

Micro Salon AFC

et Journées de la Post Production
AVEC LA PARTICIPATION DE L'AFSI ET L'ESPACE SON

7 - 8 FÉVRIER 2024
PARC FLORAL DE PARIS
ROUTE DE LA PYRAMIDE 75012 PARIS
INSCRIPTION OBLIGATOIRE SUR
www.microsalon.fr



Ficam



AFSI ASSOCIATION
FRANÇAISE
DES SOCIÉTÉS
DE LA POST-PRODUCTION



Contre-Champ AFC

Janvier 2024 #350



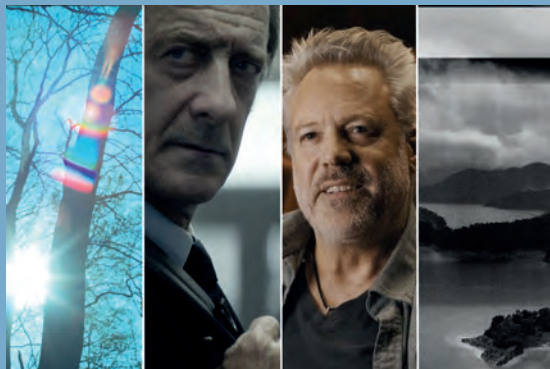
P. 6

FOCUS



P. 7

ENTRETIENS AFC



P. 9

Gertrude Baillot, AFC - Christophe Beaucarne, AFC, SBC
Wally Pfister, ASC - Jean-Louis Vialard, AFC

SUR LES ÉCRANS



P. 47

Prix de la Meilleure photographie, à Nathalie Durand, AFC
pour "Le Successeur", de Xavier Legrand

Page 4 **Editorial**

Page 6 **Focus**

- Nominations pour les Prix AFC
- Trophée César & Techniques 2024, les nominations annoncées
- Ouverture des inscriptions au Micro Salon AFC 2024.

Page 9 **Les entretiens AFC**

- Rencontre avec Wally Pfister, ASC, à propos de "Prestige", de Christopher Nolan (2006)
- Jean-Louis Vialard, AFC, revient sur le tournage de "Orchid Island", de Laurent Grasso
- Christophe Beaucarne, AFC, SBC, parle des enjeux de sa mise en images de la série de Xavier Giannoli
- Gertrude Baillot, AFC, parle de "L'Abattoir idéal, une histoire d'éleveurs", documentaire qu'elle a réalisé et en partie photographié.

Page 21 **Actualités AFC**

- Communiqué AFC
- L'AFC accueille treize nouveaux membres, deux actifs et onze associés
- Présentation du directeur de la photographie Marco Graziaplena, nouveau venu à l'AFC
- Présentation de Martin Roux, directeur de la photographie nouvellement admis à l'AFC
- Présentation de Arri Camera Stabilizer Systems
- Présentation d'EuroLight System, membre associé ayant rejoint l'AFC
- Présentation de Playback Video Assist, nouveau membre associé de l'AFC
- Présentation de Plateau Virtuel, nouveau membre associé de l'AFC.

Page 29 **Films AFC du mois**

Page 45 **Sur les écrans**

- "Tucker", de Francis Ford Coppola, projeté au Ciné-club de l'ADC
- Nikon Film Festival, 14^e édition
- "De l'assemblage au montage cinématographique"
- Au palmarès des Arcs Film Festival 2023
- De retour du 45^e Festival des 3 Continents à Nantes
- Le directeur de la photographie Grimm Vandekerckhove, lauréat du "Robby Müller Award" 2024
- Pham Thiên Ân, 2^e Prix André Bazin pour son film "L'Arbre aux papillons d'or"
- Au palmarès des "European Film Awards" 2023
- "Le Règne animal", de Thomas Cailley, Prix Louis Delluc 2023.

Page 54 **Technique**

- Le nouveau Showreel Arri France 2023
- Ouverture de Transpacam à Marseille
- Dans l'actualité de TSF
- Un nouveau firmware ECS pour Arri Hi-5, RIA-1 et ZMU-4
- Découvrez les configurations du SkyPanel X d'Arri avec notre Packages Explorer
- L'application mobile myColor™ de Rosco est disponible
- Les sorties du mois de janvier des films tournés avec Arri
- Dans l'actualité du mois du groupe Transpa
- Les sorties cinéma et les tournages de janvier 2024 produits avec les moyens techniques de TSF
- Transvideo-Aaton Digital annonce la disponibilité du nouveau format de fichier audio 32 bits.

Page 62 **Lire, voir, Entendre**

- Quand Alice Rohrwacher parle de sa collaboration avec Hélène Louvart, AFC.

Page 64 **Côté profession**

- Disparitions de John Bailey, ASC et de Victor J. Kemper, ASC.



LES DIRECTRICES ET DIRECTEURS DE LA PHOTOGRAPHIE DE L'AFC
VOUS PRÉSENTENT
LEURS MEILLEURS VŒUX
POUR UNE ANNÉE 2024
TOUTE EN NUANCES D'OMBRES ET DE LUMIÈRES.

L'éditorial



L'éditorial de janvier 2024

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

04-01-2024 - [Lire en ligne](#)

Michel Ciment nous a quittés le 13 novembre 2023. Mercredi 20 décembre a eu lieu, au Forum des images, une soirée en sa mémoire. Michel était très sensible au travail de l'image de cinéma, et il aimait les opérateurs. Il avait toujours une analyse très pointue de nos images, et je me souviens d'intenses discussions à Cannes où, au final, il avait souvent raison. Lorsqu'un film que j'avais éclairé était critiqué durant l'émission "Le masque et la plume", j'attendais avec impatience son analyse, qui était souvent très juste.

Voici un extrait d'un chapitre du livre sur Michel Ciment, *Le cinéma en partage. Entretien avec N.T. Binh* :

«Avant toute chose, je pense à une tentation qu'il faut éviter à tout prix, et qui est parfois un vice du critique : c'est de désirer un film qui n'est pas celui qu'a voulu son auteur. C'est-à-dire que le critique parle d'un autre film, celui qu'il aurait aimé voir ou qu'il aurait aimé faire. Il faut juger une œuvre vis-à-vis de son ambition à elle, et estimer alors si elle est réussie ou non. Mais ce qu'il ne faut surtout pas faire, c'est parler d'un film qui n'existe pas ailleurs que dans la tête du critique.»

Billy Wilder disait : «On ne peut pas reprocher à Johann Strauss de ne pas avoir composé la 7^e symphonie de Beethoven ».

Maintenant, dans le désordre, je peux passer en revue les sept qualités que peut avoir un bon critique de cinéma : l'information, l'analyse, le style, la passion, la curiosité, la hiérarchie de jugement, le coup d'œil.

Sa présence à Cannes, ses qualités humaines, son humour, la justesse de ses analyses, ses articles, entre autres.... vont beaucoup me manquer.

L'année 2024 commence par un mois de janvier bien rempli :

- le 10 janvier, Sarah Blum va présenter *Lost Country*, réalisé par Vladimir Perisi,
- le 13, nos amis Norvégiens présenteront les essais de l'Arri 35,
- et le 15 Rémy Chevrin présentera *Un coup de dés*, réalisé par Yvan Attal.

Ces rencontres permettent des échanges techniques et artistiques concernant notre travail, mais elles sont aussi des occasions de débattre sur les nombreux problèmes que traverse notre profession, (revendications salariales, harcèlement, écoresponsabilité, intelligence artificielle, etc.).

Ces échanges seront encore plus fructueux lors de notre Micro Salon qui aura lieu le 7 et le 8 février 2024 au Parc Floral de Paris, à Vincennes.

Beaucoup de membres associés y seront présents, et de nombreuses conférences et rencontres s'y dérouleront.

L'année 2024, c'est aussi le lancement des "Prix AFC" récompensant le meilleur travail photographique de long métrage, de documentaire, de série, de premier et deuxième long métrage.

Focus



Nominations pour les Prix AFC

04-01-2024 - [Lire en ligne](#)

L'Association Française des directrices et directeurs de la photographie Cinématographique est heureuse de vous dévoiler les nominations de cette première édition des Prix AFC. Les Lauréats seront annoncés lors de la cérémonie de remise des prix qui aura lieu le 7 février 2024 durant le Micro Salon AFC, au Parc Floral de Paris. Merci à toutes les directrices et directeurs de la photographie pour leur participation !

LISTE DES NOMMÉS DE CETTE PREMIÈRE ÉDITION :

MEILLEURE PHOTOGRAPHIE POUR UN LONG MÉTRAGE DE FICTION :

- *Close*, réalisé par Lukas Dhont, photographié par Frank Van Den Eeden, NSC, SBC
- *EO*, réalisé par Jerry Skolimowski, photographié par Michał Dymek, PSC
- *Joyland*, réalisé par Saim Sadiq, photographié par Joe Saade
- *Sundown*, réalisé par Michel Franco, photographié par Yves Cape, AFC
- *Tár*, réalisé par Todd Field, photographié par Florian Hoffmeister, BSC

MEILLEURE PHOTOGRAPHIE POUR UNE SÉRIE (épisode, pilote ou mini-série) :

- "1985" (S.1, Ep.2 "Donnant-donnant"), réalisé par Wouter Bouvijn, photographié par Wim Vanswijgenhoven, SBC
- "Extrapolation" (S.1, Ep.5 "2059 Part II, Nightbirds") réalisé par Richie Mehta, photographié par Jaime Reynoso, AMC
- "House of the Dragon" (Pilote "The Heirs of the Dragon"), réalisé par Miguel Sapochnik, photographié par Fabian Wagner, ASC, BSC
- "Irma Vep" (S.1, Ep.7 "The Spectre"), réalisé par Olivier Assayas, photographié par Denis Lenoir, AFC, ASC, ASK et Yorick Le Saux

MEILLEURE PHOTOGRAPHIE POUR UN DOCUMENTAIRE :

- *L(oo)ping*, réalisé par Louise Narboni, photographié par Pierre-Hubert Martin
- *Paradise*, réalisé par Alexander Abaturov, photographié par Paul Guillaume, AFC
- *The Wild One*, réalisé par Tessa Louise-Salomé, photographié par Boris Levy

MEILLEURE PHOTOGRAPHIE POUR UN PREMIER OU DEUXIÈME LONG MÉTRAGE DE FICTION D'UNE DIRECTRICE OU D'UN DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE RÉSIDANT EN FRANCE :

- *Chien de la casse*, réalisé par Jean-Baptiste Durand, photographié par Benoît Jaoul
- *Magnificat*, réalisé par Virginie Sauveur, photographié par Noémie Gillot
- *Marinette*, réalisé par Virginie Verrier, photographié par Xavier Dolléans, AFC
- *Une femme de notre temps*, réalisé par Jean-Paul Civeyrac, photographié par Pierre-Hubert Martin.

- Lien site des Prix AFC (www.prixafc.com)



Trophée César & Techniques 2024, les nominations annoncées

22-12-2023 - [Lire en ligne](#)

Le Comité Industries Techniques de l'Académie des Arts et Techniques du Cinéma a validé, lundi 11 décembre 2023, les entreprises françaises de prestations techniques pour le cinéma qui vont concourir pour le Trophée César & Techniques 2024 ainsi que celles qui vont concourir pour le Prix de l'Innovation César & Techniques 2024. Sept sociétés membres associés de l'AFC sont en lice pour ces deux prix.

Le projet César & Techniques met à l'honneur l'ensemble de la filière technique du cinéma, dont les métiers sont distingués par les César – directeurs·rices de la photographie, chef·fe·s monteur·se·s, chef·fe·s opérateur·rice·s du son, chef·fe·s décorateur·rice·s, chef·fe·s costumes, superviseur·se·s des effets spéciaux qui apportent tous au film un savoir-faire indispensable et unique, mais aussi les prestataires techniques capables de comprendre et d'accompagner le déploiement de leur talent.

