, objectifs : série Leica Summilux-C T1,4 et zoom Angénieux Optimo 15-40 mm et 45-120 mm, 1^{ers} assistants opérateurs : Caroline Avezard et Arslan Terrien.

- *De grandes espérances*, sortie le 22 mars, de Sylvain Desclous, photographié par Julien Hirsch, AFC (Transpalux, Transpacam, Transpagrip). Caméra : Arri Alexa Mini, objectifs : série Zeiss Master Prime T1,3 et zoom Angénieux Optimo 28-76 mm, 1^{er} assistant opérateur : Raphaël André.

- *Je verrai toujours vos visages*, sortie le 29 mars, de Jeanne Herry, photographié par Nicolas Loir, AFC (Transpalux, Transpagrip, Transpastudios).

En tournage

- *En tongs au pied de l'Himalaya*, de John Wax, photographié par Vincent Mathias, AFC (Transpalux, Transpacam, Transpagrip). Caméras : RED Ranger Monstro et RED Weapon Monstro, objectifs : série Canon K35 TLS, 1^{re} assistante opératrice : Clothilde Mignon.

- *Saint-Exupéry*, de Pablo Aguero, photographié par Claire Mathon, AFC (Eye-Lite, Transpastudios). Caméras : Arri Alexa 35, objectifs : série Leica Summicron-C et zoom Leitz 55-125 mm, 1^{ers} assistants opérateurs : Sarah Dubien et Kévin Rosé.

- *Louise Violet*, d'Eric Besnard, photographié par Laurent Dailland, AFC (Transpalux, Transpacam, Transpagrip). Caméra : Sony Venice, objectifs : Master Anamorphique Zeiss, 1^{er} assistant opérateur : Arnaud Gervet.

- *La Promesse verte*, d'Edouard Bergeon (Transpalux).

- *Les Enfants de la forêt*, d'Olivier Casas (Transpalux, Transpagrip).

- *L'Inconnu (Un enfant pas comme les autres)*, de Nicolas Boukhrief, photographié par Eric Gautier, AFC (Transpalux, Transpacam, Transpagrip). Caméras : Arri Alexa Mini, objectifs : série Cooke S4i, 1^{res} assistantes opératrices : Isabelle Planelles et Quiterie Seguin

Fiction TV

- "En famille" (saison 12), photographié par Thierry Taieb (Transpalux, Transpacam). Caméras : Arri Alexa Mini, objectifs : zooms Angénieux Optimo 28-76 mm et 45-120 mm, 1^{ers} assistants opérateurs : Sarah Couvelaire et Thomas Albert.



Votre divertissement sous le signe du Waouh avec Dolby

16-02-2023 - [Lire en ligne](#)

Le saviez-vous ? 99 % du public mondial accède déjà à ses contenus préférés en Dolby. Que ce soit pour les films, séries, jeux ou podcasts, offrez à votre public l'image éclatante du **Dolby Vision et le son immersif **Dolby Atmos**, sur l'appareil compatible de son choix. Captivez des millions de spectateurs en [créant en Dolby](#).**



Video : HeatMap_FR
par [Dolby Europe Ltd.](#)



Retour en images sur le tournage d'"Astérix et Obélix : L'Empire du milieu", réalisé avec les moyens techniques de TSF

13-02-2023 - [Lire en ligne](#)

Les décors du village gaulois, des bateaux pirates, du campement chinois et les portes de palais ont été tournés au Backlot de TSF !

Bravo aux équipes du film !





TSF CAMERA | TSF LUMIÈRE | TSF GRIP | TSF VÉHICULES

Notes

Equipe

Réalisateur : Guillaume Canet
Directeur de la photographie : André Chemetoff
1^{er} Assistant opérateur : Jérémy Mauroy
Chef électricien : Simon Berard
Chef machiniste : Marc Wilhelm
Opérateur grues : Olivier Leblanc
Directrice de production : Sandrine Paquot
Producteur exécutif : Xavier Amblard
Régisseur général : Julien Rambaud
Cheffe décoratrice : Aline Bonetto
Créatrice de costumes : Madeline Fontaine
Production : Trésor Films (Alain Attal).

Technique

Caméra : RED Gemini Ranger
Optiques : Technospeed Anamorphic et Technocooke Anamorphic.

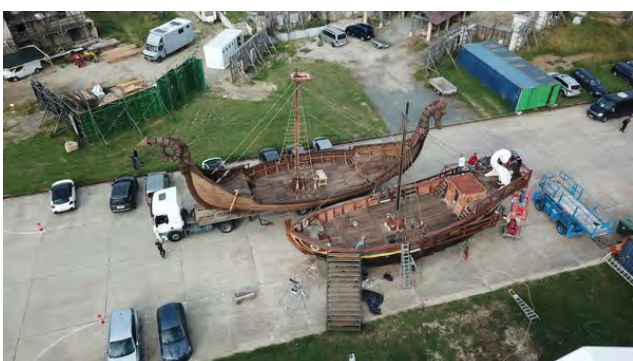
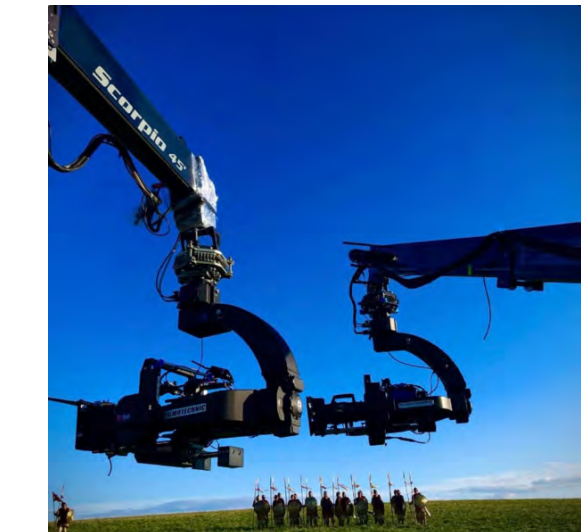


Sigma annonce des objectifs interchangeables pour le système de monture Z de Nikon

28-02-2023 - [Lire en ligne](#)

Sigma Corporation (CEO : Kazuto Yamaki) a le plaisir d'annoncer la commercialisation prochaine d'objectifs interchangeables pour le système Nikon Z. Cet ajout permet aux utilisateurs de profiter de la haute performance et de la haute qualité des objectifs Sigma en monture native sur leur système de monture Z.

Trois objectifs de focale fixe et d'ouverture F1,4 (16 mm F1,4 DC DN | Contemporary, 30 mm F1,4 DC DN | Contemporary, 56 mm F1,4 DC DN | Contemporary), qui sont actuellement disponibles dans cinq montures (monture Sony E, monture Canon EF-M, monture X de Fujifilm, monture Micro 4:3 et monture L-Mount) seront commercialisés simultanément en monture Z.



Gamme

Pour des informations détaillées sur les produits, veuillez vous référer aux liens suivants.

Sigma 16 mm F1.4 DC DN | Contemporary



Pare-soleil en corolle (LH716-01) fourni.



- [Informations sur le produit.](#)

Sigma 30mm F1.4 DC DN | Contemporary



Pare-soleil (LH586-01) fourni.



- [Informations sur le produit.](#)

Sigma 56mm F1.4 DC DN | Contemporary



Pare-soleil (LH582-01) fourni.



- [Informations sur le produit.](#)

Spécifications et caractéristiques principales

L'algorithme de contrôle comprenant l'optimisation de l'entraînement AF et de la vitesse de communication a été développé spécifiquement pour les objectifs interchangeables en monture Z. En plus de réaliser un autofocus de haute vitesse, l'objectif prend également en charge l'AF-C (AF continu) et la correction des aberrations corrigé par l'appareil photo*. La monture dispose d'un joint en caoutchouc pour permettre une utilisation dans des environnements variés.

* Disponible uniquement sur les appareils photo compatibles.

Caractéristiques

Produit	16mm F1.4 DC DN Contemporary	30mm F1.4 DC DN Contemporary	56mm F1.4 DC DN Contemporary
Construction optique	16 éléments en 13 groupes	9 éléments en 7 groupes	10 éléments en 6 groupes
Angle de champ	83.2°	50.7°	28.5°
Nombre de lames du diaphragme	9 (Diaphragme circulaire)	9 (Diaphragme circulaire)	9 (Diaphragme circulaire)
Ouverture minimale	F16	F16	F16
Distance minimum de mise au point	25cm	30cm	50cm
Rapport de reproduction maximal	1 : 9.9	1 : 7	1 : 7.4
Diamètre de filtre	φ47mm	φ52mm	φ55mm
Dimensions (Diamètre x Longueur)	φ72.2mm x 94.3mm	φ70.0mm x 75.3mm	φ70.0mm x 61.5mm
Poids	420g	285g	295g
Pare-soleil	LH716-01	LH586-01	LH582-01

*L'apparence et les spécifications des produits sont susceptibles d'être modifiées.
Ce produit est développé, fabriqué et vendu dans le cadre d'un contrat de licence avec Nikon Corporation.

Contact

Pour plus d'information et disponibilité, veuillez-vous rapprocher du [Service Après-Vente Sigma](#).

Information

[Sigma Corporation](#)



Les nouveaux filtres Arri Impression V offrent une gamme de looks "détunés" pour les optiques Signature

28-02-2023 - [Lire en ligne](#)

Arri lance sa nouvelle gamme de filtres "Impression" avec huit filtres "Impression V" qui donnent un aspect vintage aux optiques Signature Prime et Zoom. Les quatre filtres dioptriques négatifs et positifs modifient progressivement les caractéristiques de l'image en ce qui concerne le focus, ce qui permet de créer toute une gamme de looks "détunés" pour le Super 35 ou le Large Format avec un seul jeu d'optiques Signature.

- Les filtres Impression V sont les premiers d'une nouvelle gamme de filtres Impression d'Arri.
- Une option créative pour "détuner" de manière sélective les optiques Signature Prime et Signature Zoom.
- Facile à mettre en place grâce au porte-filtre magnétique arrière, les graduations d'optiques restent précises.
- Un moyen abordable et rentable de réaliser plusieurs looks avec un seul set d'optiques.

Les dioptries sont traditionnellement positionnées à l'avant d'une optique pour réduire sa distance minimale de mise au point mais les nouveaux filtres Impression V d'Arri sont complètement différents. Se fixant à l'arrière des optiques Signature via l'adaptateur de filtre magnétique intégré, ils modifient l'apparence des éléments d'image hors de la zone de mise au point. Connus sous le nom de bokeh, ces éléments jouent un rôle important dans l'impact émotionnel des images. Tous les effets bokeh sont affectés par les filtres Impression V, mais ils sont particulièrement visibles dans les hautes lumières de l'arrière-plan, qui obtiennent un effet de "donut" (lumineux sur les bords) avec les filtres

négatifs, et un effet de "bille" (plus lumineux au milieu) avec les filtres positifs. D'une manière générale, les filtres positifs ont un aspect nostalgique et glamour, avec des bokeh tourbillonnants, des tons de peau éclatants et des arrière-plans plus doux; tandis que les filtres négatifs ont un aspect plus granuleux, avec des bokeh tirés vers l'intérieur et des arrière-plans intenses et vibrants.



Les quatre filtres Impression V positifs sont appelés IV 070P, IV 140P, IV 230P et IV 330P, tandis que les quatre filtres négatifs sont IV 050N, IV 100N, IV 200N et IV 290N. Dans les deux cas, les chiffres croissants signifient un effet dioptrique plus fort. Les filtres Impression V sont conçus pour être utilisés à T1,8, où l'effet est le plus fort et où les graduations des optiques restent précises. Les filtres positifs se fixent directement à l'arrière de chaque optique Signature, tandis que les filtres négatifs nécessitent l'ajout préalable d'une cale à l'arrière de l'optique. Il existe une cale de 2 mm pour les prises de vue à T1,8, et une cale de 1,85 mm qui sert de base aux cales supplémentaires requises pour les prises de vues avec les zooms Signature, ou à des diaphragmes plus élevés avec les optiques Signature.



Les filtres Impression V fonctionnent sur les dernières caméras d'Arri : l'Alexa 35, l'Alexa Mini LF, l'Alexa LF et l'Alexa 65. Les filtres sont vendus dans un kit qui contient les huit dioptries positives et négatives, ainsi qu'un jeu de cales, un tournevis réglable pour ajouter des cales et des languettes Velcro® pour identifier le filtre utilisé sur le plateau, le tout emballé dans un flight case en aluminium conçu spécialement. Pour les clients qui n'ont pas besoin d'un kit complet, ou qui doivent en reconstituer un, chacun des huit types

de filtres peut être acheté dans un kit séparé de trois filtres comprenant des inserts en mousse, des languettes Velcro® et dans le cas des filtres négatifs, un jeu de cales. Les jeux de Velcro® et les jeux de cales peuvent également être achetés séparément.