Les deux entreprises lauréates seront élues par l'ensemble des personnes éligibles aux six César Techniques, l'ensemble des directrices et directeurs de production et de postproduction des films concourant pour le César du Meilleur Film 2024, les Nommés aux César Techniques des deux dernières années, ainsi que les dirigeantes et dirigeants des entreprises adhérentes de la Ficam. Le vote en ligne sécurisé, à bulletin secret, sera ouvert le 28 décembre 2023 à midi et sera clôturé le 8 janvier 2024 à 19h, sous contrôle d'huissier.

Sont entre autres candidates pour le Trophée César & Techniques 2024

- | | |
|--------------------|---------------------------------|
| - Be4Post | - M141 |
| - Color | - Poly Son |
| - IIW Studio / Lux | - TransPerfect Media - Hiventy. |

Sont entre autres candidates pour le Prix de l'Innovation César & Techniques 2024

- MPC - Mikros
- NeoSet
- Poly Son.

Ces deux prix seront remis lors de la Soirée César & Techniques, qui aura lieu le lundi 8 janvier 2024 au Pavillon Cambon Capucines, organisée par l'Académie des César en partenariat avec la Ficam et le Groupe Audiens.

(Sources Académie des César et Ficam)



Ouverture des inscriptions au Micro Salon AFC 2024

04-01-2024 - [Lire en ligne](#)

Le Micro Salon AFC tiendra sa 24^e édition de nouveau dans le Hall de la Pinède du Parc Floral de Paris, les mercredi 7 février (10h-20h30) et jeudi 8 février 2024 (10h-18h), rassemblera une fois encore les Journées AFC de la PostProduction et célébrera la remise des 1^{ers} Prix AFC. Les inscriptions sont désormais ouvertes pour obtenir un badge nominatif à imprimer si possible avant de venir le visiter.

Afin de préparer sa visite, les plans, d'éventuelles précisions sur le matériel exposé et le programme des projections et conférences seront disponibles dans la quinzaine précédant le Micro Salon jusqu'à son ouverture sur son site Internet.

Des navettes, accessibles à la sortie du métro Château de Vincennes, au pied du château, relieront pendant les deux jours l'entrée du Parc Floral, aller et retour.

L'inscription au Micro Salon AFC 2024 permettra d'accéder sans accréditation supplémentaire au Paris Images Production Forum, ces deux manifestations se déroulant aux mêmes dates au Parc Floral de Paris.

Parc Floral de Paris - Espace événement
26 Route du Champ de Manœuvre - Paris 12^e
Métro Ligne 1 - Station Château de Vincennes
RER A - Station Vincennes
Bus Ligne 112 - Station Stade Léo Lagrange

- [Inscription obligatoire](#) et informations complémentaires sur le site Internet du Micro Salon.

Les entretiens AFC



Rencontre avec Wally Pfister, ASC, à propos de "Prestige", de Christopher Nolan (2006)

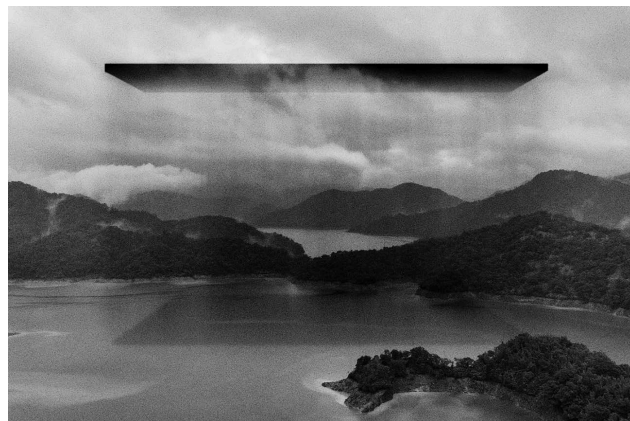
"Tesla au temps des calèches", par François Reumont pour l'AFC

07-12-2023 - [Lire en ligne](#)

Profitant de sa venue dans le cadre des conférences du Conservatoire des techniques de la Cinémathèque française, nous nous sommes entretenus avec Wally Pfister, ASC, le directeur de la photographie qui a accompagné Christopher Nolan sur sept films, de *Memento* à *Inception*. Il revient avec nous sur *Le Prestige*, un film de 2006, peut être un peu sous-estimé dans la filmographie du réalisateur mais qui s'avère être une adaptation de livre implacable, servie par le casting le plus éblouissant de toute sa carrière. Wally Pfister nous parle de ce film d'époque tourné en Scope 35 mm anamorphique à l'épaule, de l'enjeu de l'interprétation sur le travail de l'image et de sa rencontre avec un certain David Bowie. (FR)



Video : The Prestige Wally P
par [AFC](#)



Jean-Louis Vialard, AFC, revient sur le tournage de "Orchid Island", de Laurent Grasso

"En suspension", par François Reumont pour l'AFC

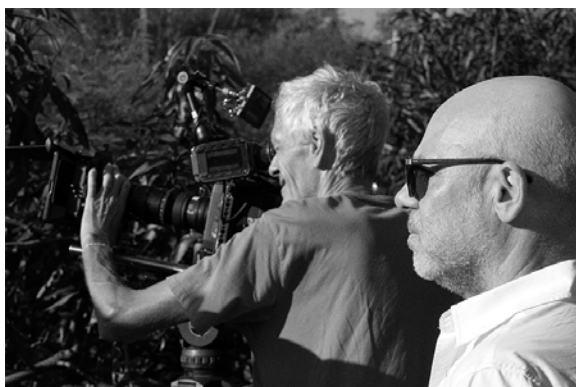
07-12-2023 [Lire en ligne](#)

Jean-Louis Vialard, AFC, partage depuis plus de trente ans son temps entre les tournages de fiction et les collaborations avec le monde de l'art contemporain. Parmi les artistes avec qui il réalise des films destinés aux musées et aux galeries internationales, on trouve Pierre Huygue, Philippe Pareno ou Dominique Gonzalez-Foerster. C'est avec Laurent Grasso qu'il est parti récemment à Taïwan filmer les images de *Orchid Island*, une installation artistique exposée depuis le 14 octobre à la Galerie Perrotin (impasse Saint-Claude, dans le 3^e arrondissement). Il nous explique sa relation particulière avec cet artiste, son approche de la mise en images sur des films d'art et son rapport à la création. (FR)

C'est rare pour un directeur de la photographie de passer du monde de l'art contemporain à celui du long métrage... ?

Jean-Louis Vialard : Mes premiers films destinés aux musées remontent au milieu des années 1990. A cette époque, le cinéma numérique n'existe pas, et la plupart des œuvres se tournent avec de simples caméras vidéos très rudimentaires. C'est dans ce contexte que je me suis mis à collaborer avec des artistes en leur proposant mon savoir-faire et les outils venus du monde du cinéma. On s'est alors lancé sur des films d'art en argentique, d'abord en S16 puis en 35 mm. Même s'ils ne seraient diffusés

que dans des galeries, avec un public au fond très restreint en comparaison avec le cinéma. A l'époque, je fournissais à peu près tout et les artistes n'avaient qu'à payer la pellicule et le développement au labo. Comme la plupart d'entre eux n'étaient encore, à l'époque, pas très connus, on se débrouillait pour que chaque projet puisse se faire avec les moyens du bord. On allait faire des télécinémas la nuit entre deux sessions, avec les étalonneurs avec qui j'avais l'habitude de collaborer en pubs ou en clips ! Le fait de soudain passer de la vidéo au film a, je pense, fait évoluer le rapport qu'on peut avoir à l'image et la pérennité de l'œuvre. Je me souviens par exemple de *Snow White* (1997), un des premiers films que j'ai faits en Super 16 avec Pierre Huygue, installation qui, à l'époque, avait été achetée par Claude Berri. Ce dernier déclarant avec un peu de provocation que c'était pour lui le film le plus intéressant de l'histoire du cinéma ! Une œuvre dont un des photogrammes a même fait la double page centrale du grand livre Taschen : *Art at the Turn of the 20th Century*.



Jean-Louis Vialard et Laurent Grasso

Et Laurent Grasso en particulier ?

JLV : C'est notre huitième film ensemble. Notre collaboration a débuté en 2009 avec *Batterias*, un film tourné dans les vestiges franquistes de fortifications maritimes sur la côte espagnole. A la manière d'un réalisateur de cinéma, il agence et met en scène des réalités diverses afin de créer des systèmes hypnotiques, qui font en même temps appel à nos capacités cognitives. Le caractère flottant des espaces ainsi générés rend sensibles des phénomènes, qu'ils soient réels ou fantasmés, oniriques ou catastrophiques, avérés ou à venir. Souvent pensés comme des machines de vision quasi-autonomes, les projets de Laurent Grasso tentent de capter et restituer des phénomènes invisibles pour l'œil ou l'esprit humain. Laurent est un artiste qui s'intéresse avant tout aux lieux, les personnes n'apparaissant que très rarement dans ses installations. En fait, rien n'est jamais dit dans ses films, le ressenti primant sur tout le reste. Ici, sur *Orchid Island*, la présence de ce rectangle noir qui

flotte au-dessus du paysage reste complètement inexpliqué, que ce soit l'échelle de nos discussions pendant le tournage, et même encore jusqu'à celles en postproduction. L'artiste laissant libre cours à chaque interprétation.

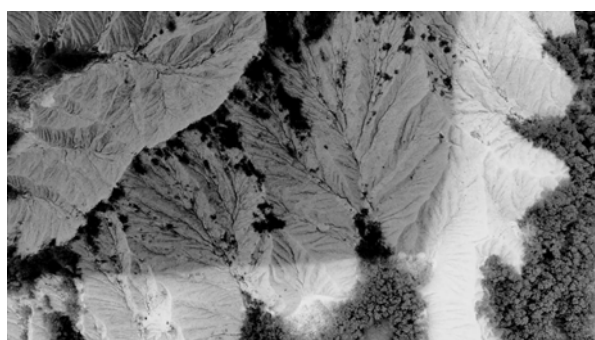
Quelle est la genèse du projet ?

JLV : De retour d'une exposition à Taipei, Laurent m'a interrogé sur la faisabilité de ce projet - initialement prévu en Amérique centrale - à Taïwan où j'ai souvent tourné. Les trois décors envisagés, très sauvages, avec un relief et une variété de paysages me semblaient particulièrement propices.



D'abord un réservoir d'eau au milieu de forêts très denses près de Taipei, une île nommée "Orchid Island" très préservée et encore habitée récemment par une tribu aborigène. Et une formation calcaire nommée "Moon Valley" intrigante, en perpétuelle évolution où on observe une sorte de lutte entre la végétation et l'érosion.

Ce qui m'intéresse vraiment dans ce genre de collaboration, c'est qu'avant de tourner, on ne sait absolument pas ce qu'on va faire. Il y a une idée de base, et c'est l'évolution du projet qui va déterminer peu à peu les modes de prise de vues, à partir du ressenti. Sur ce film, par exemple, on a demandé au pilote de drone taïwanais de nous envoyer quelques plans de repérage. Ces plans ont servi à Laurent qui les a confiés à l'équipe des effets spéciaux pour commencer à travailler sur l'intégration du rectangle, et les modifications qui en résultent sur la lumière et le paysage... C'est comme ça qu'il élabore peu à peu l'objet artistique, à partir d'une recherche en continu. Le film se fait ensuite avec une toute petite équipe, sans intermédiaire, et une vraie relation de confiance.



De nombreux plans du film sont faits avec un drone...