Les filtres Impression V constituent un moyen rentable de déconstruire l'image numérique et de réaliser plusieurs looks créatifs avec un seul jeu de Signature. En ce sens, ils sont bien plus que des filtres : ce sont des éléments optiques supplémentaires qui "détunent" les optiques de manière choisie, que le but soit de rendre les tons de peau encore plus doux et plaisants, ou de créer une ambiance particulière avec des caractéristiques inhabituelles selon la zone de mise au point. Pour une fraction du prix d'une seule optique, ils rendent un set d'optiques complet plus polyvalent et plus expressif sur le plan créatif. Les productions peuvent créer un look particulier sans avoir besoin d'un temps de préparation important, ou ajouter un look secondaire sans avoir à louer un deuxième jeu d'optiques. Et les loueurs qui ne sont pas équipés pour modifier des optiques en profondeur peuvent désormais proposer des looks "détunés", sachant qu'ils peuvent remettre les optiques Signature dans leur état d'origine en quelques minutes.



Bien que les filtres Impression V et les cales puissent être montés sur les optiques sans nécessiter l'intervention d'un technicien qualifié, Arri recommande que les décisions concernant le type de filtre à utiliser soient prises avant le tournage, dans la mesure du possible. Avec un diaphragme de T1,8, les productions qui aiment l'effet des dioptries positives peuvent interchanger les quatre filtres positifs rapidement et facilement, et les productions qui choisissent les négatives peuvent placer des

cales à l'avance et échanger les quatre filtres négatifs sur le plateau. Il est également possible d'ajouter ou de retirer des cales sur le plateau, en fonction de l'équipe, du lieu et des conditions spécifiques.



Comme tous les produits Arri, les filtres Impression V et les cales sont fabriqués selon des tolérances strictes, avec les normes de précision et de qualité les plus élevées. Une fois les filtres installés, les optiques seront aussi fiables que si elles avaient été construites de cette manière en usine.

Les filtres Arri Impression V peuvent être commandés dès maintenant.

- [Plus d'informations](#) sur les filtres Impression V d'Arri.



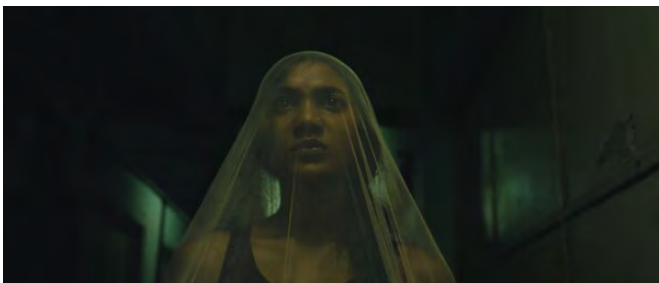
"Moshari", un survival postapocalyptique bangladais filmé par Ejaz Mehedi en Zeiss CP.3

Mais qui est le vampire ?

24-02-2023 - [Lire en ligne](#)

A la lecture du scénario de *Moshari*, Ejaz Mehedi, directeur de la photographie autodidacte, a tout de suite vu que son auteur et réalisateur Nuhash Humayun et lui tenaient le projet sur lequel ils pourraient enfin collaborer. Tourné en cinq jours à Dhaka City avec une série Zeiss CP.3 et une RED Epic Mysterium X, ce court métrage d'horreur bangladais réserve sa généreuse part de sursauts et de frissons mais, comme le genre le demande, ses visions cauchemardesques sont autant de métaphores pour parler de sujets politiques, pour qui veut bien y regarder à deux fois. HDR

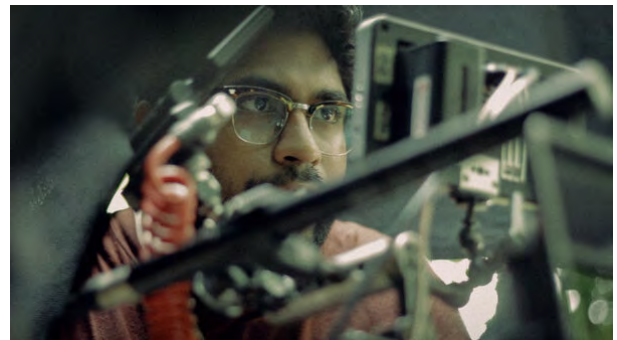
Ejaz Mehedi : *Moshari* est principalement un drame familial, un conte où deux sœurs qui s'entendent mal survivent dans un monde postapocalyptique soumis à des créatures buveuses de sang. L'Occident est tombé et l'Asie du Sud, dont le Bangladesh, est en ruines, mais est aussi la seule région qui a survécu, grâce au moshari, la moustiquaire, devenu l'outil ultime de la survie. Les moustiquaires font traditionnellement partie de l'arsenal de protection du Sud global contre la vermine nocturne. C'est un concept originaire de cet endroit du monde, et toute l'histoire tourne autour.



Dans quel cadre le projet a-t-il vu le jour ?

EM : Avant *Moshari*, Nuhash et moi avons tenté de travailler ensemble sur plusieurs projets mais sans succès pour cause d'incompatibilité de plannings, depuis que je travaille entre le Bangladesh et la Malaisie. Nous nous suivions l'un l'autre et sommes restés en contact. Il m'a fait lire le scénario de son court métrage d'horreur alors que j'étais de passage à Dhaka. Adeptes du genre, même avant de le lire, je voulais le faire. Mais à la lecture la fin m'a secoué. J'étais très ému. J'ai appelé Nuhash et je lui ai dit « Quand est-ce qu'on tourne ? ».

Il n'a pas fallu longtemps avant que le projet se fasse. Au Bangladesh il est très difficile de financer un court métrage. Nuhash et deux de nos amis, Bushra Afreen (une des producteurs) et Rashad Wajahat (un des producteurs exécutifs) ont autofinancé le film pour accélérer le processus. C'est devenu un projet-passion pour tout le monde.



Est-ce qu'il existe un cinéma d'horreur spécifique au Bangladesh auquel vous vous rattachez ?

EM : Nous n'avons pas beaucoup de films d'horreur, peut-être une poignée sur les dernières décennies. On a grandi avec *L'Exorciste*, *Shining*, *Silent Hill*, *The Grudge*, *L'Exorcisme d'Emily Rose*, etc. J'ai abordé le film comme un drame, qui se déroule dans une Asie du Sud-Est postapocalyptique. Pour moi, le plus important était la relation entre les deux sœurs, l'étude de caractères. C'était un pivot pour explorer tout ce qui les entoure.

Comment le réalisateur et vous avez créé l'univers visuel du film ?

EM : On a commencé par évoquer les films et les jeux vidéo d'épidémie, et la manière dont ils utilisent les décors extérieurs pour planter un monde crédible, tels *Je suis une légende*, *The Last of Us*, *Annihilation*, *A Quiet Place*. Une des questions les plus importantes qui ont émergé de ces conversations a été que, si on visualise facilement un Occident postapocalyptique, à quoi ressemblerait le Bangladesh du scénario ? On devait trouver des éléments spécifiques à la réalité de la région. Je me suis mis à la recherche d'images en rapport avec un problème majeur largement documenté et discuté : les communautés

marginalisées par l'industrialisation et menacées par le changement climatique. Le Bangladesh est une région à haut risque à cause du changement climatique. C'est l'Occident qui est à l'origine de cette crise qui affecte notre région, alors que nous sommes les moins impliqués dans ses mécanismes. Un de mes photographes paysagistes américains favoris est Richard Misrach. Son recueil *Petrochemical America*, qui est d'une beauté fascinante, est une étude très documentée des agressions environnementales commises tout au long du corridor industriel du fleuve Mississippi, et ce qu'il en coûte aux communautés locales. La première saison de "True Detective" s'inspire fortement du travail de Misrach. En surface, c'est une série policière, mais elle traite aussi de la région où elle se déroule : les crimes environnementaux, les communautés laissées pour compte, le chômage, le vaudou, le crime.



Entre le livre de Misrach et la série TV, j'ai dégagé des fils communs pour concevoir l'aspect visuel de *Moshari*. Ce sont des documents très forts sur le changement climatique en Occident, mais à quoi ressemblerait le Bangladesh dans un futur pas si lointain, où les impacts environnementaux seraient amplifiés ?

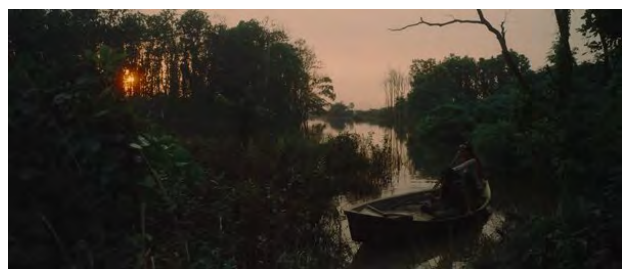


Donc la toute première étape était de trouver les décors qui représenteraient ce monde ravagé...

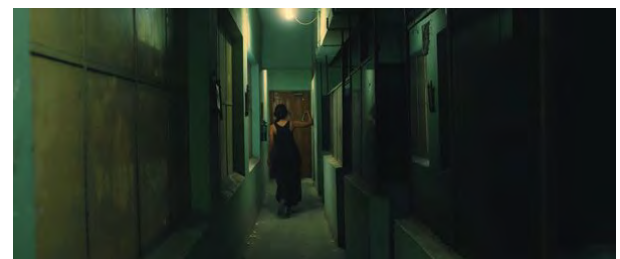
EM : J'ai trouvé sur Internet la photo d'un cimetière de pousse-pousse situé dans les abords de Dhaka City. Je l'ai montrée à Nuhash qui a été très intrigué. On a fini par le retrouver et il est dans le film.



Pour la séquence dans le marais et la forêt, le décor idéal se trouvait à 250 km de Dhaka, mais on n'avait pas les moyens d'y emmener toute l'équipe. On a donc cherché dans les banlieues de Dhaka. On roulait sur une petite route, au crépuscule, je scrutais tout autour depuis l'arrière de la voiture et quelque chose a attiré mon attention, une haute rangée d'arbres entourée de marécages. On a jailli de la voiture, couru jusque dans ces bois et soudainement un monde nouveau a surgi de nulle part, au cœur de Dhaka City. A notre surprise, c'était le décor que nous cherchions. On avait trouvé un morceau de la Louisiane de Misrach à 8 600 miles de la Louisiane ! On avait eu de la chance. On dit que « ce sont nos pensées qui modèlent nos réalités », et cela s'applique totalement à ce projet, j'étais obsédé par ces décors. C'est ce qui nous a permis de construire le monde de *Moshari* presque sans VFX.



On a aussi eu de la chance avec les intérieurs. On les a tournés dans une usine Coca-Cola désaffectée dans Dhaka. Ils avaient sous-loué les lieux à des artisans et tout devait être détruit quelques semaines après ; on a dû les supplier pour qu'ils nous laissent quelques jours pour y travailler, et ça a marché.



Comment s'est fait le choix de la caméra et des objectifs ?

EM : On a tourné en RED Mysterium X avec un filtre optique passe-bas basse lumière, c'était la seule caméra sans compromis, disponible et abordable. J'ai tourné avec d'autres systèmes RED, donc je savais que ça se passerait bien, y compris pour les quelques plans VFX dont nous avons besoin.

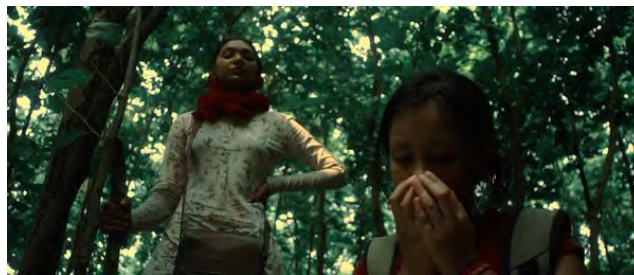
Pour les optiques, Nuhash et moi avons bien sûr beaucoup parlé de partir en anamorphique, mais finalement on a opté pour le 2,39 en sphérique. *Moshari* est essentiellement un drame familial qui a pour toile de fond une civilisation déchue dans une nature florissante. Nous voulions un look ancré dans la réalité, je voulais capturer la réalité de cette nature. La caméra était initialement accompagnée d'une série Zeiss CP.2, mais nous avons demandé au loueur de la changer pour la toute nouvelle série CP.3. J'avais déjà tourné avec des CP.3 et constaté qu'ils supportaient bien mieux les flares que les CP.2. Si nous filmions des sources directes telles que le soleil, j'aurais ce contrôle. Je voulais me consacrer au cadre, aux mouvements et à la couleur, tout en ayant une image propre, précise, voire clinique, et les CP.3 cochaient toutes les cases. J'ai utilisé des filtres comme des Black Promist et des Low Contrast, pour contrôler les hautes lumières et le contraste de certains plans.