JLV : C'est un outil qu'on a déjà utilisé ensemble sur deux films précédents : *Soleil Noir*, filmé à Pompéi et au-dessus du Stromboli en 2014, et *Otto*, tourné en Australie en 2018, qui avait pour décor des lieux sacrés aborigènes. Je me souviens d'ailleurs sur ce film combien ces plans aériens avaient finalement plu à Laurent. Ce dernier décidant de mettre de côté au montage quasiment tout ce qu'on avait pu tourner au sol. Un petit pincement au cœur quand on travaille avec une configuration Alexa qui pèse son poids à chaque déplacement en pleine fournaise de l'outback au milieu des scorpions et des serpents. Pour ce projet, nous avons également utilisé une Arri Alexa Mini avec un zoom Angénieux Optimo 15-40 mm et un doubleur. Le drone choisi étant un DJI Mavic Pro Cine 3, pour sa qualité d'image. Une semaine nous a été nécessaire pour filmer, en ramenant une dizaine d'heures de rushes.



De même, le film ne repose que sur des plans extrêmement larges ou des plans très serrés sur la nature, les fleurs...

JLV : C'est pour déstructurer le regard. C'est quelque chose que j'aime moi-même dans les films. Utiliser, par exemple, des plans-séquences très larges, et parfois seulement des très gros plans qui provoquent une rupture. Tout a été tourné en couleur, à 50 images/secondes. Le modèle du drone ayant même été choisi pour bénéficier d'un meilleur échantillonnage couleur, en travaillant dans l'idée de

départ sur des dégradés de verts. Une sorte de monochromatisme végétal. Et puis on est parti ensuite sur le noir et blanc, avec des effets sur les hautes lumières créés en postproduction. Les blancs bavent un peu, comme sur *Bringing Out the Dead*, de Scorsese, où Robert Richardson avait volontairement désynchronisé la pale de l'obturateur caméra pour obtenir cet effet. Ce type d'effet vient décrocher de la pure réalité. On a également ajouté beaucoup de matière à l'image (grain film scanné), pour s'éloigner du côté glacé que peut avoir le noir et blanc sans grain.

C'est Isabelle Julien, la coloriste avec qui je collabore régulièrement en long métrage, qui s'est occupée de ce film. L'étalonnage s'est fait sur DaVinci.

Aviez-vous des références venues du monde du cinéma ?

JLV : Pendant le tournage, Laurent a visionné *Moana*, de Robert Flaherty tourné en 1923 à Samoa, qui était diffusé sur Arte et je pense que cela a eu une influence considérable sur le rendu final.

Avec le recul, je pourrais aussi citer le film *Nope*, de Jordan Peele. Même si c'est un film que j'ai découvert a posteriori après le tournage de *Orchid Island*... Je trouve qu'on est très près de l'univers de Laurent Grasso, avec ces formes extraterrestres qui apparaissent dans les nuages, ces ambiances entre nuit et fin de journée dans le désert... Ces séquences m'ont beaucoup fait penser au dispositif choisi par Laurent.

N'êtes-vous pas frustré de laisser cadrer la plupart des plans de drone à quelqu'un d'autre ?

JLV : La conversation et le travail d'échange avec le pilote du drone a dû se construire au fur et à mesure du tournage. Ce n'est pas toujours facile au début de faire comprendre exactement la nature des mouvements, la vitesse à laquelle on souhaite se déplacer et bien sûr les mouvements précis de cadres. C'est aussi une sorte de travail sur le lâcher prise que doit effectuer le droniste. Avec la prise de risque inhérente à tout plan de ce type, la disparition temporaire du drone, son passage dans les nuages... etc. D'un point de vue plus général, c'est comme la question de lâcher le cadre sur un film de fiction. Moi je ne suis absolument pas opposé, au contraire je trouve que ça donne plus de recul et de capacité d'analyse quand on ne s'occupe pas de cadrer. On se trouve aussi désolidarisé des purs problèmes techniques, je pense qu'on va plus loin dans la recherche avec l'artiste. C'est parfois un peu une attitude de pousse au risque... Mais on a souvent d'excellentes surprises. Je me souviens, par exemple

sur le film au-dessus du Stromboli, d'avoir pu ramener un plan en plongée totale au-dessus du cratère, juste au moment d'une explosion de lave qui impact le drone... Un vrai tour de force qui sert le film.



C'est aussi l'occasion de parler de la relation qu'il peut y avoir entre un cadreur et un directeur de la photographie sur une équipe à l'étranger. Un duo bien plus soudé que sur une équipe française, où le cadreur va généralement établir une relation plus forte avec le réalisateur qu'avec le DoP. Moi je préfère largement cette manière de travailler à l'anglo-saxonne, où l'équipe image passe toujours par le prisme du DoP dans le cadre de sa relation avec la mise en scène.

Un dernier mot sur le générique de fin... C'est presque une surprise dans le monde de l'art, non ?

JLV : Oui, et c'est tout à son honneur. Alors que beaucoup d'artistes refusent d'intégrer un générique à leur création, de peur que la nature de l'œuvre soit remise en question, Laurent Grasso revendique de travailler avec une équipe. Je pense que ça n'enlève rien à la qualité de l'installation, au contraire. Là encore, c'est une philosophie plus anglo-saxonne qui ne nuit pas à la collaboration artistique, et qui au contraire la renforce.

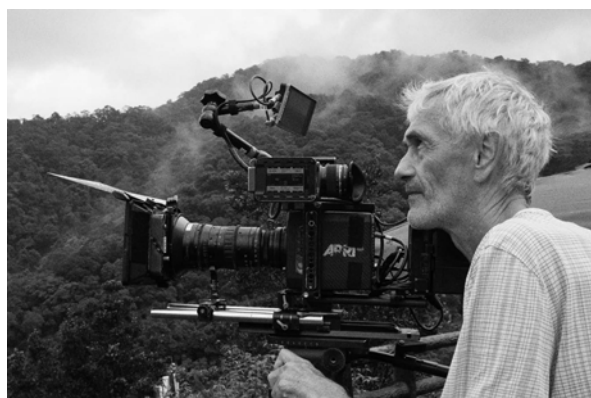
(Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC)

• **Orchid Island**

Film 4K, 20 minutes

Intégralement tourné dans différents sites taiwanais caractérisés par l'aspect apparemment vierge de leurs paysages, Orchid Island installe de manière progressive la présence d'un mystérieux rectangle noir en lévitation, parcourant lentement le territoire et

projetant son ombre sur les sites traversés. Sa dimension de machine agissante semble avoir une incidence sur les paysages, un rayonnement de particules émanant de la matière à la fois solide et brumeuse du rectangle. Pour autant, la nature de cette forme mystérieuse reste ouverte et peut tout autant évoquer les prémices de l'art abstrait, une menace d'ordre politique, un objet futuriste, qu'une allusion aux bouleversements climatiques. Elle est avant tout une surface de projection, un catalyseur de fantasmes et de peurs.



Notes

Images : Jean-Louis Vialard, AFC

Musique : Nicolas Gaudin

Montage : Caroline Detournay, Yan Tomaszewski, Maryline Monthieux

Etalonnage : Isabelle Julien

Caméra : Arri Alexa Mini

Optiques : Zoom Angénieux Optimo 15-40 mm + doubleur

Drone : DJI Mavic Pro Cine 3

Laboratoire postproduction : Malakoff Images



Christophe Beaucarne, AFC, SBC, parle des enjeux de sa mise en images de la série de Xavier Giannoli "D'argent et de sang"

"Carbonisés", par François Reumont pour l'AFC
05-12-2023 - [Lire en ligne](#)

"D'argent et de sang", la série de Xavier Giannoli sur l'escroquerie à la taxe carbone, est diffusée sur Canal+ depuis le mois d'octobre 2023. Reprenant l'enquête éponyme du journaliste Fabrice Arfi (publiée en 2018 aux Éditions du Seuil), les 12 épisodes de 50 minutes offrent une plongée dans la traque des principaux protagonistes de "la fraude du siècle". Une narration très dynamique, portée principalement par l'aspect hors du commun de chaque personnage et par un style de mise en scène allant chercher du côté des grands films de Michael Mann. C'est Christophe Beaucarne, AFC, SBC, qui a mis en images l'intégralité de la série, s'engageant dans un marathon de 137 jours de tournage marqué par plusieurs interruptions (notamment celle liée à la disparition accidentelle de Gaspard Ulliel en janvier 2022, remplacé ensuite par Niels Schneider). On revient avec lui sur les enjeux d'une aventure de cinéma hors normes. (FR)

Quel est votre relation au réalisme quand vous vous lancez dans une série telle que celle-ci ?

Christophe Beaucarne : Sur ce projet, je m'aperçois que ce sont les personnages qui dictent avant tout notre approche de mise en scène et par conséquent ce rapport à la réalité. Et c'était déjà le cas sur *Les Illusions perdues*, notre précédente collaboration en long métrage avec Xavier Giannoli...

Même si l'histoire se déroulait au XIX^e siècle, on avait vraiment filmé les situations comme contemporaines. En un mot, on ne fait pas de description historique, et c'est un peu pareil sur cette série. Par exemple, les événements se déroulent à la fin des années 2000, mais pour autant vous ne verrez pas spécialement de voitures de ces années-là à l'écran. Pas plus n'y a-t-il eu de soin particulier sur la décoration, sur les accessoires qu'utilisent les comédiens..., on voulait une sensation très contemporaine. Et puis, c'est pour moi avant tout l'énergie de chaque personnage qui donne son réalisme à la série, plutôt que ce qu'on place autour d'eux... La grammaire visuelle de chaque projet se met toujours en place peu à peu selon cette énergie. La caméra, principalement le cadre, interprétant en reflet du jeu.

Aviez-vous quand même des références précises quant à ces personnages qui ont presque tous existé ?

CB : On a pu revoir *Les Rois de l'arnaque*, le documentaire réalisé par Guillaume Nicloux sur la même affaire. On peut, par exemple, y observer le vrai Marco Mouly (dont le personnage de Fitoussi - Ramzy Bedia - est le modèle). Ou les photos des autres vrais personnages qui nous ont aidés à respecter une sorte d'authenticité dans les costumes, et surtout dans l'exubérance comme avec Jérôme Attias (Niels Schneider). Et puis le magistrat qui est au cœur du dossier a accepté de suivre le projet, en conseillant régulièrement Xavier. Mais je pense que la série est quand même plus romanesque que la réalité. On a décidé d'aller plus loin qu'eux n'ont été. Il fallait leur donner un certain panache, et les rendre encore plus hors du commun. Par exemple, la séquence de la banane et du steward dans l'avion privé avait eu lieu en réalité dans un casino. La proximité des toilettes, le côté exigu du décor, renforce beaucoup le côté dégoûtant de la scène. C'est ce genre de curseur qu'on a décidé de pousser pour donner plus de sens à certains moments...

Quel était le défi principal pour vous ?

CB : Livrer environ 9 minutes utiles par jour de tournage. Un ratio très différent de ce qu'on avait pu connaître sur *Les Illusions perdues*, et lié à l'ampleur de la production (la série de 12 épisodes équivaut à environ six longs métrages). Un challenge quand on travaille avec un réalisateur comme Xavier, qui n'envisage pas le tournage d'une série autrement que celui d'un film de cinéma. C'est quelqu'un d'extrêmement précis, qui n'a que très peu l'habitude de laisser les choses au hasard, et de déléguer ! Avec lui on travaille comme sur une partition musicale, en

brodant sur ce qu'il vous apporte... Parmi les choses que j'ai par exemple suggérées, l'idée de tourner en permanence à deux caméras. En engageant comme deuxième cadreur Berto avec lequel j'ai une grande complicité.



À Manille, avec Berto, à droite

On travaillait souvent ensemble dos à dos, épaule contre épaule, pour filmer la majorité des séquences, en gardant les deux yeux ouverts et en anticipant en permanence sur nos positions respectives et le jeu des comédiens. Une situation un peu inédite pour Xavier, qui aime bien contrôler ce qu'il filme à 100 %, et qui, là, était un peu forcé parfois de nous laisser la main en se concentrant par la force des choses et la pression du temps sur l'interprétation et la précision du texte. C'était drôle parfois de le sentir un peu surpris par la vitesse à laquelle les choses avançaient... Mais on n'avait vraiment pas le choix. Frédéric Planchon, réalisateur deuxième équipe, a joué aussi un rôle-clé dans la fabrication de la série, en prenant en main certaines scènes, et en tournant beaucoup de plans ou de séquences très utiles. C'est un esthète de la photographie, et il s'est donné à fond sur chaque chose qu'il nous proposait. Quand vous avez, comme sur cette série, des tunnels de texte à couvrir, c'est extrêmement précieux d'avoir quelqu'un de créatif avec vous. Quelqu'un qui est capable de faire ce que vous n'avez pas le temps de faire, et qui peut même vous surprendre en interprétant lui-même la narration.

Le service des douanes est un des décors récurrents de la série...

CB : Avec près de cinq semaines passées dans ce sous-sol situé à Pantin, je peux vous dire qu'on avait tous un peu peur de l'effet "Navarro". On a donc essayé de jouer au maximum sur la temporalité... varier les scènes, en jouant à la fois sur la caméra, sur

la lumière aussi et sur les mouvements quand on le pouvait. Par exemple, en déco, il y a eu l'idée de cette fresque au tableau en perpétuelle évolution. Cette sorte de hiéroglyphe géant représentant la nébuleuse de sociétés mise au point par les escrocs. Je pense aussi à cette séquence avec un plan à 360 ° autour de la table dans le décor du QG des douanes. Un plan de 8 ou 10 minutes avant le montage sur lequel on a dû se relayer tous les deux avec Berto pour suivre Vincent Lindon qui tourne autour de la table. Je crois que ça faisait partie des choses auxquelles Xavier tenait absolument en se battant comme un lion pour se donner une idée différente de mise en scène pour chaque séquence. Et puis il a aussi beaucoup retravaillé les rushes au montage pour redonner de la dynamique avec des petits zooms effectués dans l'Avid. C'est une chose que je n'aime pas trop en tant que cadreur, forcément, mais dont je dois reconnaître la très grande difficulté d'exécution sur le plateau. Les prises étant souvent multiples, en plus à deux caméras, c'est vraiment le genre d'effet qu'on ne peut que doser après, en fonction des prises et en fonction du rythme du montage. Sorti ensuite de cette sorte de huis clos, le reste des décors parisiens et les voyages à l'étranger (Chypre, Manille) nous ont permis de respirer sur la série, et de redonner un vrai élan à toute l'équipe.



Sur le plateau, à Manille

Il y a aussi cette séquence d'interrogatoire de Simon Weynachter (Vincent Lindon) qui sert de fil rouge...





Photogrammes - Captures d'écran

CB : Cette séquence a été tournée bien après les prises de vues principales, en mai 2023, alors que le montage était déjà bien avancé. On recolle donc un peu à la temporalité telle qu'elle est dans la narration, Xavier ayant eu besoin d'avancer suffisamment dans l'intégralité du projet pour pouvoir finaliser la voix off qu'on retrouve tout au long de la série. Un choix que certaines critiques trouvent un peu attendu ou monotone... Pour autant la complexité de l'affaire la rend, selon moi, indispensable, car c'est presque toujours la voix off de Weynachter qui présente chaque nouveau personnage...

Un des grands succès de la série, c'est la présentation de chaque nouveau personnage...

CB : On s'est évertué à donner beaucoup d'énergie de dynamisme à chacune de ces entrées en scène. Avec une présentation un peu fracassante, je dirais un peu à la Scorsese. Par exemple, il y a cette séquence avec le fer à repasser et les billets pour Fitoussi. On est dans cet hôtel à Manille qui surplombe la ville... avec cette volonté de faire vivre la découverte derrière lui.



Photogrammes - Captures d'écran

Les courtes focales qui le suivent, alors qu'il essaye ses foulards... ou qu'il engueule ses "employées" au téléphone dans le tuc tuc... On est plongé au cœur

du personnage, de ses mensonges incessants. Autre exemple, la présentation de Jérôme Attias (Niels Schneider) avec ce premier plan dans la voiture de sport. Encore une entrée de scène très dynamique, que j'aime beaucoup, tournée sur mur de LEDs. Une technologie que je commence à maîtriser pour avoir tourné comme ça *En roue libre*, un road-movie de Didier Barcelo avec Marina Foïs (2022).



Photogramme - Capture d'écran

La série est aussi tournée en format Scope...

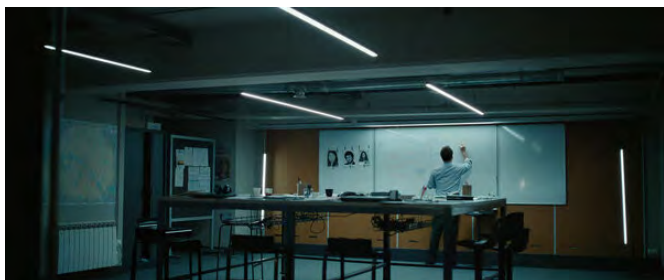
CB : Le choix du 2,35 s'est vite imposé. Mais je me suis gardé la possibilité d'alterner selon les besoins entre de la prise de vues anamorphique et la prise de vues sphérique Full Frame (Cooke Anamorphic et Zeiss Supreme Radiance). L'idée étant d'utiliser le Scope principalement dans les plans larges, ou dans certains lieux avec suffisamment de recul, tandis que les objectifs sphériques me serviraient pour tous les plans moyens, avec un minimum de point plus pratique. Le tout en utilisant la caméra RED Weapon en Full Frame pour conserver un rapport de focale suffisamment proche de l'anamorphique. Cette solution mixte s'adapte très bien à cette caméra. En effet le passage d'un mode Full Frame au mode 35 mm classique s'effectue en moins de 10 secondes, sans avoir à rebooter le système comme sur d'autres caméras. Ça limite aussi le débit et les data gérées au jour le jour, surtout quand on tourne à deux caméras.

Et en lumière ?

CB : En fait, vu la vitesse avec laquelle on travaillait, je passais souvent plus de temps à enlever la lumière qu'à en rajouter. En plus j'avais décidé d'utiliser la RED à 1 600 ISO en sensibilité de base. Pour être extrêmement souple et protéger les hautes lumières qui peuvent parfois être un problème sur cette caméra. Dans cette configuration, on est capable d'éclairer avec des sources vraiment peu puissantes, et très diffusées comme des boîtes lumière munies de tubes Astera ou des "Gaufres", softs LED gonflables pouvant accueillir un nid d'abeilles, rediffusés avec des draps... Des sources vraiment très douces qui m'ont beaucoup servi pour les visages.

Mon seul regret a été de ne pas pouvoir obtenir la dernière RED Komodo, équipé du filtre neutre interne, qui m'aurait évité beaucoup de changements de diaph sur les nombreux décors mixtes intérieur-extérieur du film.

Parlons de la séquence où Vincent Lindon se retrouve pour la première fois seul face à son tableau sur lequel prend vie le schéma des sociétés écrans...



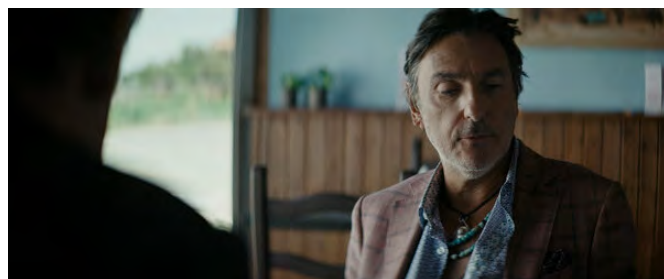
Photogramme - Capture d'écran

CB : Sur ce genre de scène, j'éteins vraiment tout à l'avant-plan. Je garde juste les tubes pour marquer un peu le plafond, en éclairant uniquement autour du tableau. Il y a aussi de tubes verticaux de part et d'autre, un peu anachroniques qui évoquent le côté un peu en chantier du lieu. Ce dessin qui s'étoffe au fur et à mesure de la narration représente vraiment l'obsession du personnage. Sur ces scènes, j'essaye aussi de maintenir un contraste de couleur entre ce qui arrive sur la peau, très neutre, avec des arrière-plans plus froids, et du bleu dans les ombres pour donner un côté un peu plus cinématographique et s'éloigner de l'image télé. À la décoration, Riton Dupire Clément avait dans l'idée que ce lieu soit en fait auparavant une société de peinture, transformée en bureau. Je ne sais pas si c'est quelque chose qui se ressent à la vision de la série, mais ça nous a donné ensemble l'opportunité de créer des petites choses inattendues dans ce décor pour éviter qu'on s'endorme !

Dans l'épisode 5 apparaît le personnage de Zagury (Yvan Attal). Avec une très belle scène de rencontre évoquant celle du Heat de Michael Mann...

CB : Toute la partie israélienne était tournée à Chypre. C'était déjà un défi pour toutes les séquences où on voit des voitures... En effet, Chypre ayant longtemps été sous influence britannique, la conduite y demeure à gauche. Une petite anecdote en passant, pour la séquence où Fitoussi et Bouly vont effectuer des retraits astronomiques en cash, on a dû inverser gauche droite tous les plans extérieurs

où on voit des voitures rouler. Les devantures des magasins et de la banque ont donc été également inversées par la déco, tout comme les plaques d'immatriculation israéliennes sur les voitures. En parallèle, une voiture en double avec conduite européenne était utilisée pour les intérieurs à l'arrêt avec les comédiens pour éviter que la déco intérieure des voitures, et par exemple les compteurs, n'apparaissent à l'envers... Mais si on revient à cette séquence de face-à-face entre Weynachter (Vincent Lindon) et Zagury (Yvan Attal), on avait trouvé ce petit café au milieu de nulle part qui nous paraissait très cinématographique... Sur cette scène, j'ai choisi de tout tourner avec une sensation de soleil très forte à l'extérieur qui vient rentrer en latéral sur les visages. Et absolument aucune compensation de l'autre côté.



Photogrammes - Captures d'écran

C'est un très long champ/contre-champ à deux caméras, la séquence entière devant être tournée en une seule journée, y compris tout ce qui se passe autour du café. C'est pour cette raison que la lumière est un peu bizarre sur ces plans extérieurs, aussi entre le matin tôt et l'après-midi, et même le soir quand Yvan Attal ressort du café et défie la policière en planque...

Vous tournez donc en priorité le dialogue ?

CB : Oui, là, on tourne en priorité le champ/contre-champ. Si je me souviens bien, quand on est sorti du café, il devait bien être 16 heures. Tout le reste s'est donc tourné en l'espace de trois heures. C'était assez logique de tourner d'abord l'intérieur, la lumière zénithale du milieu de journée étant très dure à Chypre. On repousse alors forcément les plans les plus éloignés en fin de journée, avec cette sensation de pseudo faux raccord qui passe pas mal

finalement. C'est là où l'expérience de tournage vous guide, et où par instinct vous préférez un peu tordre la chronologie de l'introduction et la conclusion plutôt que de se retrouver avec des faux raccords au cœur du dialogue... Cette séquence est aussi tournée entièrement avec les optiques Scope Cooke, pour ne pas donner trop d'importance au lieu. Là, on est vraiment sur les visages, avec une intensité plus forte. Xavier Giannoli est un vrai obsédé du regard, vous savez. On doit en permanence être dans celui du comédien, même si parfois en tant qu'opérateur vous voudriez naturellement être un peu plus de trois-quarts pour donner un peu plus de relief au visage... Et puis, je dois avouer, je n'aime vraiment pas les gros plans en sphérique. Dès qu'on passe au-dessus du 100 mm, ça devient tellement plat... En anamorphique, au 100 mm, comme le champ/contre-champ est cadré, on garde une certaine perspective dans les plans et les visages sont plus dessinés. Pas toujours facile de se tenir à cette règle quand on tourne à plusieurs caméras, et c'est là où la confiance avec les cadresurs et capitale...

Qu'avez-vous appris sur cette série ?