Les CP.3 sont étonnamment légers : on changeait sans cesse de focale pour trouver la bonne, et cela se faisait sans effort avec ces objectifs. La caméra était presque dénuée d'accessoires, et je pouvais la porter à l'EasyRig, avec juste un follow-focus, mécanique ou parfois sans fil. Le poids et la taille du package étaient parfaits.

On ne tournait pas dans l'ordre du récit, et la caméra ne cessait de passer de la dolly au trépied, au jib ou à la main. On avait cinq focales : les 21 mm, 25 mm, 35 mm, 50 mm, et 85 mm. On a probablement un seul plan au 21 mm, celui des deux sœurs dans la forêt, du point de vue de la vache morte du tout premier plan. Le 25 mm a été utilisé pour le travelling qui découvre le lit et la moustiquaire dans la chambre plongée dans l'obscurité, et le 35 mm et le 50 mm

pour tous les plans moyens et les gros plans. On a sorti le 85 mm pour une poignée de plans.



La majeure partie du film se déroule dans la chambre, sous et autour du moshari qui protège les deux sœurs allongées dans le lit ; tout autour il n'y a que l'obscurité. Comment avez-vous tourné le plan qui commence avec la caméra toute proche d'elles sous la moustiquaire, puis qui recule et passe à travers le filet, de sorte qu'on découvre toute la pièce ?

EM : Ce plan est la pièce maîtresse du film, c'est là que le titre apparaît. On a d'abord pensé faire ça avec des VFX et du motion tracking, mais ce n'était pas faisable. Le problème s'est résolu de lui-même. On avait le 25 mm, qui avait la 2^e distance minimum la plus courte dans notre série (*La distance minimum de mise au point est de 26 cm pour le 25 mm, et de 24 cm pour le 21 mm, NdA*). On a trouvé une manière simple de le faire à la caméra : la caméra était sur un Mini Jib, sur une dolly montée sur rails. Le plan commence avec la caméra collée au moshari, près de la plus jeune sœur. Le point est sur elle, le filet est flou et invisible en avant-plan. Puis on bascule le point tandis que la caméra recule lentement et quand, à un moment donné, la moustiquaire arrive à la distance minimum de mise au point, on voit la toile. On révèle alors lentement tout l'espace, avec le personnage qui continue d'agir sous le moshari. Les rails ont été effacés du plan et un petit morphing en VFX fait par Nuhash a rendu crédible la transition de la caméra depuis sous le moshari à hors du moshari. Le moshari était éclairé par une large source diffusée placée en surplomb (deux panels LEDs souples de 4x4). La matière et la structure de la maille sont

légèrement réfléchissantes, ce qui fait que la lumière est piégée à l'intérieur. Dans ces conditions d'éclairage très bas, c'est ce qui donne au moshari cette espèce de lueur interne éthérée.



Est-ce que le vampire qu'on finit par apercevoir est inspiré de créatures traditionnelles du Bangladesh ? Ce démon buveur de sang pourrait être une métaphore de l'Occident colonial, mais ça peut être une interprétation erronée, de la part d'un spectateur occidental qui n'aurait pas les bonnes références culturelles...

EM : Je pense que chaque région du monde a sa propre version des vampires, on a essayé d'explorer ça dans les limites de nos moyens pratiques. Au départ de la discussion l'aspect de la créature se basait sur des variantes de la créature de Transylvanie, telle qu'on l'a vue dans les films de genre mainstream. Ensuite on a parlé de films plus contemporains et de l'art expressionniste d'Asie du Sud. Je me souviens que Rashad, Bushra, Nuhash et moi parlions de *L'Étrange cas de Deborah Logan*, du Gollum du *Seigneur des Anneaux*, entre autres, et aussi des affiches expressionnistes de l'époque de la Guerre d'indépendance (en 1971. Voir les œuvres de Zainul Abedin, NdA). A la fin, l'aspect du vampire est issu de la somme de ces recherches et, pour une plus large part, de l'appréciation de ce que nous avions les moyens d'obtenir à l'écran avec notre petit budget. Tout s'est mis en place avec le maquillage, les prothèses, et l'incarnation du vampire par l'artiste incroyable qui l'a interprété. C'est un mélange de plusieurs petites choses.

En plus de ce que vous dites, plus profondément, Nuhash fait du vampire une métaphore du changement climatique au Bangladesh, et la sœur aînée, Apu, représente la capacité de résilience de

notre peuple face à ça. Comme je le disais plus tôt, ce problème largement documenté est un des plus alarmants dans notre région et c'est ça, l'horreur réelle dans le film. A mes yeux, le vampire représente aussi les pratiques patriarcales familiales et l'exploitation des femmes qui en résulte, à la fois dans les sphères domestiques et sociales.

Comment avez-vous abordé les scènes en basse lumière ?

EM : On a tourné l'intérieur-nuit chambre de jour, dans un grand bureau abandonné au rez-de-chaussée, donc facile à occulter. Mon intention, pour ces scènes, était de tourner avec peu de contraste. Il fallait donc de multiples sources (en surplomb, par les fenêtres et praticables) pour éclairer les scènes de la chambre et trouver le bon équilibre. J'ai filmé à pleine ouverture en majeure partie pour obtenir un niveau de bruit acceptable dans les noirs, en posant pour 320 ISO, parfois 400, alors que je posais pour 800 ISO à l'extérieur. On a ainsi pu pousser le signal en postproduction.



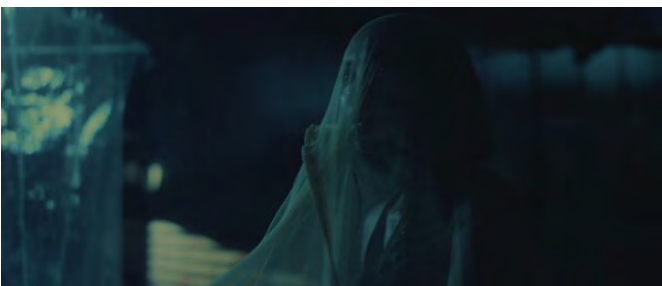
Pour la scène du couloir étroit, on ne pouvait pas se servir des mêmes sources que dans la chambre et on n'avait pas de tubes dotés d'un bon IRC (comme des Asters). On a pris des tubes néons "à l'ancienne" de 4 pieds, branchés sur console, et le clignotement était commandé par un des électriciens. Quelques tubes restaient allumés pour que le niveau de luminosité global permette d'exposer au bon niveau de contraste, et on faisait clignoter les autres pendant les prises.

Le décor du garde-manger avait un plafond élevé et on y a accroché une ou deux boules chinoises avec des sources en tungstène de 2 kW sur dimmer, toujours pour maintenir un bas niveau de contraste. Les personnages étaient éclairés par quelques sources en 4x4 plus proches. Le film a été tourné à pleine ouverture à 80%. Je suis très adepte du peu de profondeur de champ, c'était un instinct que je voulais suivre. On a quelques plans cliniques tournés à T8 pour les plates des VFX. Je préférais compenser

l'exposition au diaph plutôt que d'ajouter de la lumière, dans ce cas c'était plus organique. Me tenir à cette méthode m'a permis d'obtenir cette ambiance sombre dans les scènes en basse lumière sans introduire d'artefacts bruités, et on a pu relever certaines zones de l'image à l'étalonnage facilement, tout en ajoutant un peu de grain film.

Comment avez-vous travaillé la palette de couleurs ?

EM : Vous aurez remarqué que beaucoup de tonalités vertes apparaissent tout au long du film. La nature, la teinte de mousse verte passée des murs de la chambre, les murs verts du couloir, la pépinière aménagée dans la baignoire, etc. On avait prévu d'introduire du vert dès le départ, c'était un élément important de l'histoire parce que ça représente le Bangladesh aux yeux de l'Occident. Shadab Zafar est un chef décorateur et concept artist fantastique, ses travaux pour les costumes et les accessoires nous ont beaucoup aidés à doser certaines couleurs dans notre palette. L'équipe costumes était aussi talentueuse. J'affichais une LUT custom sur mon moniteur de référence pour garder à l'œil la version accentuée des couleurs tout au long du tournage.



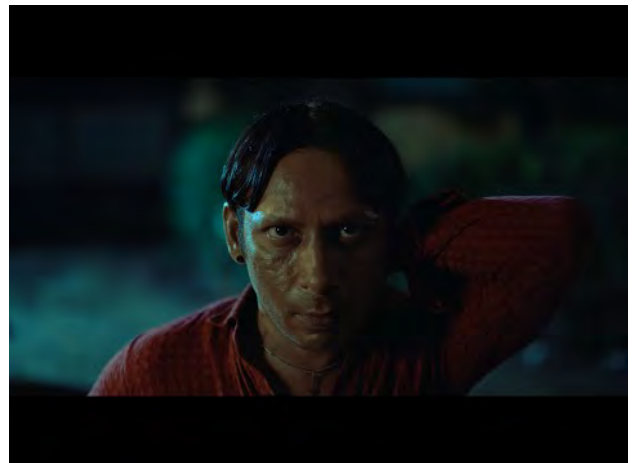
Plus tard pendant la postproduction, Nuhash m'a proposé d'étalonner le film, et sachant ce qu'on s'était dit sur les couleurs, j'ai été heureux de me charger de l'étalonnage. C'était pendant les confinements et on a pris notre temps. J'ai proposé trois ou quatre traitements des couleurs sur une sélection de plans. On s'est rendu compte qu'on tendait à accentuer les couleurs naturelles, sans trop en faire ni trop de stylisation. Les images issues du tournage étaient déjà très bien et on voulait que ce soit sombre mais vivant, ce qu'on a essayé d'obtenir en poussant les verts et les rouges dans certains plans, et en étant minimaliste sur les séquences nocturnes. Après qu'on ait eu trouvé notre look de base, j'ai affiné l'exposition, ouvert quelques power windows dans certains plans, ajusté les peaux, nettoyé les reflets colorés dans la scène du couloir, etc.

• Voir le film :



Video : MOSHARI par [Nuhash Humayun](#)

Votre collaboration avec Nuhash s'est poursuivie sur "Foreigners Only", un épisode de 15 minutes d'une série d'"Halloween" pour Hulu, tourné en Master Primes. On est aussi dans le genre du film d'horreur, mais on s'appuie sur la répulsion physique...



Video : Bite Size Halloween Season 3 | Official Trailer | Hulu par [Nuhash Humayun](#)

"Foreigners Only" est un thriller à suspense et un film de body-horror tourné en trois jours à l'été 2022. Après l'expérience de *Moshari*, je savais les particularités de ce que Nuhash voulait pour cette histoire, et ce que devais faire pour la raconter. Mon approche de l'éclairage a été différente, bien sûr, parce que c'est une autre histoire, qui se passe dans le temps présent. Le personnage principal a une maladie de peau due à son travail dans une tannerie, et on avait besoin de souligner les bosses et les crevasses de sa peau. J'ai apporté mes propres projecteurs et laissé le gaffer se les approprier pendant une journée pour qu'il puisse travailler rapidement sur le tournage. Les changements de lumière entre les set-ups prenaient de 15 à 30 minutes, on a pu couvrir seize pages et de nombreux décors en trois jours.

A la lecture du scénario j'ai directement opté pour les Master Primes. Sur *Moshari* on avait utilisé de la lumière diffusée sur les visages, mais dans "Foreigners Only" il y a de l'obscurité et de la dureté dans le point de vue du personnage principal, quelqu'un d'endurci qui n'arrive pas à trouver de logement dans sa propre ville. L'histoire avait besoin du traitement cru, précis et clinique, et pourtant incroyablement agréable des Master Primes. Ces optiques offrent probablement la meilleure qualité d'image en sortie directe de la caméra, je ne les ai pas filtrées, et n'ai pratiquement pas eu besoin de retouche en postproduction.

(Propos recueillis par Hélène de Roux, pour Zeiss)

Un recarrossage d'objectifs Hasselblad



Le nouveau carrossage P+S Hasselblad utilise les légendaires objectifs moyen format Hasselblad qui ont été utilisés lors des missions Apollo et nous ont appris à voir des perspectives nouvelles et différentes. À la fois nets et doux et utilisant un champ d'image large allant jusqu'à 60 mm de diamètre, ces objectifs ont de multiples talents - par le format, par la résolution et le contraste - le tout dans un carrossage cinéma moderne et stable, mais compact.



Evolution 2X, la nouvelle adaptation des légendaires optiques anamorphiques Kowa fera bientôt peau neuve !



Dans l'actualité de P+S Technik

24-02-2023 - [Lire en ligne](#)

P+S Technik annonce une nouvelle version des optiques Evolution 2X et le recarrossage d'objectifs Hasselblad.