CB : J'ai appris surtout à aller à l'essentiel. Et ensuite m'occuper du subalterne. Un exemple : quand on a autant de décors naturels ouverts sur l'extérieur comme c'était le cas à Chypre, on apprend vite à faire le bon choix en fonction de la course du soleil, et à se replier sur les intérieurs au moment où il le faut... c'est une gymnastique qui consiste à avoir une ligne artistique et à tenter de la garder même si un tournage comme celui-là sur 137 jours devient rapidement une sorte de course en haute mer.

(Propos recueillis par François Reumont pour l'AFC)

L'arnaque du siècle, survenue en France et en Europe entre 2008 et 2009. Des milliards partis en fumée sur le nouveau marché financier des "quotas carbone" inventé pour lutter contre le réchauffement climatique. L'association d'escrocs de Belleville avec un trader des beaux quartiers, traqués par un enquêteur obsessionnel. Quand les passions humaines se déchainent au-delà du simple intérêt.

"D'argent et de sang"

Production : Olivier Delbosc

Réalisation : Xavier Giannoli

Réalisateur 2^e équipe : Frédéric Planchon

Directeur de la photographie : Christophe Beaucarne, AFC, SBC

Décors : Riton Dupire Clément, ADC

Costumes : Pierre-Jean Larroque, AFCCA

Montage : Cyril Nakache, Mike Fromentin

Musique : Rone.

• Bande-annonce officielle :



Video : D'Argent et de Sang | Bande-annonce officielle |
Création Originale CANAL+
par [CANAL+](#)

Notes

Équipe

Cadreur caméra B : Berto

1^{ers} assistants opérateurs : Luc Pallet, Bertrand Fauconau, Camille Bertin, Fabienne Octobre

2^{es} assistants opérateurs : François Pallud, Cyprien Mur, Nathalie Lao, Anna Farnoux

Chef électricien : Victor Abadia

Chefs machinistes : Stéphane Thiry, Laurent Passera

Etalonnage : Richard Deusy

Technique

Matériel caméra : TSF Caméra (RED Weapon, séries Zeiss Supreme Radiance et Cooke Anamorphic)

Postproduction : M141, MPC VFX (Mikros image)



Gertrude Baillot, AFC, parle de "L'Abattoir idéal, une histoire d'éleveurs", documentaire qu'elle a réalisé et en partie photographié

13-12-2023 - [Lire en ligne](#)

***L'Abattoir idéal, une histoire d'éleveurs* est un documentaire dont j'ai commencé la réalisation à l'automne 2019. Je terminais alors le tournage de mon précédent film *Sur les routes de nos vies*. Je le tournais sans équipe, avec deux petites Sony PXW-X70 qui étaient la bonne alternative technique pour enregistrer plusieurs heures d'affilée fixées sur les tableaux de bord des taxis-ambulances où se passe presque tout le film.**



Avant que le nouveau documentaire entre en production, j'ai dû tourner dans la même configuration. Mais ce dispositif a très vite rencontré ses limites dans ce projet qui allait raconter l'histoire d'un collectif de près de 80 éleveurs. Je suis une réalisatrice qui a tendance à beaucoup se censurer. Quand je tourne pour un-e autre réalisateur-riche, comme les images enregistrées sont un don pour cette personne et son film, je ne coupe que lorsque j'estime que le plan est terminé/épuisé ; parfois pour relancer le moteur aussitôt si je vois que l'action continue de pouvoir nourrir le récit. Je suis là pour

filmer, donc je filme en me sentant protégée par la présence de la personne qui réalise et son travail relationnel effectué en amont. Au contraire, quand je suis réalisatrice et opératrice de mon propre film, le rapport aux protagonistes est plus complexe, et j'ai tendance à couper dès que je ressens une gêne. Pour ce nouveau documentaire où je suivais un groupe de personnes qui évoluait dans le milieu très fermé des abattoirs, j'avais besoin d'une opératrice qui ne couperait qu'à bon escient.

J'ai commencé les essais et le tournage avec Nina Bernfeld et l'ai continué avec Justine Bourgade. C'est dur pour une réalisatrice de devoir changer d'opératrice en cours de route, mais ça a été intéressant de voir chacune d'elle travailler, et la manière dont il fallait communiquer différemment avec l'une et l'autre. Ça m'a beaucoup appris sur ma propre pratique de la direction de la photographie.

Je leur avais donné plusieurs références d'image aussi bien documentaires que fictions. Je retiens ici *La Ligne rouge*, de Terence Malick, pour la façon à la fois mystique et incarnée dont il filme la nature et la lisière entre la vie et mort.



"La Ligne rouge", de Terrence Malick

Nomadland, de Chloé Zhao, pour la façon dont elle filme les entretiens. Je suis convaincue que chaque témoignage y a été tourné de manière documentaire, probablement à deux caméras pour les plans d'écoute et de relance de Frances MacDormand en contre-champ des personnes qu'elle rencontre en chemin. Je devine ce dispositif, car certains protagonistes ont deux regards off : celui de la comédienne, et celui de la réalisatrice à qui ils adressent leurs histoires.



"Nomadland", de Chloé Zhao

Pour des raisons de légèreté et de budget, nous avons choisi de tourner avec une Sony FX6. Quelques mois avant de commencer le vrai tournage du film, pour un autre documentaire que je préparais comme cheffe opératrice, j'avais essayé une série d'optiques vintage pour lesquelles j'avais eu un sérieux coup de cœur. Ce sont des objectifs photo de différentes marques, fabriqués en URSS à partir des années 1950, et assorties et recarossés pour le cinéma par la société ukrainienne Iron Glass. Ils couvrent le plein format et sont très légers. Leurs rendus sont très marqués par des aberrations, des bokeh, et des flares de différentes sortes qui se marient bien. Aurélien Dubois, le chef opérateur qui me les a fait connaître, en parle ainsi : « Ces objectifs vintage soviétiques sont loin d'être parfaits, mais ils ont tellement de caractère. Utiliser cette série n'est pas anodin, c'est un engagement artistique. Il faut avoir une vision, et oser prendre des risques. Ils sont comme des pinceaux, comme une panoplie de style, qui grâce à leur différence, permettent de travailler une image riche et créative. »



Au vu des références, et parce que j'aimais l'idée de la rigueur qu'imposait de tourner en optiques fixes ce documentaire de société, j'ai décidé de faire des essais avec cette série. Ce sont des rushes tournés de manière à ce que je puisse les monter dans le film, ce qui a été le cas.

En voici des extraits (en cliquant sur chacun des liens ci-dessous). Je commence par les longues focales à pleine ouverture parce que les images sont plus éloquentes :

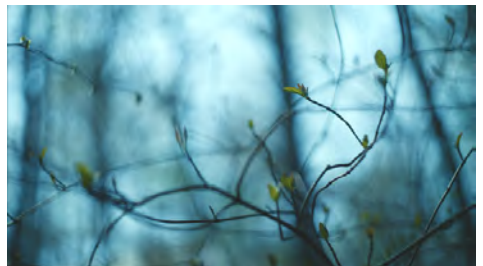
[Taïr 135 mm](#)
[Jupiter 85 mm](#)
[Helios 58 mm](#)
[Mir 37 mm](#)



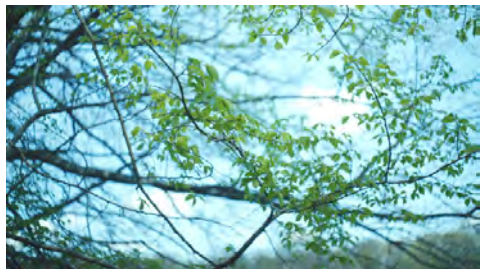
Taïr 135 mm Ø 2,8



Jupiter 85 mm Ø 2



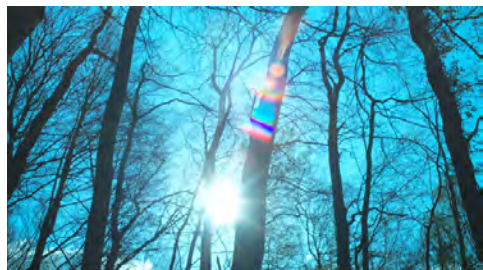
Hélios 58 mm Ø 2



Mir 37 mm Ø 2,8

Puis deux essais de flares à différentes ouvertures :

[Mir 37 mm](#)
[Mir 28 mm](#)



MIR 37 mm Ø 8



MIR 28 mm Ø 2,8

Nous avons par la suite tourné avec ce dispositif technique : la Sony FX6 en plein format 4K (elle ne peut pas tourner dans cette définition en Super 35), et la série d'objectifs russes. L'ensemble était si léger que cela nous a permis d'utiliser un Ronin RS pour certaines séquences.

Pour éviter de transporter partout la caisse d'optiques, quand nous partions à pied dans les champs ou les chemins, nous choissions deux ou trois focales que nous emportions sur nous dans des petits sacs adaptés.

Pour les entretiens, nous nous mettions d'accord sur deux valeurs au 58 mm, et je faisais une pause pour que Justine ait le temps de déplacer la caméra entre deux questions. Dans ces longs plans fixes de parole, ma monteuse et moi n'avons recadré que deux fois.



Sébastien Perrier, Anne Orvain et Guillaume Betton dans "L'Abattoir idéal, une histoire d'éleveurs", de Gertrude Baillot



Mariette Matthieu-Goudier et Justine Bourgade filment Pierre-Antoine Raimbourg

J'ai beaucoup aimé travailler de cette façon et je suis très fière du résultat. L'image du film est belle (grâce aussi aux lumières de Justine), et nous sommes toujours à la bonne distance, la faible profondeur de champ permettant d'isoler le personnage qui parle dans un groupe.

Voici une de mes séquences préférées (il se trouve que c'est moi qui l'ai tournée !):



Video : Extrait
par Gertrude Baillot

Pour finir, *L'Abattoir idéal, une histoire d'éleveurs* est un documentaire politique et sensoriel sur un collectif d'éleveurs creusois qui invente et construit un prototype d'abattoir dans le souci de la bientraitance animale pour accompagner leurs bêtes dans le respect jusqu'à la mort, et maîtriser l'ensemble de la chaîne de production de leurs viandes. Mais, tout ne se passe pas comme prévu...

Visionner le film jusqu'en juin 2024 sur la plateforme de France TV [en cliquant sur ce lien](#).

Pour celles et ceux qui ont vu le film et veulent connaître la suite de l'histoire, voici le lien vers le collectif qui s'occupe actuellement de l'abattoir : [Paysans du Limousin et Consommateurs](#).

Réalisation : Gertrude Baillot

Image : Justine Bourgade

ainsi que Nina Bernfeld, Gertrude Baillot et Julien Gidoine

Assistante (quelques jours) : Agathe Savornin

Montage : Carole Borne

Étalonnage : Nicolas Perret chez Pixel et Décibel

Moyens techniques Loca-Images et l'ami Aurélien Dubois

Produit par Félicie Roblin chez Zadig Productions.



Merci à Justine Bourgade pour son talent,
son indéfectible soutien et son amitié

Actualités AFC



Communiqué AFC

Soutien aux revendications des techniciens intermittents

04-01-2024 - [Lire en ligne](#)

L'AFC affirme son complet soutien aux revendications légitimes des techniciens intermittents ; ses membres actifs et leurs équipes subissant la dégradation des conditions de travail et de rémunération.

Le respect des conventions collectives et la revalorisation régulière des rémunérations a toujours été un sujet important. Une rémunération qui tient compte de l'ancienneté et de l'expérience nous tient à cœur, que ce soit pour les chef-fes de poste ou les équipes.

L'AFC est aussi préoccupée par la volonté des syndicats de producteurs de séparer les différents secteurs relevant de la convention USPA pour les négociations : à compétence égale, salaire égal.

L'association est attentive aux actions et revendications en cours dans le milieu professionnel.

Chaque membre actif reste individuellement responsable de ses actions.