« Nos optiques anamorphiques Evolution 2X connaissent un grand succès depuis quelques années. Comme nous croyons fortement au format Super 35, nous avons décidé de développer un nouveau mécanisme et de donner aux objectifs une architecture physique plus moderne avec une touche épique », explique le directeur général Gerhard Baier.

1. Amélioration de la mécanique interne
2. Mises à jour esthétiques pour créer une touche de look épique et moderne
3. Plus à venir, restez à l'écoute !

Curieux ? Vous êtes invités à nous rendre visite au BSC Expo pour voir les nouveaux objectifs Evolution 2X.

Livraison estimée à partir du second semestre 2023.

- [En savoir plus.](#)



Darius Khondji, AFC, ASC, "Le Noir et La Lumière"

Par Ariane Damain Vergallo pour Ernst Leitz Wetzlar
20-02-2023 - [Lire en ligne](#)

« Je n'en ai jamais assez de cette impression de lumière aveuglante et de noir absolu. » Darius Khondji, AFC, ASC, aime l'éblouissement causé par les lumières fortes et, par contraste, les noirs profonds où la lumière s'engouffre et disparaît complètement.

Quelques années après être sorti d'une école de photo et de cinéma de New York, aux Etats-Unis, il éclaire, en 1988, un clip réalisé par Érick Ifergan, *Quand je serai KO*, et tourne un court métrage de la chorégraphe Régine Chopinot, *KOK*. Deux films pour lesquels il décide d'utiliser le procédé de laboratoire connu sous le nom d'ENR.

C'est un traitement qui supprime l'étape du blanchiment et laisse les grains d'argent sur le négatif. Les noirs sont profonds, les blancs lumineux et les couleurs désaturées.

Le clip remporte le Lion d'or à Cannes et est un choc esthétique qui marque ses débuts de chef opérateur : du noir et blanc pur et du sépia traversé d'éclats de lumière latérale qui ressemble aux recherches menées autrefois par les constructivistes russes.

L'image novatrice de ces films plaît au duo de réalisateurs Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet qui lui proposent la lumière de leur premier film, *Delicatessen*. Par chance, le film est repoussé d'un an ce qui lui permet d'accepter le film de F.J. Ossang, *Le Trésor des Îles Chiennes*.

À l'occasion d'un tournage en Italie, il avait noué une relation de confiance avec Henrik Chroschicki de Technovision et, en 1989, il lui apporte le scénario du film de F. J. Ossang. Celui-ci croit au film, croit en Darius Khondji, et prête tout le matériel nécessaire pour ce film expérimental tourné en 35 mm CinémaScope noir et blanc qui allait marquer le début de sa légende en tant que chef opérateur.

Les deux films sortent le même jour de la même année - le 17 avril 1991 - et obtiennent, en France, des succès opposés : six mille entrées pour *Le Trésor des Îles Chiennes* et un million cinq cent mille entrées pour *Delicatessen*. Pourtant Darius Khondji est autant connu pour l'un que pour l'autre film.



Darius Khondji, AFC, ASC, photographié par Ariane Damain Vergallo avec un Leica M type 240 en monture PL et un 100 mm Summicron-C (cadre original).

En 1994, il prépare le tournage du film de Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet, *La Cité des enfants perdus*, avec un budget de 90 millions de francs, qui lui autorise des moyens techniques importants. Il fait de nombreux essais et décide de renouveler le procédé du sans blanchiment en flashant le négatif 35 mm au moment du développement.

Auparavant, un jeune réalisateur américain, David Fincher, était venu à Paris pour tourner une pub avec lui et avait retenu la possibilité de collaborer avec lui sur un projet plus important. C'est en 1995 qu'il lui propose de tourner son prochain film, *Seven*, aux États-Unis.

David Fincher veut faire un film qui soit « une méditation sur le mal », un film sombre traversé d'éclats de lumière, « un film noir et blanc en couleur ». Pour cela, il impose à la production ce jeune chef opérateur français, inconnu aux États-Unis.

Le tournage est éprouvant mais, à la sortie du film, le succès est planétaire.

Darius Khondji peut alors choisir n'importe quel projet. Ce sera Bernardo Bertolucci, en Italie, avec *Stealing Beauty*, un film qui évoque l'éveil sentimental d'une jeune femme dans une Toscane baignée de soleil sous un ciel azuréen. « Le tournage était exceptionnel. »

De retour d'Italie, il est contacté par le réalisateur Alan Parker qui prépare une comédie musicale, *Evita*, avec la chanteuse Madonna dans le rôle-titre. Le tournage a lieu pour partie en Argentine.

Avec *Evita*, il est nommé à l'Oscar de la meilleure photographie à Hollywood.

En 1997, le tournage du quatrième épisode d'*Alien*, à Los Angeles, va durer près d'un an.

Comme il y a des prises de vues sous-marines, Darius Khondji effectue un stage de plongée dans la baie de Los Angeles et obtient un brevet qui lui permettra aussi, trois ans plus tard, de plonger sur les décors sous-marins du film *The Beach*, de Danny Boyle en Thaïlande.

Il aime regarder la lumière dans l'axe de la caméra. Sous l'eau, tout paraît vite suréclairé. Il fait donc installer des panneaux noirs pour donner contraste et profondeur à l'image.

En 1999, il tourne le thriller *In Dreams*, de Neil Jordan et *The Ninth Gate*, de Roman Polanski.

Darius Khondji apprend beaucoup de choses de Roman Polanski, notamment sur le choix des focales et la distance physique entre la caméra et l'acteur.

L'année suivante, en 2000, il part en Thaïlande tourner le film *The Beach*, de Danny Boyle, qu'il cadre entièrement. Il plonge sous l'eau filmer les requins, se faufile, caméra à l'épaule, dans un champ de cannabis défendu par des trafiquants, et suit Leonardo DiCaprio dans une forêt tropicale, dangereuse et étouffante. « Je peux avoir du plaisir mais aussi souffrir sur chaque film. »

En 2001, il retrouve le réalisateur David Fincher pour *Panic Room*, un film qui se tourne dans une grande demeure à New-York, où la caméra se promène d'étage en étage jusqu'à la pièce protégée d'un blindage, la "panic room" qui donne son titre au film. C'est un succès à l'égal de *Seven*.

C'est en 2002 qu'il rencontre Woody Allen sur le film *Anything Else*. Ils travailleront ensuite ensemble sur cinq films : *Midnight in Paris*, *To Rome with Love*, *Magic in the Moonlight* et *Irrationnel Man*. « J'ai beaucoup aimé travailler avec Woody Allen, c'était un souvenir unique. »

En 2005, les artistes Philippe Parreno et Douglas Gordon préparent le film *Zidane*, un portrait du XXI^e siècle qui se tourne le 23 avril à Madrid lors d'un match de football et qui a pour unique objet de filmer le footballeur Zinédine Zidane. Dix-sept caméras le suivront en permanence : douze caméras 35 mm, deux caméras Super 16 et trois caméras numériques équipées de prototypes de zooms.

La veille du match, Philippe Parreno, Douglas Gordon et Darius Khondji emmènent les dix-sept cadres anglais, australiens, sud-américains, français, espagnols et américains au musée du Prado pour contempler les peintures de Goya, Velázquez ou Le Greco représentant des gentilshommes du XVI^e et XVII^e siècles habillés en pourpoint et posant sur des fonds sombres. Murmures dans les rangs puis le silence se fait. Chacun est fasciné par ces portraits qui restituent la vérité intime d'un homme tout comme ils s'appêtent à le faire le lendemain avec Zidane.

Darius Khondji va ensuite faire plus de quatre mille kilomètres en voiture pour les repérages du film *My Blueberry Nights*, du réalisateur Wong Kar-wai. Il sort épuisé de l'expérience et manque de refuser le film *Funny Games US*, que le réalisateur autrichien Michael Haneke vient de lui proposer. Le thème en est la banalité du mal, un sillon que creuse le réalisateur, film après film.

Funny Games se déroule à Long Island, près de New-York. Un couple et leur petit garçon sont mis au défi de sauver leur vie lors d'un "jeu" proposé par deux jeunes gens courtois. Ils mourront au matin faute

d'avoir pu imaginer que la barbarie existe. Le tournage a lieu à la fin de l'été. Michael Haneke demande à Darius Khondji de toujours justifier sa lumière et de faire en sorte que les comédiens puissent se voir l'un l'autre et voir leur chemin lors de leurs déplacements. « Il m'a poussé à faire des choses radicales, c'était comme un apprentissage. »

Aussi quand, cinq ans plus tard, en 2011, Michael Haneke lui propose de tourner en France son prochain film, *Amour*, Darius Khondji accepte avec enthousiasme. *Amour* montre les derniers jours d'un couple de professeurs de musique à la retraite. Les deux comédiens, Emmanuelle Riva et Jean-Louis Trintignant, ont 84 et 81 ans lorsque le tournage commence. Après des essais tournés en pellicule 35 mm et en numérique, Michael Haeneke et Darius Khondji décident de tourner le film en numérique. Le tournage est intense et différent de tous les autres qui l'ont précédé.

Quand il sort en 2012, les critiques sont unanimes pour qualifier *Amour* de chef d'œuvre. En France, le film remporte la Palme d'Or au Festival de Cannes, l'Oscar du meilleur film étranger à Hollywood, et cinq César. Dans le monde entier *Amour* recevra vingt-six prix.

Quelques mois après, Darius Khondji part à New-York tourner *The Immigrant*, un film de James Gray qui se déroule dans le New-York des années 1920 et qui raconte l'histoire d'Ewa, interprétée par Marion Cotillard, qui cherche à émigrer aux États-Unis et est finalement obligée de se prostituer pour survivre. À cette époque, la lumière est rare dans les intérieurs modestes. De nuit, les rues sont faiblement éclairées par des lampadaires à incandescence diffusant une lumière jaune-orangée. Darius Khondji fait émerger les comédiens de l'obscurité à la lumière puis les plonge à nouveau dans le noir.

En 2015, le nouveau film de James Gray, *The Lost City of Z*, raconte l'expédition d'un explorateur en Amazonie au début du vingtième siècle. Le tournage est prévu en automne, une saison de forte pluviosité près de la Sierra Nevada, en Colombie.

Une nuit, l'équipe tourne une scène toute simple sur une embouchure de la rivière et entend brusquement le grondement de l'eau qui monte à toute vitesse. Le temps de se retourner, les bateaux sont déjà partis et l'équipe obligée de regagner en pleine nuit, à pied, pendant plus de trois heures, le camp de base à la lueur des torches.

En 2016, son étalonneur, Yvan Lucas, parle de lui au cinéaste sud-coréen Bong Joon-ho, qui lui propose le film *Okja*, produit par Plan B, la production de Brad Pitt pour Netflix. *Okja* est une fable écolo poétique qui

se déroule en Asie, dans les montagnes en Corée du Sud, une histoire d'amitié entre un cochon géant et une petite fille qui pose la question de la consommation de viande dans nos sociétés. Après de nombreux essais, Darius Khondji décide de tourner avec la nouvelle caméra Alexa 65 de Arri, qui lui permet de faire du 4K, une caméra qu'il adoptera ensuite sur la plupart de ses tournages. Le film est projeté au Festival de Cannes de 2017 et est ensuite diffusé sur Netflix.

Darius Khondji collabore en 2017 à la série "Too Old to Die Young", de Nicholas Winding Refn pour Amazon Video. Le sujet en est la noirceur et la violence du monde. Il tourne les cinq premiers épisodes de 75 minutes chacun à Los Angeles. Il enchaîne ensuite, en 2018, avec le film des frères Josh et Benny Safdie, *Uncut Gems*, produit par Martin Scorsese et tourné en 35 mm et CinémaScope. Plus de deux heures durant, la caméra ne quitte jamais le personnage principal, Howard, un diamantaire de New-York, crapuleux et flambeur qui va, une nuit durant, accumuler les catastrophes jusqu'à en mourir. « Le tournage a été fulgurant de rapidité comme si on tournait un documentaire. J'ai essayé de faire une lumière qui ne se sente pas. »

Au même moment, Darius Khondji commence le tournage de la série "Lisey's Story", de Pablo Larrain, inspirée d'un roman du maître de l'horreur Stephen King, et adaptée par lui-même. D'une durée de huit fois une heure, cette série est produite par Apple TV. Le décor principal est la maison de Julianne Moore dans le New Jersey, qu'elle occupe après le décès de son mari. Darius Khondji utilise une courte focale, le 30 mm Thalia de Leitz, une optique cinéma issue de la photographie et dont la géométrie est précise avec un « côté brillant et doux ».

Après cinq mois de tournage, en mars 2020, d'alarmantes nouvelles parviennent de Chine. Une pandémie serait sur le point de se répandre dans le monde entier. Tout va ensuite très vite. Le vendredi 13 mars 2020, le studio de New-York est bouclé à la hâte, le matériel restant sur place et les membres de l'équipe priés de rester à leur domicile. Darius Khondji attrape un des derniers avions pour l'Europe et, le mardi 17 mars à midi, commence un confinement qui va durer deux mois.