L'AFC accueille treize nouveaux membres, deux actifs et onze associés

18-12-2023 - [Lire en ligne](#)

L'AFC a récemment admis en son sein les directeurs de la photographie Marco Graziaplena et Martin Roux ainsi que les sociétés Arri CSS (Camera Stabilizer Systems), Cine Qua Non Development, Colorbox, EuroLight System, Hawk, Loca Images, OConnor - Videndum Production Solutions, Playback Video Assist, Prophot, Plateau Virtuel, Silverway. Ils seront présentés prochainement par leurs marraines et parrains AFC respectifs : Céline Bozon et Caroline Champetier ; Renato Berta et Laurent Tangy ; Matias Boucard, Laurent Dailland et Philippe Ros ; Nathalie Durand et Yves Cape ; Xavier Dolléans et Philip Lozzano ; Xavier Dolléans et Patrick Duroux ; Thomas Hardmeier et Steeven Petiteville ; Caroline Champetier et Pascale Marin ; Rémy Chevrin et Jean-Marie Dreujou ; Matias Boucard et Nathalie Durand ; Jean-Marie Dreujou et Manuel Teran ; Matthieu-David Cournot et Eric Dumage ; Rémy Chevrin et Hélène Louvart. Avec les souhaits de bienvenue de l'AFC !



Présentation du directeur de la photographie Marco Graziaplena, nouveau venu à l'AFC

Par Renato Berta, AFC, et Laurent Tangy, AFC
01-01-2024 - [Lire en ligne](#)

Le directeur de la photographie Marco Graziaplena a récemment été admis au sein de l'association en tant que membre actif. Renato Berta, AFC, et Laurent Tangy, AFC, ses parrains, présentent ci-après ce nouvel arrivant de la même façon qu'ils l'ont fait au moment de soutenir sa candidature.

Présentation de Marco Graziaplena, par Renato Berta, AFC

J'ai rencontré Marco Graziaplena lors du tournage de "l'Envol" de Pietro Marcello. Je n'étais pas disponible pour ce film, mais j'ai pu assister au tournage de quelques séquences, et j'ai vu Marco à l'œuvre. Tournage pas toujours facile, avec des données photographiques instables, pas toujours contrôlables, comme la lumière du jour avec laquelle il faut composer à longueur de journée.

Je trouve que Marco s'en est très bien sorti pendant les prises de vues et le résultat photographique à l'écran est très intéressant.

Je pense que Marco Graziaplena peut faire partie de l'AFC tenant compte de son professionnalisme et ses qualités relationnelles avec la mise en scène.

Présentation de Marco Graziaplena, par Laurent Tangy, AFC

Ce mot pour vous présenter Marco Graziaplena, que vous connaissez déjà, chef opérateur désirant rejoindre l'AFC.

Marco a eu une solide carrière d'assistant caméra, puis de cadreur et enfin de directeur de la photo entre l'Italie et la France.

J'ai commencé à travailler avec lui sur *La French*, Cédric Jimenez avait le désir de tourner à deux

caméras et j'ai trouvé avec Marco un formidable cadreur et un très bon ami. Nous avons par la suite continué sur *HHhH* puis *Bac Nord*.

Marco est depuis devenu un directeur de la photographie avec une formidable filmographie. Je soutiens sa candidature.

(En vignette de cet article, une image, recadrée, de L'Envol, de Pietro Marcello, photographié par Marco Graziaplena)



Présentation de Martin Roux, directeur de la photographie nouvellement admis à l'AFC

Par Céline Bozon, AFC, et Caroline Champetier, AFC
01-01-2024 - [Lire en ligne](#)

Le directeur de la photographie Martin Roux vient de rejoindre l'AFC en tant que membre actif. Ses marraines, les directrices de la photographie Céline Bozon, AFC, et Caroline Champetier, AFC, présentent dans les textes qui suivent ce nouveau venu au sein de l'association.

Martin Roux, une envie de collégialité des savoirs, par Céline Bozon, AFC

Pour moi Martin Roux est l'exemple de l'élève qui dépasse très largement le "maître", (j'aimerais pouvoir dire "maîtresse"). C'était la même chose pour Florine Bel, elle aussi élève de Louis-Lumière. J'ai eu les deux à l'école dans des exercices différents. Martin était présent à la présentation d'un film d'Axelle Ropert, *Tirez la langue mademoiselle*.

Depuis les essais optiques et surtout l'échange "Vers de la couleur" mené avec Caroline Champetier puis relayé par Pierre Cottureau, Thibault Carterot, et moi-même sur le site de l'AFC, je suis en lien avec Martin. C'était en 2020 et nous avons depuis beaucoup échangé sur les optiques, la possibilité des traitements de postprod et la question de la place de

l'étalonneur. Nous avons fait ensemble une table ronde au Micro Salon de l'AFC en 2022 sur la question.

C'est une génération qui contrairement à nous est née dans le numérique en termes d'apprentissage (d'où la finesse de ses analyses mathématiques de la couleur) et en termes de cinéphilie a un vrai lien avec l'argentique.

Ce qui lui donne une pertinence et une précision folle sur l'analyse de la couleur, en termes de perception, de culture, d'outils. Il développe avec Paul Morin (chef opérateur) et Olivier Patron (DIT) un outil de fabrication de LUT que j'ai utilisé sur le dernier film d'Alain Gomis, avec Laurent Ripoll (étalonneur), et que je l'ai beaucoup encouragé à partager avec un plus grand nombre (par exemple à l'AFC).

Martin a beaucoup à nous apprendre. Par ailleurs il a une vraie conscience politique des enjeux économiques qui se jouent sur les laboratoires actuels. Et une envie de "collégialiser" les savoirs pour résister à l'industrie dans ce qu'elle a de plus écrasant et dogmatique, qui me paraît vitale aujourd'hui pour la création des images.

Martin Roux, une nécessité enthousiasmante de rentrer à l'AFC, par Caroline Champetier, AFC

Martin Roux était dans sa dernière année de l'ENS Louis-Lumière quand je l'ai rencontré. Il terminait un mémoire intitulé "De l'esthétique argentique dans la construction des caméras numériques" et souhaitait s'entretenir avec Jean-Pierre Beauviala qui travaillait sur la Delta numérique. Ceci pour préciser la façon dont il est absolument de son époque en en étant conscient et déjà décidé à en interroger les paradoxes.

Depuis, nous avons travaillé ensemble sur plusieurs films (il a également secondé Denis Lenoir) et c'est à lui que je dois de m'être questionnée sur le traitement des images et ce que nous devons légitimement attendre des nouveaux laboratoires.

Depuis 2018 il a signé l'image d'une dizaine de films, dans lesquels il affirme un talent certain, continue d'interroger le traitement des images, et où se dessine un vrai engagement dans le cinéma sous toutes ses formes.

Pendant le confinement il a décidé de lire tous les textes existants sur la couleur au cinéma dont ceux de Kodak, quand nous nous sommes revus il m'a semblé impératif de faire partager le cheminement de ses réflexions aux membres de l'AFC et aux utilisateurs du site, il en a résulté les textes "Vers la couleur" qui ont eu un certain retentissement et ont participé à une prise de conscience de nombre d'entre nous.

Pour Martin, le savoir technique est le contraire d'une chasse gardée mais un endroit d'échange qu'il appartient à chacun de mettre en cause et d'enrichir. Ajouté à cela, il a l'esprit d'entreprise, ce qui l'a amené à créer une société où DoP, DIT, étalonneur ont mis leur inventivité en commun afin de concevoir un outil qui permette d'émuler des courbes pour des films en production comme des films en restauration. Je viens de l'expérimenter sur la restauration de *Pola X*, de Leos Carax, dont l'image était signée par Eric Gautier qui nous a formidablement facilité le travail. Martin a également participé par deux fois aux tests optiques AFC, en ne s'épargnant pas auprès des loueurs et des fabricants pour les convaincre de nous suivre dans cette aventure qui continue avec la probable construction du site.

C'est dire que n'étant pas encore membre de notre association il y a grandement participé et apporté au groupe, comme à plusieurs d'entre nous individuellement.

Nous étions nombreux-euses à lui proposer de rentrer à l'AFC, il attendait sans doute d'en ressentir la nécessité, c'est enthousiasmant qu'elle se soit enfin manifestée.



Photo Laurent Dailland

Présentation de Arri Camera Stabilizer Systems

Par Matias Boucard, AFC, Laurent Dailland, AFC, et Philippe Ros, AFC

01-01-2024 [Lire en ligne](#)

L'AFC a récemment admis au sein de l'association la division Camera Stabilizer Systems d'Arri en tant que membre associé. Matias Boucard, Laurent Dailland et Philippe Ros, ses parrains AFC, font ci-après les présentations d'usage de ce nouveau venu tel qu'ils l'ont fait au moment de présenter sa candidature à leurs pairs

Présentation d'Arri Camera Stabilizer Systems, par Matias Boucard, AFC

Je souhaite soutenir l'entrée de la division Arri Camera Stabilizer Systems en tant que membre associé à l'AFC.

Je connais et utilise depuis plusieurs années les outils de stabilisation Arri tels que le Maxima et le Trinity et je pense qu'ils apportent des solutions innovatrices qui élargissent le champ créatif des cinéastes aujourd'hui. La présence de cette division au sein de l'AFC permettra à ses membres de mieux connaître ces outils et aussi d'ouvrir un dialogue avec les ingénieurs qui les développent pour qu'ils répondent encore mieux aux besoins des directeurs de la photo.

Présentation d'Arri Camera Stabilizer Systems, par Laurent Dailland, AFC

Après la caméra et la lumière, Arri souhaite élargir encore le panel de ses productions au service de l'image. J'ai eu la chance, dès 2017, de découvrir le nouveau système Trinity de Arri Camera Stabilizer Systems qui m'a tout simplement enthousiasmé.

C'était sur le film *Magic 7* (hélas bloqué en Chine), de Gérard Krawzyck. Tout le film a quasi été tourné avec ce nouveau système de stabilisation de caméra et une Arri Alexa Mini.

Pour faire simple, c'est une approche différente du Steadicam. La nouveauté essentielle étant que l'on peut avoir l'objectif à 15 cm du sol ou à 1,80 m dans le même plan ! Mieux qu'avec n'importe laquelle des dollies... Un outil créatif incroyable.



Photo Laurent Dailland



Photo Laurent Dailland

Le film de Gérard s'est tourné essentiellement au Xinxiang chez les Ouïgours (sans doute la raison de la sortie bloquée). Là-bas, il n'y a aucun sol plat, que de la caillasse et du sable, aussi bien à l'extérieur que

dans les maisons. On a cherché longtemps comment remplacer la dolly et les travellings pour nous faciliter la tâche.

Comme le co-producteur chinois était essentiellement un producteur de publicité, il nous a envoyés vers un Steadicamer italo-péruvien habitant à Shanghai : Junior Locarno. Il venait de faire des démonstrations du Arri Trinity pour les loueurs asiatiques.



Photo Laurent Dailland



Photo Laurent Dailland

L'homme nous a plu, la machine aussi, il nous a apporté la virtuosité, je lui ai appris à faire des plans plus cinématographiques, une magnifique collaboration. Et même un jour, je l'ai vu arriver avec le Trinity sur un Segway... (les fous du stade).



Photo Laurent Dailland

Avec Benjamin Groussain, Steadicamer français, quelques plans mémorables ont été réalisés sur le film *Aline*, de Valérie Lemerrier.

Cette année, Junior est passé par la France avant d'aller continuer à apprendre en Italie lors d'un stage Steadicam animé par Alessandro Brambilla et je lui ai présenté deux chevaliers français du Trinity, et il ne portait pas son masque !



Photo Benjamin Groussain

Je ne connais pas encore les autres produits de Arri Camera Stabilizer Systems, mais s'ils ont été élaborés par le même bureau d'étude, je suis extrêmement confiant !

Cette société, dont l'innovation est un atout pour la cinématographie, a toute sa place au sein des membres associés de l'AFC. Je me tiens à votre entière disposition pour appuyer verbalement mon parrainage.