La situation inspire au réalisateur britannique Jonathan Glazer le court métrage *Strasbourg 1518*, dont il propose la direction artistique à Darius Khondji. Le sujet en est une "épidémie de danse" survenue en 1518 à Strasbourg où les habitants auraient attrapé un virus qui les aurait fait danser sans jamais s'arrêter jusqu'à l'épuisement puis la mort.

Une production est montée. Les échanges ont lieu à distance. Une musique est composée, et plusieurs danseurs sont engagés, dont certains de la troupe de Pina Bausch. On leur envoie par la poste un iPhone 11 Pro avec un pied, qui va leur permettre de se filmer eux-mêmes en train de danser. Darius Khondji observe chacune des pièces afin de repérer l'heure la plus propice au tournage. Il positionne la place et la hauteur de l'iPhone 11 et les images sont ensuite envoyées au monteur et étalonnées à Londres sous sa supervision.

Le confinement terminé, Darius Khondji reprend le tournage à New-York, puis à Berlin, de *Lisey's Story*, de Pablo Larrain, qu'il termine avant de repartir pour la France où un deuxième confinement est instauré fin octobre 2020. Au printemps 2021 la vie et les tournages reprennent leur cours normal.

Darius Khondji accepte alors le film *Bardo*, d'Alejandro Iñárritu, et le rejoint à Mexico pour un tournage qui va durer six mois. « J'avais le sentiment que c'était un film très important pour Alejandro Iñárritu mais aussi pour nous tous. » *Bardo* - un mot tibétain qui désigne un état entre rêve et réalité - est un film sur la vie et la mort. Le héros est emporté dans un tumulte d'images, de souvenirs et de fantasmes.

Filmé en 2,40:1 avec des très courtes focales, la caméra est sans cesse en mouvement. Souvent sous une tente noire - comme une "camera oscura" de jadis - Darius Khondji scrute, sur le moniteur de retour, les images du tournage. Le résultat est saisissant de beauté.

À la fin du tournage, en septembre 2021, il repart à New-York pour sa troisième collaboration avec James Gray. Le film *Armageddon Time* raconte son enfance dans le Queens où il a grandi dans les années 1980. « Le film racontait pour moi une histoire de fantômes. » James Gray décide de tourner en numérique puis, une fois le film monté, de repasser en pellicule argentique 35 mm pour ensuite revenir en numérique.

Armageddon Time est présenté à Cannes au Festival en 2022. Il manque de peu de remporter la Palme d'Or. Selon les critiques, le film est « hanté et bouleversant et la photographie magistrale ».

Début 2023, Darius Khondji est nommé aux Oscars pour le film *Bardo*, d'Alejandro Iñárritu. « *Bardo* est ma plus belle expérience de tournage. Ce film est comme une lettre d'amour au cinéma. »



Sigma annonce un 50 mm DG DN | Art F1,4 Plein Format pour appareils hybrides

09-02-2023 - [Lire en ligne](#)

Le plus haut niveau de performance en matière d'expression, mise au point automatique à grande vitesse et compacité, le tout combiné à la perfection. La nouvelle référence en matière d'objectif standard à grande ouverture "Art F1.4".

Le 50 mm F1,4 Art pour hybrides, la nouvelle référence en matière d'expression artistique, créée par Sigma.

- La référence "Art F1,4" avec des performances optiques sans compromis.
- Mise au point automatique à grande vitesse pour des prises de vue rapides et confortables.
- Haute performance, mais léger et compact.
- Une gamme complète de fonctions et une qualité de fabrication supérieure.

Accessoires fournis : étui, pare-soleil en corolle avec verrouillage, bouchon avant, bouchon arrière.

Montures disponibles : L-Mount et Sony E.

- * L'apparence et les caractéristiques peuvent être modifiées sans préavis.
- * Ce produit est développé, fabriqué et vendu sur la base des spécifications de la monture E qui ont été divulguées par Sony Corporation dans le cadre de l'accord de licence avec Sony Corporation.
- * La marque L-Mount est une marque déposée de Leica Camera AG.

#Sigma #Sigma50mmArt #SigmaArt #SigmaArtPrime #SigmaDGDN

Conçu en mettant l'accent sur des performances optiques haut de gamme et une force d'expression considérable, la ligne Art de Sigma offre une qualité artistique de haut niveau. Le dernier modèle de la

série F1,4, qui est devenu synonyme de la ligne Art, est le Sigma 50 mm F1,4 DG DN | Art, un objectif standard à grande ouverture conçu pour les appareils hybride Plein Format. Tout en conservant le concept du Sigma 50mm F1.4 DG HSM | Art original qui a établi la réputation de la série Art F1,4, Sigma a reconsidéré depuis le début ce qui est vraiment important dans un objectif standard utilisé dans une grande diversité de situations de prise de vue. En incorporant toutes les dernières technologies, cet objectif a atteint un haut degré de combinaison entre la taille optimale et l'auto focus à grande vitesse requis pour les systèmes hybrides actuels, tout en conservant les performances optiques les plus élevées. En plus de la luminosité de la grande ouverture F1,4 et du magnifique effet bokeh, diverses aberrations ont été équilibrées de manière optimale afin d'obtenir une qualité d'image uniforme et équilibrée sur toute l'image, du centre aux bords du cadre. Le nouveau "Art F1,4 50 mm", un objectif vraiment polyvalent en termes de performances expressives, de maniabilité et de facilité d'utilisation, conçu pour assister les photographes dans la création de leurs meilleurs travaux. Voici le 50 mm F1,4 DG DN | Art, l'objectif "standard" idéal de Sigma.



Mise au point automatique à grande vitesse pour des prises de vue rapides et confortables.

Le Sigma 50 mm F1,4 DG DN | Art est le premier objectif de la ligne Art conçu pour les appareils Hybrides Plein Format à adopter le moteur AF linéaire "HLA" (High-response Linear Actuator) . De plus, en utilisant une seule lentille asphérique double face comme élément de mise au point, l'objectif offre une mise au point rapide et silencieuse et des performances de suivi élevées et ce même avec sa grande ouverture. Avec une ouverture maximale de F1,4 et un système AF très performant, l'objectif peut être utilisé dans de nombreuses situations, notamment pour la prise de vue dans des endroits sombres, la prise de vue de sujets en mouvement, les photos sur le vif et même la vidéo.

Haute performance, mais léger et compact

Le développement du Sigma 50 mm F1,4 DG DN | Art s'est concentré sur la réduction de la taille de l'objectif en diminuant le poids de l'élément de mise au point et en optimisant la construction optique, afin de rechercher la "taille optimale" pour les systèmes hybrides sans compromettre le concept de "priorité maximum sur la performance optique" de la ligne Art de Sigma. Cet objectif a réussi à atteindre à la fois des performances de haut niveau et la taille requise pour un outil photographique léger et mobile.



[Caractéristiques principales]

La référence "Art F1.4" avec des performances optiques sans compromis.

Fondé sur les dernières technologies de construction optique, l'objectif intègre 14 éléments en 11 groupes, dont 3 lentilles asphériques et 1 élément en verre SLD. L'objectif supprime efficacement diverses aberrations telles que l'astigmatisme et la courbure de champ, qui ne peuvent être corrigées dans l'appareil. Même avec la grande ouverture F1,4, la performance sur la périphérie de l'image a été maintenue et le flare de coma sagittal a été minimisé au point que dès la plus grande ouverture, l'objectif peut supporter même les scènes difficiles d'étoiles et de nuit, avec des sources lumineuses exigeantes. En plus d'une qualité d'image claire, sans mélange de couleur sur l'ensemble du cercle d'image, la beauté naturelle du bokeh à F1,4 peut être pleinement exploitée en photographie.

Une gamme complète de fonctions et une qualité de fabrication supérieure

L'objectif est équipé d'un commutateur de mode de mise au point, d'un commutateur de bague de diaphragme pour activer et désactiver le clic, d'un commutateur de verrouillage de bague de diaphragme pour empêcher toute opération involontaire et d'un bouton AFL pour attribuer n'importe quelle fonction à partir de l'appareil. Ces caractéristiques sont conçues pour une utilisation intuitive pendant la prise de vue. L'objectif est doté d'une structure résistante à la poussière et aux éclaboussures, et la lentille frontale de l'objectif est recouverte d'un revêtement hydrofuge et oléofuge, ce qui le rend adapté à de nombreux environnements de prise de vue. L'objectif est compact, léger et facile à utiliser, tout en garantissant une qualité de fabrication élevée assurée par la technologie de fabrication réputée de l'usine Aizu "Made in Japan".

□ La gamme DG DN "Art F1.4" comprend désormais cinq objectifs de focales 20 mm, 24 mm, 35 mm, 50 mm et 85 mm.

[Autres caractéristiques]

- Formule optique : 14 éléments en 11 groupes, avec 1 élément SLD, et 3 lentilles asphériques
- Mise au point interne
- Compatible avec les autofocus les plus rapides
- Moteur HLA (High-response Linear Actuator)
- Compatible avec les corrections optiques intégrées
- * Uniquement sur les appareils qui supportent cette fonctionnalité. L'étendue de la correction varie en fonction.
- * Sur les appareils où la correction optique de l'objectif est contrôlée par 'ON' ou 'OFF' dans le menu de l'appareil, veuillez régler toutes les fonctions de correction sur 'ON' (AUTO).
- Supporte la motorisation DMF, AF+M
- Compatible avec l'assistance AF (monture E de Sony uniquement).
- Traitement multicouch
- Revêtement hydrofuge et oléofuge (Lentille frontale)
- Bouton AF
- * Uniquement sur les appareils photo compatibles
- Les fonctions disponibles peuvent varier en fonction de l'appareil photo utilisé.
- Commutateur de mode de mise au point
- Compatible avec la permutation entre réglage linéaire et non linéaire de la bague de mise au point (Monture L-Mount uniquement)
- Bague de diaphragme
- Commutateur de bague de diaphragme
- Commutateur de verrouillage de la bague de diaphragme
- Structure résistante à la poussière et aux éclaboussures.
- Pare-soleil en corolle avec verrouillage
- Compatible avec la station d'accueil Sigma US DOCK UD-11 (vendu séparément / pour L-Mount uniquement)
- Conçu pour minimiser le flare et les lumières incidentes
- Contrôle individuel de chaque objectif avec le bandeau de mesure FTM Sigma "A1"
- Diaphragme 11 lames circulaire
- Baïonnette robuste de haute précision en laiton
- Fabrication "Made in Japan"

Pour en savoir plus sur la philosophie de l'esprit artisanal Sigma, veuillez visiter le site [Sigma](https://www.sigma-global.com).



[Caractéristiques techniques] (données pour la monture L-Mount)

Formule optique : 11 groupes, 14 éléments (1 SLD et 3 lentilles asphériques) Angle de champ : 46,8 °
Diaphragme : 11 lames (diaphragme circulaire)
Ouverture minimale : F16
Distance minimale de map : 45 cm.
Rapport de reproduction maximal : 1:6,8
Filtre : 72 mm
Dimensions : 78,2 mm × 109,5 mm
Poids : 670 g.

[Contact]

Pour plus d'information, veuillez contacter [l'importateur de Sigma](#) le plus proche.

[Information]

- [Sigma Corporation](#) |
- [Information produit](#)



Jean-Charles Granjon (Bluearth Studio) nous raconte les enjeux de la coordination marine sur ses dernières collaborations cinématographiques

"The Son", "Transatlantique"

17-02-2023 - [Lire en ligne](#)

Le cinéma, la télévision et le streaming sont en quête de contenus marins. L'équipe de Bluearth Studio intervient pour répondre aux

demandes des productions sur la scène nationale et internationale. 20 ans d'accompagnement de plongeurs et apnéistes dans toutes les situations et 15 ans de tournages marins. Avec Bluearth Studio nous proposons nos services de production exécutive dans le monde entier afin de répondre aux besoins de production marine internationale.

The Son - Florian Zeller

The Son est un film réalisé par Florian Zeller et produit par Joanna Laurie. Plusieurs acteurs stars dont Anthony Hopkins et Laura Derne se partagent l'affiche avec Hugh Jackman en rôle principal. Le film sort officiellement en France le 1^{er} mars 2023.



Bateau "The Son"
Jean-Charles Granjon

Initialement, la production nous contacte pour réaliser les plans en splash bag d'un film qui se tournera 15 jours plus tard. Très rapidement, nous réalisons les besoins en coordination maritime et accompagnement de dépôt d'autorisation de tournage.

Il a fallu trouver 6 embarcations techniques disponibles et répondant à un cahier des charges très précis, permettre le décollage/atterrissage d'un drone octocopter embarquant la Arri Mini LF par 20 nœuds de mistral ainsi qu'une équipe de 8 personnes ou encore, un transport permettant d'embarquer l'équipe mise en scène, les HMC et la technique. C'est-à-dire une quarantaine de personnes. Enfin, nous avons proposé un bateau de jeu avec les commodités nécessaires pour des stars internationales ainsi que plusieurs embarcations navettes entre le large et le quai qui sert de base.

Au-delà des embarcations, il nous incombait de garantir les certifications des marins et des bateaux,

d'organiser des briefs spécialisés pour chacun d'entre eux de manière à préparer la coordination maritime et surtout de prévoir plusieurs sites de tournages et de replis en fonction d'une météo très changeante.

L'un des gros enjeux consistait à mouiller l'embarcation de jeu dans un site naturel parmi les plus protégés de France par 30 nœuds de mistral en garantissant à la fois la sécurité du site, la sécurité de l'embarcation et celle des acteurs.

Un tournage réglé comme une horloge, une coordination essentielle pour traduire le langage maritime, les contraintes et problématiques de navigation avec les enjeux artistiques et de production. En bref, une expérience intense et une grosse réussite pour notre équipe, le tout dans la langue de Shakespeare.



Préparation caméra sur le tournage de "The Son"
Jean-Charles Granjon



Tournage sur la plage pour le film "The Son"
Jean-Charles Granjon

(1 chef opérateur aquatique - 2 assistants caméra - 1 chargée de production spécialisée - 1 coordinateur maritime - 3 plongeurs - 8 marins, pilotes spécialisés).

"Transatlantique" - Netflix

Anna Winger nous dévoile "Transatlantique", la nouvelle série Netflix à gros budget. Du 17 au 24 mars 2023 se déroule le festival Cinemania, qui aura l'honneur d'accueillir la première diffusion mondiale du projet.



Décor de "Transatlantique"
Jean-Charles Granjon

Notre implantation dans le sud de la France et notamment nos relations avec les armateurs principaux du vieux port ont permis une belle fluidité dans cette mission. Notre connaissance de la mer et notre sens du cadre ont fait le reste.



Régie marine "Transatlantique"
Jean-Charles Granjon

Pour toutes informations supplémentaires rendez-vous sur notre site Internet : www.bluearth-prod.com

Voir en ligne : Bluearth



Décor barque "Transatlantique"
Jean-Charles Granjon

Pour cette coproduction internationale, nous avons effectué la coordination marine et la sécurité maritime pour une séquence tournée à l'entrée du Vieux port à Marseille.
L'enjeu ? Bloquer l'entrée du vieux port et garantir au cadre une atmosphère année 40 et donc exempt de toutes embarcations modernes. Nous avons mis sept embarcations avec leurs pilotes à disposition pour réguler le trafic maritime. Une transmission VHF incessante pour coordonner 4 bateaux bloqueurs, un bateau de tournage et 2 bateaux de référence lumière destiné à l'intégration d'un cargo en VFX. Une équipe de plongeurs sauveteurs était aussi présente pour sécuriser les acteurs dans leur scène de chute depuis leur bateau.



ESL présente l'EclPanel TWCXL de Prolights, un projecteur soft light qui voit les choses en grand

27-02-2023 - [Lire en ligne](#)

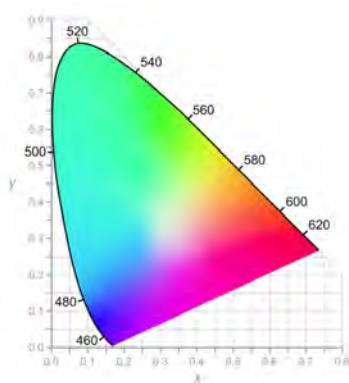
L'imposant EclPanel TWCXL de Prolights n'est pas un luminaire comme les autres. Sa puissance lumineuse impressionnante est destinée aux tournages de grande ampleur, où ses plus de 130 000 lumens et ses qualités exceptionnelles apporteront confort et fiabilité aux chefs opérateurs les plus exigeants.

L'EclPanel TWCXL est équipé de LEDs RGB+blanc chaud sur-mesure. Leur gestion avancée permet d'obtenir une lumière qualitative : IRC > 93, R9 > 95, TLCI = 93.



L'EclPanel TWCXL en action.

On retrouve dans l'EclPanel TWCXL, comme dans tous les panels soft light de la marque Prolights, la calibration Spektra™. Cette dernière catégorise les sources lumineuses individuelles au cours du processus d'étalonnage, ce qui permet à différents luminaires d'assurer un rendu visuel identique dans le même espace colorimétrique CIE1931. Tout luminaire estampillé Spektra™ correspond précisément aux blancs et aux couleurs définies lors de la fabrication.



CIE 1931

Cette gestion avancée des LEDs et de la colorimétrie permet d'offrir des fonctionnalités et des performances rares : une plage de température de blancs de 1 800 K à 20 000 K, un CTO virtuel applicable sur toutes les couleurs, un canal de transfert d'un blanc vers n'importe quelle teinte, un contrôle des niveaux de Green / Magenta, une émulation tungstène.

En termes de rendu dynamique, le projecteur est totalement matricié sur 48 secteurs, permettant des effets nombreux, variés et réalistes, accessibles en DMX ou manuellement via le menu. Ces effets intégrés sont entièrement personnalisables par l'utilisateur.



Matriage intégral sur 48 sections

Côté contrôle, vous avez l'embarras du choix : un écran donne accès à tous les paramètres de la machine, et offre une simplicité d'utilisation sans disposer d'un contrôleur externe. Les protocoles sont eux aussi nombreux afin de s'adapter à tout type de tournage : DMX512, RDM, ArtNet, sACN, W-DMX + CRMX



L'interface utilisateur

La fréquence du PWM de l'alimentation est ajustable jusqu'à 40 kHz, évitant ainsi les effets de scintillement, même avec les caméras slow motion dernier-cri.

L'ergonomie a aussi été bien pensée. L'alimentation est intégrée, rendant ainsi le déploiement plus facile. Malgré cela, le projecteur n'excède pas les 50 kg. De nombreuses poignées solides permettent une manipulation simple dans toutes les positions.



Ses poignées ergonomiques

Enfin, de très nombreux accessoires viennent agrémenter l'EclPanel TWCXL, dont un filtre Intensifieur, permettant de concentrer le faisceau pour des éclairages à longue distance, et une foultitude de boîtes à lumière et autres diffuseurs DoP choice.



Son flights et quelques diffuseurs optiques



SnapBag 6' x 5'



Nid d'abeille 48 chambres



SnapGrid 40° + SnapBag 6' x 5'



Diffuseur nid d'abeille 60°



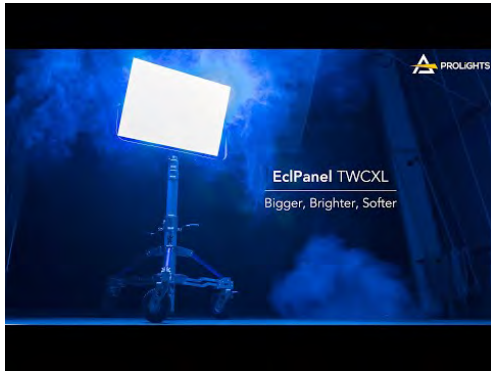
SnapBag 8' DoubleHEX



Diffuseur nid d'abeille 30°



L'EclPanel TWCXL en plein tournage



Video : PROLIGHTS | EclPanel TWCXL
par [PROLIGHTS](#)

Pour toute démonstration sur site ou complément d'informations, n'hésitez pas à contacter notre technico commercial dédié aux métiers du cinéma : Stéphane Warin
06 99 60 68 27
stephane.warin@esl-france.com



La marque Prolights est en distribution exclusive chez ESL - www.esl-france.com

- Découvrez notre [nouveau catalogue](#).



Arri Lighting en scène avec "K.I.nd of human"

23-02-2023 - [Lire en ligne](#)

L'intelligence artificielle est une technologie progressive qui affecte la vie de nombreuses personnes. La pièce "K.I.nd of human" dépeint le reflet de l'être humain dans l'intelligence artificielle. L'éclairage LED est un bon choix pour mettre en scène ce vaste sujet.

Dans cette vidéo, découvrez comment le lighting designer Michael Heidinger tire profit de l'utilisation d'Orbiter et des SkyPanels. Un des grands avantages, lors de cette application, est le réglage facile et flexible de la température de couleur pour montrer l'interaction mais aussi les contrastes entre l'homme et la machine, sur scène.



Video : ARRI lighting on stage with "K.I.nd of human"
par [ARRIChannel](#)

Lire, voir, entendre



Parution de "L'Équipe de film au travail. Créations artistiques et cadres industriels"

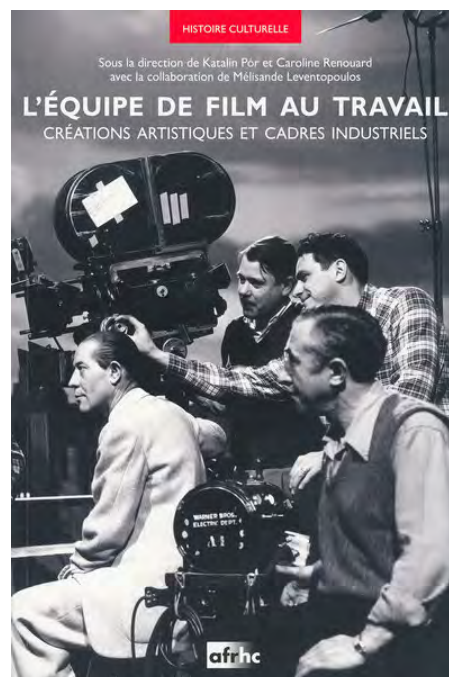
Sous la direction de Katalin Pór et Caroline Renouard, avec la collaboration de Mélisande Leventopoulos

06-02-2023 - [Lire en ligne](#)

Avec le même parti-pris méthodologique que Priska Morrissey a retracé l'histoire des As de la manivelle, ouvrage issu d'une longue recherche dédiée au métier d'opérateur de prise de vues cinématographiques en France de 1895 à 1930, *L'Équipe de film au travail - Créations artistiques et cadres industriels* fait l'histoire du travail créatif collectif effectué par une équipe de film en se plaçant au croisement de trois champs d'investigations : celui des métiers techniques, celui de l'histoire industrielle de la production et celui de l'analyse génétique des œuvres.

Qu'est-ce qu'une équipe de film ? Comment des individus parviennent-ils à collaborer, afin de créer ensemble ? Cet ouvrage observe l'équipe de film au travail, en adoptant des échelles d'observation diverses : du gros plan - à hauteur d'individu, parfois sur un geste ou une parole échangée -, au plan moyen, celui du collectif de l'équipe de film, jusqu'au plan panoramique - au niveau de l'élaboration et de la standardisation, voire de la recomposition, des modèles de production. Embrassant une vaste période, des années 1920 à nos jours, et couvrant des espaces divers (Europe, Etats-Unis, Union Soviétique, Inde), il se penche sur des configurations industrielles et artistiques variées, mais dont chacune met en évidence un collectif de cinéma pluriel. Ainsi

abordée par ce prisme de l'équipe, la création cinématographique se lit comme l'art de la conciliation d'enjeux financiers, d'aspirations esthétiques et d'équipements technologiques au service d'un projet commun. Elle peut aussi apparaître comme l'art de composer avec une variété de savoir-faire et de savoir-être, au sein d'un tissu complexe où s'entremêlent des relations interpersonnelles sensibles, des enjeux de réputation, d'égo et de compétences sans cesse à démontrer.



Avec les contributions de Fabio Andreazza, Bérénice Bonhomme, Caroline Damiens, Claire Demoulin, Kristian Feigelson, Soraya Hamache, Réjane Hamus-Vallée, Kira Kitsopanidou, Morgan Lefeuvre, Jean-Marc Leveratto, Tatian Monassa, Nedjma Moussaoui et Violaine Roussel.

L'Équipe de film au travail - Créations artistiques et cadres industriels

Sous la direction de Katalin Pór et Caroline Renouard, avec la collaboration de Mélisande Leventopoulos

**Éditeur AFRHC - Association française de recherche sur l'histoire du cinéma
304 pages - Bibliographie - Notes.**

- Le livre est disponible au [Comptoir des presses d'universités](#).



"Métier de chef opérateur, quelles évolutions ?"

Une conférence du SATIS 2022
01-03-2023 - [Lire en ligne](#)

Lors de sa dernière édition, qui s'est déroulée les 9 et 10 novembre 2022, le SATIS proposait, entre autres exposition, tables rondes, ateliers et keynotes, une série de conférences. Découvrir en version podcast audio l'une d'entre elles, "Métier de chef opérateur, quelles évolutions ?", au cours de laquelle est intervenue la directrice de la photographie Pascale Marin, AFC.