Arri Camera Stabilizer Systems, un plus pour notre association, par Philippe Ros, AFC

Je suis très intéressé dans mon travail de directeur de la photo, de superviseur technique et surtout de par mon passé de réalisateur sur les films musicaux par tout ce qui touche à la stabilisation et à la gestion du rythme.

En fait, entre 2004 et 2010, j'ai commencé à travailler en Allemagne avec Curt O. Schaller, BVK, SOA, dans des ateliers de formation sur la stabilisation notamment avec l'Artemis lors des importantes sessions "Hands on HD" à Hanovre.

Quand Curt a rejoint Arri en 2016, c'est tout naturellement que je me suis intéressé aux nouveaux développements de la société sur ces nouveaux outils comme le SRH 360 et bien évidemment le Trinity. Ce sont de vrais atouts pour créer de nouvelles dynamiques d'image.

J'ai pu utiliser le Trinity qui m'a vraiment impressionné mais m'a aussi amené à me poser des questions sur la formation des opérateurs.

Je suis persuadé que nous n'utilisons pas toutes les possibilités de ces outils et qu'ils sont maintenant parties prenantes dans la fabrication de nouveaux langages cinématographiques.

C'est pourquoi, compte tenu de l'intérêt que porte Arri à la formation des techniciens et en général à la dramaturgie de l'image, je pense que l'arrivée de la division Camera Stabilizer Systems d'Arri en tant que membre associé de l'AFC ne peut être qu'un plus pour notre association.



Présentation d'EuroLight System, membre associé ayant rejoint l'AFC

Par Xavier Dolléans, AFC, et Patrick Duroux, AFC
27-12-2023 - [Lire en ligne](#)

L'AFC vient d'admettre en tant que membre associé la société EuroLight System, fabricant et importateur français de matériel d'éclairage professionnel. Ses parrains AFC, les directeurs de la photographie Xavier Dolléans et Patrick Duroux, la présentent ci-après dans des textes écrits au moment de soutenir sa candidature à rejoindre l'association.

EuroLight System, à la recherche de produits innovants, par Xavier Dolléans, AFC

Je connais EuroLight System depuis plusieurs années déjà, distributeur notamment de marques de produits LED que j'affectionne particulièrement tel que Creamsource, Sumolight, Robe. J'ai toujours trouvé pertinent le placement de cette société à la recherche de produits innovants, connectés, et aussi différents, originaux, qui nourrissent ma soif d'innovations.

Également à l'affût des nouveautés événementielles, l'hybridation actuelle des plateaux (projecteurs cinema + projecteurs scéniques) me conforte dans mon choix de soutenir la candidature de EuroLight en tant que membre associé de l'AFC.

Je me joins à Patrick Duroux pour ce soutien.

EuroLight System, un partenaire de plus en plus présent, par Patrick Duroux, AFC

Durant la journée du 12 octobre au studio Eye-Lite lors de tests LED organisés par la CST, alors que je jouais au DoP, remplaçant sur le plateau au dernier instant Philippe Ros, j'ai même découvert un superbe et nouveau LED luminaire EPOS-300/600 construit par Kelvin Light.

Vu ma position de flying DoP, travaillant principalement à l'étranger, je ne connaissais pas EuroLight, le distributeur, entre autres, des Kelvin Light ou Velvet Light CYC en France. Le responsable commercial, Bertrand Caurier, m'indiquait désirer se rapprocher de l'association AFC afin de développer des échanges techniques, des présentations, et devenir un partenaire pour nos interrogations !

Depuis 1995, EuroLight propose des équipements éclairage exclusivement de technologie LED. Le dossier de présentation indique leurs interventions auprès des studios, des sociétés de Broadcast (France TV), des écoles audiovisuelles et des loueurs d'équipement éclairage (CLP/Cininter/RVZ/TSF...). EuroLight a, par exemple, proposé les LEDs Stella 1 000 W sur Drone-Light de XD motion (Benoit Dentan). Vu l'augmentation des offres de plateaux "Virtual-Production" avec éclairage intégré, EuroLight devient un partenaire de plus en plus présent. Avec celui de Xavier Dolléans, voici mon soutien à cette candidature d'EuroLight pour rejoindre AFC. Si vous désiriez des réponses et plus précises et plus directes, ne pas hésiter à contacter l'équipe d'[EuroLight](#).

Notes

EuroLight System : 01 48 41 52 52

Frédéric Francey, directeur : 06 07 88 54 93 - f.francey@eurolight-system.com

Bertrand Caurier, directeur commercial : 06 12 46 84 98 - b.caurier@eurolight-system.com

David De Barros, directeur technique : 06 11 71 02 95 - d.debarros@eurolight-system.com



Présentation de Playback Video Assist, nouveau membre associé de l'AFC

Par Matias Boucard, AFC, et Nathalie Durand, AFC
21-12-2023 - [Lire en ligne](#)

La jeune société Playback Video Assist, expérimentée en solutions d'assistance vidéo sur les tournages, vient de rejoindre l'AFC en tant que membre associé. Matias Boucard et Nathalie Durand, ses parrain et marraine AFC, présentent ce nouveau venu tel qu'ils l'ont fait au moment de soumettre à leurs pairs sa possible admission.

Playback Video Assist, des professionnels passionnants, jeunes et innovants, par Matias Boucard, AFC

Je vous sollicite à nouveau concernant la demande d'admission à l'AFC de la société Playback Video Assist. J'ai eu la chance de travailler avec Jordane Lassalle et Dimitri Sorel sur le film *Athena*, de Romain Gavras. À la suite de cette expérience enrichissante, ils ont monté ensemble une structure de Playback On set. Je trouve cette démarche très intéressante. Bien souvent, le retour vidéo est confié à des 3^{es} assistants caméra ou des stagiaires, alors que c'est un élément-clé du tournage.

Ils proposent une solution à l'anglo-saxonne accessible, avec notamment un système de Transmission HF ultra performant, qui nous a permis d'avoir une image sur parfois plus d'un kilomètre à travers des immeubles ou dans des véhicules, permettant aux équipes de tournage d'effectuer leur travail avec précision.

Je pense que c'est intéressant d'intégrer des professionnels passionnants, jeunes et innovants dans ce secteur.

Playback Video Assist, recherche de solutions et formidable appui, par Nathalie Durand, AFC

J'ai rencontré Dimitri et Jordane au Micro Salon l'an passé. Je préparais le film de Xavier Legrand et j'étais

à la recherche d'une solution pour organiser les retours vidéo du défilé de mode que nous devons filmer.

Forts de leur expérience de plateau, leur société Playback propose et gère toutes les configurations de vidéo-assist qui sont de plus en plus présentes sur nos tournages. De plus, leur savoir-faire de DIT est d'un grand secours pour gérer tous nos flux d'image. Je pense que l'AFC et ses membres actifs ne peuvent que gagner à travailler et collaborer avec cette jeune entreprise, sur un domaine qui nous concerne. Ils ont de réelles compétences, sont toujours à la recherche de solutions et sont d'un formidable appui pour nos tournages.

Je me réjouis de leur future arrivée à l'AFC et je vous invite à passer les voir sur leur stand au prochain Micro Salon !



Présentation de Plateau Virtuel, nouveau membre associé de l'AFC

Par Matthieu-David Cournot, AFC, et Éric Dumage, AFC
20-12-2023 - [Lire en ligne](#)

La société Plateau Virtuel, spécialisée dans la technologie des "studios virtuels", a récemment été admise en tant que membre associé au sein de l'AFC. Dans les textes suivants, ses deux parrains AFC, les directeurs de la photographie Matthieu-David Cournot et Éric Dumage, présentent, de leur point de vue, ce nouvel arrivant.

Plateau Virtuel, vu par Éric Dumage, AFC

Aujourd'hui, Plateau Virtuel est l'une des quatre sociétés, basées en région parisienne, qui proposent la technologie des "studios virtuels". Elle est installée aux Studios du Lendit (Studios de France), à Saint Denis, et dirigée commercialement par Rémi Aymard, mais ce sera Bruno Corsini et ses graphistes (Louis, François et Léo) qui accompagneront les directeurs

de la photo pour tous les réglages colorimétriques et dimensionnels, le jour du tournage dans leur studio "virtuel" de :

- 90 m² d'un mur Crystal LED (C-Led) au pitch 1,5 mm, où chaque pixel RVB occupe 0,4 mm²

- 750 m² : surface du studio au sol, sur 10 mètres de hauteur disponible

- 60 m² de "ciel" en plafonnier LED, et de nombreux Totem (murs de LED amovibles pour reflets)

Actuellement, plus spécialisée en tournages de publicités et clip-vidéos, Plateau Virtuel cherche à se diversifier vers le long métrage... car disposant de la technologie des murs LEDs de Sony Crystal LED, spécialement étudiée par la recherche et développement de Sony pour les tournages longs métrages !

Oui, les dalles Crystal LED de Sony utilisent des pixels de "pitch" 1,5 mm, contrairement aux autres dalles (chinoises) de "pitch" 2,5 mm / 2,7 mm (étudiées pour équiper des stades, de publicités modulables, permettant d'afficher plusieurs annonceurs) qui équipent les trois autres "studios virtuels".

C'est cette finesse de résolution qui fût recherchée par l'équipe "R&D" Sony, pour le marché des tournages longs métrages, et plus particulièrement adaptée aux caméras professionnelles Venice – ARRI – RED...

Un des importants détails : le NOIR affiché sur ces Crystal LED est total, contrairement aux dalles chinoises qui n'affichent qu'un gris foncé/moyen, de par leur technologie.

Également, la "vision angulaire" vers ces Crystal LED 1,5 mm fût étudiée pour éviter les dérives colorimétriques des LEDs 2,5/2,7 mm.

Mais l'avantage fantastique de cette technologie reste la liberté d'éclairer le décor en temps réel, lors du tournage sur le plateau virtuel... C'est-à-dire : de permettre de modifier la lumière sur le décor "projeté" selon soit les différentes heures de la journée, soit Temps gris / Temps soleil, soit changer la direction lumière instantanément, soit de s'adapter au goût immédiat du directeur de la photo / réalisateur... jusqu'au TIME LAPSE !

Ce mur Crystal LED de Sony peut :

- afficher le HDR
- éviter l'aliasing en temps réel
- s'adapter aux vitesses de prises de vues accélérées (25-50 i/s)

Cette technologie Crystal LED de Sony est parfaitement étudiée pour nos tournages longs métrages, et bénéficie d'une totale souplesse de réglage instantané.

Plateau Virtuel, vu par *Matthieu-David Cournot*, AFC

En plus des spécificités techniques qu'Éric Dumage vous a exposé et qui rendent tout à fait pertinente la candidature de Plateau Virtuel à l'AFC, j'aimerais souligner aussi une autre de leur qualité, à savoir qu'ils offrent une solution qui permet une empreinte carbone minimum.

Certes, comme tous les studios virtuels, l'empreinte carbone est de fait réduite car cette solution permet de tourner plusieurs décors au même endroit, de limiter les déplacements d'équipe et de comédiens, de constructions et de transports de décors, mais là où Plateau Virtuel se distingue, c'est de par la technologie qu'ils utilisent : les écrans Crystal LED Sony qu'ils possèdent sont les moins gourmands en énergie du marché. Leurs écrans n'ont pas de ventilateurs, le refroidissement se fait par convection. Et l'une des conséquences qui nous intéresse particulièrement pour les tournages de fictions, est que ce mur de Crystal LED est parfaitement silencieux.

Si Plateau Virtuel travaille beaucoup pour la publicité, ils ont une vraie appétence pour la fiction. J'ai d'ailleurs pu constater la qualité de leur travail sur les scènes de voiture dans *Les Enfants des autres*, de Rebecca Zlotowski, photographié par George Lechaptois, et dans la scène à l'intérieur de la station spatiale ISS pour le film *Hawa*, de Maimouna Doucouré, photographié par Antoine Sanier.