[PLATEAU D'EXPERTS] Très concernés par les évolutions technologiques, les chefs opérateurs ne cessent de voir leurs fonctions se développer. Arrivée des LEDs, la progression des VFX, l'influence du jeu vidéo... Quel en est l'impact ? Et quel regards posent les professionnels de l'image sur les transformations de ces dernières années ?

Intervenants : Louis Bergogné, chef opérateur, Matthieu Misiraca, chef opérateur, Franck Labat, "Lead Level Designer", et Pascale Marin, cheffe opératrice (AFC).

Modératrice : Alexia De Mari, doctorante.

- Retrouver [les podcasts du SATIS](#).

Notes

Alexia De Mari, doctorante en Etudes cinématographiques et audiovisuelles (Sorbonne Nouvelle), a soutenu, le 30 janvier 2023, la thèse intitulée : "La caméra, une histoire d'adaptation : étude du processus de création des appareils de prise de vues 16 et Super 16 mm à travers le cas de l'entreprise Aaton".

Résumé

Cette thèse propose d'étudier l'histoire des techniques de prises de vues pour la période de la post-Nouvelle Vague dans les années soixante jusqu'à l'avènement de l'image

numérique dans les années deux mille. L'analyse de l'histoire des techniques est conjuguée à celle de l'entreprise Aaton et à celle des formes filmiques. À travers l'exploitation du fonds Aaton du Conservatoire des techniques de la Cinémathèque française, d'une série d'entretiens menés auprès de techniciens, d'opérateurs et de directeurs de la photographie et de l'analyse d'œuvres filmiques, ce travail vise à comprendre le processus d'innovation des appareils de prise de vues 16 et Super 16 mm et à mettre en lumière l'évolution des usages. Nous examinons la position et les choix de l'entreprise Aaton qui séduit les opérateurs de prise de vues par une politique singulière héritée de la culture française post-68, parfois en décalage avec les besoins de l'entreprise.



Où le directeur de la photographie Alexis Kavyrchine parle de son travail sur "La Montagne", de Thomas Salvador

06-02-2023 - [Lire en ligne](#)

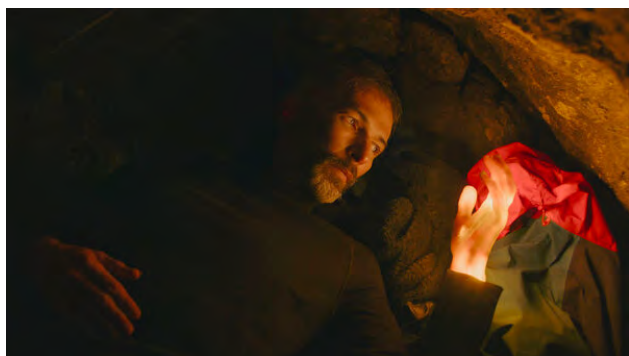
Sur son site Internet, le CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée) propose un article dans lequel Alexis Kavyrchine, le chef opérateur de *La Montagne*, de Thomas Salvador, explique son travail sur la lumière et la façon dont il a abordé la haute altitude.

Vous aviez déjà signé la lumière du précédent long métrage de Thomas Salvador, *Vincent n'a pas d'écaïles*. En quoi votre travail sur *La Montagne* s'inscrit-il dans une continuité ?

La préoccupation principale de Thomas [Salvador] réside dans le rapport du corps à la nature, notamment la manière dont celui-ci se situe dans un environnement précis. À chaque fois, il y a un jeu avec l'eau, la forêt... Dans *La Montagne*, le ciel, les nuages, la terre, la roche obligent le protagoniste à faire corps avec eux. Il se met dans une situation particulière avec cette nature, il peut ainsi éprouver chaque situation qui s'offre à lui.

Le ton du film est très particulier, le fantastique vient se fondre dans le quotidien...

Quel type d'image cet aspect presque contradictoire doit-il produire ? C'est une question qui se pose d'emblée. Nous sommes dans un film de fiction qui s'inscrit dans un territoire souverain. La montagne est plus forte que tout, elle s'impose à vous de manière très forte. En tant que chef opérateur - et sur ce point Thomas était très clair -, il ne fallait pas que l'image brouille les choses, mais qu'elle puisse restituer le plus simplement possible ce qui s'offrait à elle. Il était donc nécessaire de trouver un style qui ne déforme pas notre perception.



Photos Le Pacte

C'est-à-dire ?

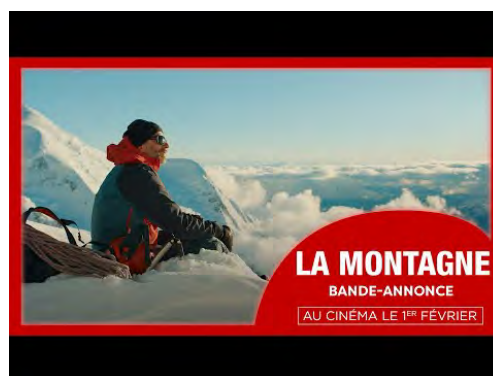
Être à l'écoute de ce que nous avons devant nous, accepter tous les bouleversements possibles. En montagne, la météo est très changeante. Tout va très vite. Une lumière extrêmement forte peut laisser place à une atmosphère plus sombre, voire étrange. Il faut pouvoir accueillir tout ça. Ce merveilleux offert par la nature s'ancre dans quelque chose de très physique. Mais le protagoniste reste le catalyseur de l'action.

Quelles indications vous avait données Thomas Salvador avant le tournage ?

Thomas n'est pas du genre à trop intellectualiser les choses. Il est davantage dans le ressenti, c'est un intuitif... Il préférera toujours que nous nous adaptions aux situations - fussent-elles imprévisibles - que d'essayer de les transformer par souci d'efficacité. Prenez la séquence où des nuages passent devant le héros assis... Il fallait pouvoir réagir

très vite pour capter ce moment. Le tournage était un jeu permanent avec la nature. Nous avons donc travaillé principalement en lumière naturelle, caméra à l'épaule. Mais cela ne veut pas dire que nous improvisons. Nous avons réalisé plusieurs essais avant le tournage afin de déterminer la texture de l'image que nous cherchions. [...]

- [Lire l'article](#) en entier sur le site Internet du CNC.



Video : La Montagne / Bande-annonce par [Le Pacte](#)



Exposition du dernier travail photographique de Céline Bozon, AFC, et Nicolas Gaurin, AFC, à la Galerie L77

13-02-2023 - [Lire en ligne](#)

La Galerie L77, conçue et fondée par Franck David et David Nissen, AFC, est un nouveau lieu exclusivement dédié à la photographie contemporaine. Du 16 février au 20 mai 2023, les directrice et directeur de la photographie Céline Bozon, AFC, et Nicolas Gaurin, AFC, exposent les dernières de leurs œuvres sous les titres "Les funambules", pour la première, et "Depuis si longtemps, le soleil glisse au loin", pour le deuxième.

Céline Bozon présente son dernier travail personnel, "Les funambules"

Céline Bozon pratique la photographie depuis ses 14 ans et cela se voit dans l'évidence de ses images, dans le naturel avec lequel elles se présentent à notre regard, dans leur intimité première et pudique, qui nous fait signe. On y perçoit une sensibilité à fleur de peau - à fleur d'image... De sorte que pour décrire sa démarche, on serait tenté de formuler des jeux d'équivalence entre la chambre noire et la chambre à coucher, lieu de l'intime et du secret - nombre des épreuves exposées ont été prises à la chambre, et la chambre en est un décor récurrent.

Arrivé en second dans sa vie, l'univers du cinéma les hante, telles ses maisons troglodytes du Maroc qui ont servi de décor à un épisode de *Star Wars* où un homme assis est visible depuis l'extérieur dans l'encadrement d'une porte... Mais plus encore, il se manifeste par le travail du hors-champ - sans doute l'invention la plus féconde du cinéma - qui habite ses images et vient inquiéter en profondeur leur univers.

Céline interroge le thème de l'enfance - ses peurs et ses rêveries, ses échappées et ses angoisses nocturnes, ses jeux de déguisements - celui de la perte aussi, ses douleurs, et ses fantômes, l'absence de l'être aimé et sa présence encore si insistante

dans tout l'univers autour de soi - l'aura de son absence -, et celui du lieu familial enfin, le jardin, la maison, le couloir et l'escalier, la grange, la chambre encore, où l'intime peut se dévoiler avec toute sa timidité et sa pudeur, comme à bas bruit, dans son chuchotement premier...

« Vivre ce n'est pas attendre que l'orage passe, c'est apprendre à danser sous la pluie. » **Gandhi**

« Derrière la porte, il y a tes yeux
Il devrait y avoir un visage
C'est ce qu'il pense
La tête dans les bras
Assis là parce qu'elle est là derrière la porte, il redoute ça, alors il danse sur un fil
A reculons quand ça brûle trop fort
Mais son bleu à elle dit une douceur
Et tant de confiance dans son cœur que ça vibre autour d'elle
Elle ne veut rien
Elle regarde
Elle ne redoute rien
Elle me regarde, je crois, depuis longtemps, pour longtemps
Si seulement je pouvais courir plus vite que l'enfant qui s'envole
En déséquilibre au dessus du vide. » **Céline Bozon**



Sélection du travail de Céline Bozon

Nicolas Gaurin présente son dernier travail personnel, "Depuis si longtemps, le soleil glisse au loin"

Nicolas Gaurin pratique la photographie comme une quête intime, un chemin vers un intérieur sans frontière au travers du film noir et blanc, véritable route parsemée d'images révélées.

« Il y a cet abri rocheux où je reste à écouter le bruissement des arbres, le son du loup à pattes feutrées.

Une roche où des enfants, des hommes ont laissé leurs traces avant de partir vers l'inconnu, un voyage quotidien et périlleux à la rencontre d'images furtives d'êtres de chair et de sang que j'ai peut-être connu, ils sont là, dansant plus haut dans les flammes obscures, vivants dans la nuit.

Je quitte le feu en écoutant un nuage d'enfance, mes pieds griffés par les arbousiers du maquis, habité de souvenirs joyeux et angoissés qui grondent dans le vent.

Au loin une rumeur s'éloigne, vibrante d'images rêvées, reliques d'un présent qui s'échappe à mes yeux. » **Nicolas Gaurin**



Galerie L77

77, rue Lepic - Paris 18^e

Du mercredi au samedi de 15h à 19h

Dimanche sur rendez-vous

(Source Galerie L77)

Dans le portfolio ci-dessous, quelques photographies exposées à la Galerie L77.



Sélection du travail de Nicolas Gaurin

Côté profession



Décès de Michel Bubola, chef électricien, un rayon de soleil nous manque

Par Marie Spencer, AFC
23-02-2023 - [Lire en ligne](#)

C'est avec beaucoup de tristesse que j'ai appris que Michel Bubola était décédé le 15 février dernier. Il avait 59 ans. Il est parti beaucoup trop tôt. Il a été mon chef électro pendant plus de 14 ans. C'était un homme très attachant, ô combien talentueux !, passionné de cinéma et de lumière, bon vivant, excellent cuisinier, hôte exceptionnel.

Il recevait tout l'été avec joie tous ses proches chez lui. Excellent maçon, il avait construit de ses mains, allant chercher chaque pierre dans la montagne, une merveille de maison dans les Corbières.

Je l'ai rencontré grâce à Dominique Perrier, actrice, réalisatrice. Je lui avais décrit le chef électro dont je rêverais, elle m'avait rappelée et mit Michel sur ma route.

Nous nous sommes rencontrés et comme une évidence avons travaillé 14 ans ensemble. Michel m'a accompagnée comme personne dans mes recherches de lumière.

Il adorait voyager, nous avons fait deux road-movies inoubliables réalisés par Jean-Marc Brondolo pour ARTE, l'un de Paris à la Laponie, l'autre de Paris au désert d'Atacama, au Chili.

Nous avons eu la joie de tourner le film poétique de José Hayot et Patrick Chamoiseau en Martinique, de filmer Angelin Preljocaj, dans son Pavillon Noir à Aix sous la réalisation de Pierre Coulibeuf, deux longs métrages de Pascal Bonitzer, *Je pense à vous* et *Le Grand alibi*, un téléfilm très attachant d'Ahmed et Zakia Bouchaala, *Belleville tour*, *Drumont* et *Dans la*

tête d'un juré, d'Emmanuel Bourdieu, autant de films surprenants, uniques en leur genre.

Il a connu tous mes enfants, les deux premiers dont j'étais la belle-mère et puis les nôtres, en tournage, dans mon ventre, et en vacances, après, plus grands, chez lui où il nous accueillait les bras ouverts et nous faisait découvrir avec joie de fabuleux endroits. On a tout traversé, les pays, les styles différents, les finalités diamétralement opposées, des longs métrages, des téléfilms, des séries, des courts métrages, des films avec des artistes, quelques pubs et clips, des docu-fictions réjouissants réalisés par Pascal Forneri, lui aussi parti l'an dernier, trop tôt. Michel parlait espagnol, portugais, se débrouillait en anglais et de toutes manières, il se serait fait comprendre dans tous les coins du monde. C'était une personne généreuse, courageuse, qui aimait rire et s'amuser et travaillait avec rigueur. Il s'est toujours entouré d'électros à son image, joyeux, humains, passionnés.



Michel Bubola sur le tournage de "L'Assassinat d'Henri IV", de Jacques Malaterre, photographié par Sabine Lancelin
Photo Hadrien Ricol

Plus particulièrement aujourd'hui, je pense à Rico Pailley, Loïc Limousin, Hadrien Ricol, Baptiste Imbert, Guillaume Lemerle, Luc Sarraïl, et à sa maman et sa famille qu'il aimait tant.

À chaque rayon de soleil qui atteint mon visage depuis jeudi, au milieu de cet hiver que, souvent, je trouve trop long en février, je me dis que c'est Michel. Mon fils Romane, qui l'a bien connu, m'a dit ces mots : « Tu te rends compte, maman, depuis hier Michel connaît le mystère d'après la mort », et après un long silence : « Je pense qu'il s'est réincarné en panda ou en hermine des neiges, tranquille dans une nature sauvage ».

Michel, soit en paix là où tu es, tu nous manques, tu as été merveilleux avec nous, on t'aime.

Marie, Romane, Garice et Madone

Notes

Autres témoignages

• Très triste nouvelle... ! J'ai fait avec lui le film de Gilles Marchand, *Dans la forêt*, très belle expérience dans les forêts de Suède...

Je suis surprise, ça ne fait pas si longtemps et il était encore jeune...

Jeanne Lapoirie, AFC

• J'apprends avec beaucoup de tristesse la mort de Michel Bubola qui m'a accompagné sur trois films. C'était dans les années 2000, nous avons vécu ensemble cette aventure au long court qu'a été *La Trilogie*, de Lucas Belvaux, puis le film d'Hervé Leroux, *On appelle ça le printemps*, et *Jeunesse dorée*, réalisé par Zaïda Ghorab-Volta.

Michel m'a appris beaucoup de choses. Il n'avait de cesse de me faire découvrir de nouveaux projecteurs. Il avait l'art de me pousser dans mes retranchements, de vouloir toujours plus. Il était capable de me faire la gueule une journée entière parce que je n'avais pas partagé son point de vue sur telle ou telle manière d'éclairer une séquence. Il était passionné et nous débattions souvent. On avançait ensemble, j'étais au début de mon parcours d'opérateur. Je me souviens de sa maison dans les Corbières où il nous accueillait chaleureusement, je me souviens d'une chute mémorable à moto un soir dans la Drôme où nous avons fini lamentablement dans le fossé, je me souviens de deux semaines où nous étions partis en équipe supra réduite sans assistant opérateur mais avec Michel, mon chef électro.

Michel avait un regard, une sensibilité et j'étais persuadé qu'il deviendrait chef opérateur, qu'il en avait le talent. Nous perdons vraiment quelqu'un de précieux.

Pierre Milon, AFC

• Michel a été pour moi un collaborateur magnifique pendant des années et un ami aussi. Il a formé de nombreux électriciens, devenus chefs, parce que la transmission, pour cet autodidacte, lui tenait particulièrement à cœur.

Sabine Lancelin, directrice de la photographie



Bluearth Studio présente ses formations d'opérateurs sous-marins

01-03-2023 - [Lire en ligne](#)

Président et fondateur de Bluearth Studio (spécialisé dans la production exécutive de tournages sous-marins), Jean-Charles Granjon et son équipe vous proposent différentes formations sous-marines destinées aux directeurs de la photographie et à leurs collaborateurs de production.

Jean-Charles Granjon, Formateur en cinématographie sous-marine

Votre formateur est un expert de l'image sous-marine en France, son expérience s'est construite sur 15 ans de tournages internationaux. Formateur de plongeurs, d'acteurs et de doublures, il intervient comme producteur exécutif spécialisé, coordinateur maritime et régleur de cascade aquatique.

Son approche intuitive de la photographie marine et sous-marine se complète d'un environnement technique hybride, ceux du cinéma et de l'océan (voile, plongée ou encore marine militaire).



Jean-Charles Granjon

Il fonde Bluearth en 2011 pour partager son sens artistique et son expertise en imagerie marine. Par ses développements dans l'industrie technique ainsi que son expérience et ses apports artistiques, Bluearth s'est imposée auprès des producteurs français et étrangers comme une ligne incontournable de la production marine et sous-marine.

Une formation pour élargir son environnement de travail.

Environ 70% de la surface de la terre est composée d'eau. C'est pourquoi Bluearth vous propose d'étendre votre champ des possibles avec trois formations. Une formation opérateur de prise de vues sous-marine, une formation d'assistant opérateur sous-marin et enfin une formation pour les régisseurs et producteurs exécutifs voulant aventurer leurs tournages en mer et sous l'eau.

Opérateur de prises de vues sous-marines

Destiné principalement aux directeurs de la photographie ou à des opérateurs de prise de vue avertis, cette formation vous amène à une compréhension profonde de l'image sous-marine.

En 5 jours vous découvrirez le cadre professionnel associé à l'intervention en milieu hyperbare pour un tournage.



OPV sous-marin
Bluearth Studio

Vous obtiendrez une compréhension approfondie des principes de montage de caissons multi-caméra pour caméra cinéma et DSLR. Vous vivrez des mises en situation de tournage pour le documentaire et la fiction. Vous bénéficierez aussi d'un partage d'expérience basé sur de multiples mise en situation de tournage (faune sauvage, plongeon de falaise, tournage de fiction, tournage sous glace,...). Vous serez formés sur de multiples configurations de caissons et caméras.

[Télécharger le programme](#)

Assistant opérateur de prises de vues sous-marines

Cette formation s'adresse à des assistants opérateurs de fiction et/ou de documentaire.

Vous bénéficierez de 3 jours de formation pour comprendre les enjeux techniques liés aux tournages sous-marin. Une formation en 3 modules dispensée en salle et en mer à Marseille.



OPV et assistant sous-marin
Bluearth Studio

Vous serez capable de préparer un caisson multi caméra sur différentes configurations techniques. Vous disposerez également d'une expérience pour identifier et anticiper les attentes d'un opérateur de prise de vues sous-marine.

[Télécharger le programme](#)

Découverte et gestion d'un tournage sous-marin

Destiné aux régisseurs et ainsi qu'au personnel de production, cette formation vous amène à une compréhension profonde des multiples aspects d'un tournage marin et sous-marin.

En 2 jours vous découvrirez le cadre professionnel associé à l'intervention en milieu hyperbare. Vous vivrez des mises en situation de tournage pour le documentaire et la fiction. Vous bénéficierez aussi d'un partage d'expérience basé sur de multiples mise en situation de tournage (faune sauvage, plongeon de falaise, tournage de fiction, tournage sous glace). Vous découvrirez les contraintes techniques associées à la préparation du matériel de tournage sous-marin et la réalité d'un tournage en intercommunication entre l'équipe de surface et l'équipe sous-marine. Vous serez également sensibiliser aux conditions de repérage avec des décors naturels fragiles. Enfin Bluearth, conscient de son impact écologique, mettra l'accent sur une production cinématographique faible en carbone.



Caisson Subspace
Bluearth Studio

[Télécharger le programme](#)

Pour toutes demandes contactez-nous via notre site Internet :

www.bluearth-prod.com



Mise en ligne de toutes les vidéos de la table ronde "Carrière(s) et Maternité" de FALC

20-02-2023 - [Lire en ligne](#)

Le collectif FALC (Femmes à la caméra) organisait, le 26 mars 2022 à La Fémis, une table ronde intitulée "Carrière(s) et Maternité". Elle est désormais visible en ligne dans son intégralité, en complément des sept premières sections postées précédemment.

Rappel des premières vidéos

1. Introduction et témoignages
2. Sarah Lecossais (maîtresse de conférences en Sciences de l'information et de la communication à l'université Sorbonne Paris Nord) "Les femmes enceintes dans les séries télévisées : représentations et imaginaires"

3. Enceintes en tournage
4. Témoignages 2.
5. Les Maternités - Accès au droit des congés maternité et paternité pour les intermittents du spectacle
6. Témoignages 3
7. Alexandra Baude - Audiens présentation des aides spécifiques.

Les nouvelles vidéos en ligne

8. Témoignages 4
9. Claire Serre-Combe (secrétaire générale adjointe du Synptac-CGT, pilote du collectif femmes-mixité de la fédération CGT du spectacle)
Les conséquences salariales de la maternité "l'impensé du travail"
10. Témoignages 5
11. Fanny Gallot (historienne et maîtresse de conférences en Histoire contemporaine, chercheuse sur les inégalités de genre dans les conditions de travail)
Pour ouvrir le débat avec la notion du "care"
12. Conclusion
13. Échanges avec le public.



Video : Carrière(s) et Maternité
par [femmesalacamera](http://femmesalacamera.com)

- [Lien vers toutes les vidéos.](#)



Nouveaux CA et bureau de l'ADIT pour 2023-2024

23-02-2023 - [Lire en ligne](#)

Lors de son assemblée générale ordinaire, lundi 6 février 2023, l'ADIT (Association française des DIT) a renouvelé son conseil d'administration pour l'exercice 2023-2024. Audrey Samson a été réélue pour un deuxième mandat à la présidence de l'ADIT.

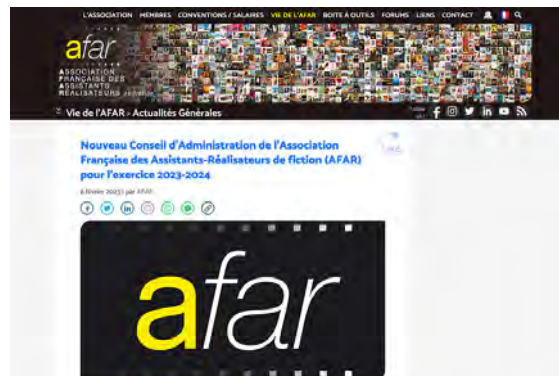
Composition du bureau 2023-2024

- Audrey Samson, présidente
- Baptiste Marnière, vice-président
- Jérôme Tanguy, trésorier
- Thomas Briant Macgregor, secrétaire général.
- Maëva Drouin, secrétaire générale adjointe.

Les autres membres du CA

- Brice Barbier
- Jordane Lassalle
- Esteban Perrin
- Dimitri Sorel
- Vincent Tulasne.

- [Consulter](#) le site Internet de l'ADIT.



Renouvellement du CA de l'AFAR pour 2023-2024

22-02-2023 - [Lire en ligne](#)

L'Association Française des Assistants Réalisateurs de fiction (AFAR) a tenu, samedi 4 février 2023, son assemblée générale ordinaire et procédé au renouvellement de son conseil d'administration pour l'exercice 2023-2024. Le nouveau CA s'étant réuni, Jérémie Steib a été réélu président de l'AFAR.

Composition du bureau 2023-2024 de l'AFAR

- Jérémie Steib, président
- Cyril Pavaux, Olivier Vergès, vice-présidents
- Olivier Berlaud, trésorier
- Romain Baudin, secrétaire général
- Matthieu de La Mortière, trésorier adjoint
- Élodie Moralès, secrétaire générale adjointe.

Autres administrateurs pour l'exercice

- Ali Cherkaoui
- Thomine de Pins, secrétaire adjointe chargée des VHSS
- Brice Morin
- Éric Pierson, secrétaire adjoint chargé de l'éco-responsabilité.

Scrutateurs

- Élodie Baticle
- Alan Corno
- Reno Epelboin
- Teddy Laroutis
- Arthur Tabuteau.

- [Consulter](#) le site Internet de l'AFAR.



Association Française
des directrices
et directeurs
de la photographie
Cinématographique

8 rue Francœur
75018 Paris

www.afcinema.com

Co-Présidentes

Claire MATHON
Céline BOZON

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
Renato BERTA
Régis BLONDEAU
Patrick BLOSSIER
Matias BOUCARD
Dominique BOUILLERET
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 CLOUQUET
Axel COSNEFROY
Matthieu-David CURNOT
Laurent DAILLAND
Gérard de BATTISTA
John de BORMAN
Martin de CHABANEIX
Bernard DECHET
Guillaume DEFFONTAINES
Bruno DELBONNEL
Benoît DELHOMME
Xavier DOLLÉANS
Jean-Marie DREUJOU
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 GENNESSEAU
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
Philippe 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 VINOUCOUR
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 • CARTONI 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 • 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