Ce qui est aussi très intéressant, c'est que même s'ils ont un mur de 90 m² installé à demeure aux Studios du Lendit, ils ont la possibilité d'installer un deuxième mur de la même taille et de la même qualité dans n'importe quel studio de tournage. Cette installation se faisant en trois heures en moyenne (même moins si le studio est déjà équipé de trilight).

Ils ont le savoir-faire et lors de ma visite j'ai pu constater de visu leur passion et leur envie de toujours innover.

Je suis intimement convaincu que Plateau Virtuel sera un membre associé particulièrement impliqué et avec qui les échanges seront passionnants.

Les films AFC



Priscilla

film de Sofia Coppola

Produit par American Zoetrope, The Apartment Pictures, Fremantle

Photographié par [Philippe Le Sourd AFC](#)

Avec Cailee Spaeny, Jacob Elordi, Dagmara Domińczyk, Tim Post

Sortie : 3 janvier 2024



Iris et les hommes

film de Caroline Vignal

Produit par Chapka Films, La Filmerie, France 3 Cinéma

Photographié par [Martin Roux AFC](#)

Avec Laure Calamy, Vincent Elbaz, Suzanne De Baecque

Sortie : 3 janvier 2024



Bonnard, Pierre et Marthe

film de Martin Provost

Produit par Les Films du Kiosque, France 3 Cinéma, uMedia

Photographié par [Guillaume Schiffman AFC](#)

Avec Vincent Macaigne, Cécile de France, Anouk Grinberg, Stacy Martin, Grégoire Leprince-Ringuet, André Marcon

Sortie : 10 janvier 2024



Un silence

film de Joachim Lafosse

Produit par Les Films du Losange, Stenola Productions, Samsa Film

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

Avec Daniel Auteuil, Emmanuelle Devos, Matthieux Galoux, Jeanne Cherhal et Louise Chevillotte

Sortie : 10 janvier 2024



Le Voyage en pyjama

film de Pascal Thomas

Produit par Numéro 7 Production, Les Films Français

Photographié par [Jean-Marc Fabre AFC](#)

Avec Alexandre Lafaurie, Barbara Schulz, Pierre Arditi, Anny Duperey, Stéphane De Groodt, Lolita Chammah, Irène Jacob

Sortie : 17 janvier 2024



Un coup de dés

film de Yvan Attal

Produit par Curiosa Films

Photographié par [Rémy Chevrin AFC](#)

Avec Guillaume Canet, Yvan Attal, Marie-Josée Croze,

Maiwenn, Victor Belmondo, Alma Jodorowsky, Javed Khan

Sortie : 24 janvier 2024



Sous le vent des Marquises

film de Pierre Godeau

Produit par Pan-Européenne, Versus Production, France 2 Cinéma

Photographié par [Denis Lenoir AFC](#)

Avec François Damiens, Salomé Dewaels, Roman Kolinka

Sortie : 31 janvier 2024



Ma part de Gaulois

film de Malik Chibane

Produit par Dellys Films

Photographié par [Lubomir Bakchev AFC](#)

Avec Abdallah Charki, Adila Bendimerad, Lyes Salem,

Emmanuelle Kalfon, Adda Senani, Cif-Eddine Gadra

Sortie : 31 janvier 2024



L'Étoile filante

film de Dominique Abel et Fiona Gordon

Produit par Moteur s'il vous plaît, Courage Mon Amour

Photographié par [Pascale Marin AFC](#)

Avec Dominique Abel, Fiona Gordon, Kaori Ito, Philippe Martz,

Bruno Romy

Sortie : 31 janvier 2024



Le Bonheur est pour demain

film de Brigitte Sy

Produit par Fechner Films

Photographié par [Frédéric Serve AFC](#)

Avec Laetitia Casta, Damien Bonnard, Béatrice Dalle, Guillaume

Verdier, Karl Achard, Sarah Le Picard, Coralie Russier, Malik

Tadj

Sortie : 31 janvier 2024

Les films AFC

Iris et les hommes

Photographié par [Martin Roux AFC](#)

C'est en parlant de rythme et de comédie, que nous avons commencé nos discussions avec Caroline Vignal. Nous partageons, tous les deux, une immense admiration des découpages chez Billy Wilder, ou dans les films de Woody Allen des années 1970, un goût pour les plans longs, où l'on peut voir le personnage circuler dans le décor, disparaître et réapparaître, sans être interrompu dans son rythme ; où le rythme de la comédie est celui des acteurs.

Cette poursuite de rythme a été au centre de notre préparation, la circulation dans les décors, en particulier, concentrant toute notre attention. Nous avons découpé en faisant tout pour lier les choses, comme une musique spatiale dans les scènes.

Comme il y a une séquence de comédie musicale dans le film, les deux mois de préparation ont été rythmés par les répétitions de cette séquence, qui était placée en premier dans le plan de travail. A posteriori, je pense que c'était vraiment une excellente idée du premier assistant réalisateur, Léonard Vindry, parce que cela a donné le ton à toute notre préparation, de la recherche du rythme ou de la mélodie des séquences.

Caroline avait une idée assez précise du rythme visuel qu'elle voulait pour le film.

Elle m'a montré tout de suite des images de films décrivant deux envies fortes : du blanc et des taches de couleurs. On pouvait plus précisément voir : du blanc dans les décors et dans les contrastes, des intérieurs aux murs blancs frappés par le soleil, de la couleur dans les costumes, les accessoires et la direction artistique, avec des aplats de couleur très nets, et enfin, une sorte de transparence entre les états émotionnels du personnage et la direction colorée du décor et des costumes.



Images échangées lors de nos discussions sur le blanc, la couleur, avec Caroline Vignal

The Shining (S. Kubrick), *Rosemary's Baby* (R. Polanski),
Les Demoiselles de Rochefort (J. Demy)

Cette manière d'être subtilement expressionniste dans la direction artistique, de fabriquer une représentation fantasmée du réel, légèrement enchantée, me semblait nécessiter, du côté de l'image, une grande capacité de cohésion. L'image devait tenir cette disparité visuelle, comme elle devait tenir les écarts de registre, du drame intime à l'explosion chantée et dansée.

Recherche Colorée :

Si l'on a rapidement évoqué l'argentique, aucun de nous deux n'en avait vraiment envie en tournage, notamment parce que l'on voulait tourner de longs masters, ne pas subir de contrainte du métrage. En revanche, j'avais comme conviction que la capacité du film à tenir les écarts de saturation et de brillance était une bonne voie.

Le format Super 35, en revanche, semblait le bon. Caroline n'aime pas les flous d'arrière-plan trop prononcés et aime construire le plan dans la profondeur.

J'avais essayé la Venice 2 précisément pour son usage en Super 35. Ses performances en basse lumière me semblaient particulièrement intéressantes pour faire des choix de profondeurs de

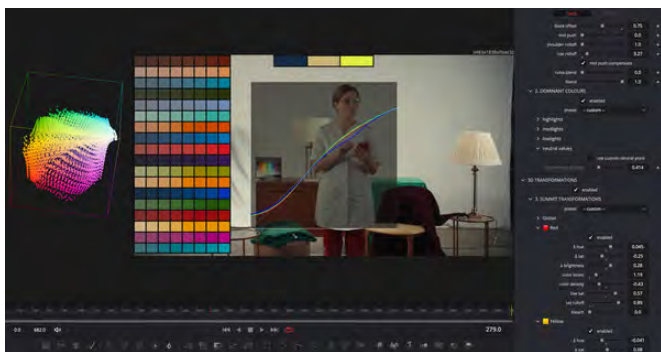
champ même en situation d'extérieur nuit. L'Alexa 35 venait à peine de commencer à être livrée au moment du tournage, sans quoi je l'aurais probablement considérée.

Nous disposions de trois semaines pour l'étalonnage au devis, après une courte discussion nous avons décidé d'en retirer une pour financer de la recherche en préparation et un tirage quotidien des rushes. Je préfère préciser le geste et travailler plus vite ensuite que de m'enliser en finition. Je trouve que les étalonnages trop longs produisent parfois quelque chose de "laborieux" dans le rendu.

Alors nous avons tourné des essais en 35 mm et en Venice 2. Avec l'aide d'un outil de postproduction nommé Diachromie – développé par Olivier Patron (DIT), Paul Morin (directeur de la photo) et moi-même – nous avons commencé à modeler l'émulsion numérique du film.

L'outil se présente sous la forme d'un plug-in pour DaVinci permettant de moduler le comportement coloré de l'image de manière plus globale que les outils d'étalonnage. Le look (ou l'émulsion, peu importe comment on l'appelle) est ainsi intégralement paramétrable (décalage de teintes, contraste, épaulement/pied, dominantes, compression des saturations, etc.).

Depuis peu nous avons aussi développé un équivalent textuel, Diaphanie (séparation fréquentielle, diffusion, grain...), il n'était pas encore disponible pour *Iris et les hommes*.



Une session de travail avec Diachromie

Au début nous avons reproduit à peu près à l'identique une 5219 tirée sur 2383, et je suis parti aux essais costumes avec une petite Komodo pour laquelle l'émulsion avait été adaptée.

Après quelques costumes, Caroline m'a demandé pourquoi il y avait une telle variation de teinte entre la réalité et ce rendu "film". Je lui ai expliqué que ces décalages de teintes étaient constitutifs du comportement coloré du film. Comme ce conservatisme par rapport au film ne lui semblait pas

nécessaire, on a redressé les teintes, rendant finalement cette émulsion plus fidèle que le film. C'est quelque chose que j'adore avec cet outil : la possibilité d'isoler les composantes d'un rendu coloré, et d'y revenir pour les modifier, au fur à mesure que la réflexion sur l'identité visuelle évolue.

On a donc reproduit de manière assez précise la capacité du film à compresser et tenir les saturations, ainsi que les hautes lumières et le rendu des peaux. En revanche les teintes et les dominantes appartiennent davantage à un rendu contemporain. Cette confiance acquise dans le rendu des saturations nous a permis de donner une totale liberté dans le choix des intensités de couleurs à Pierre Du Boisberranger, chef décorateur, et à Marité Coutard aux costumes.



De haut en bas : 5219 tirée sur 2383 - Sony Venice (ACES) - Sony Venice avec un mapping créé avec Diachromie

Il y avait à mon avis deux manières de gérer la question de la palette. On voit beaucoup de directions artistiques contemporaines opter pour des palettes assez tenues en contraste et en couleurs, pour ne pas avoir à gérer des grands écarts en postproduction.

A l'inverse les films qui faisaient référence en termes de couleur pour Caroline avaient des choix de directions artistiques tout à fait explosifs, mais

parfaitement tenus par le rendu coloré du film. C'est donc cette deuxième voie que nous avons empruntée, même si le rendu n'a rien de strictement film.

Durant le tournage, Charlotte Bouché, chez Poly Son, a tiré tous les jours des rushes de manière tout à fait remarquable. En plus d'être un gain de sérénité au tournage, ainsi qu'un gain de temps au moment de l'étalonnage, c'est tout à fait stimulant dans le travail de finition.

• **Laurent Ripoll, étalonneur, à propos du travail sur *Iris et les hommes* :**

Lorsque nous avons tourné des essais comparatifs en 35 mm / Venice 2, j'étais très curieux du résultat. C'est un travail préparatoire passionnant que je n'ai l'occasion de faire que sur des films de cette envergure, alors que chaque film mériterait de pouvoir le faire tant cela influe sur le résultat final. On me demande très souvent un rendu argentique en essai caméra, et c'est un terme tellement vaste, qui regroupe tant de composantes différentes que c'est très compliqué à circonscrire sans faire ce travail de comparatif et d'analyse de l'image, qui permet de pointer les composantes de contraste, de couleur ou de texture qui nous intéressent.

Sur *Iris et les hommes*, nous avons justement ces images de référence en 35 mm à partir desquelles nous pouvions partir pour fabriquer le look, puis s'éloigner progressivement en conservant les composantes qui nous intéressaient. Je rejoins Martin Roux sur l'intérêt d'utiliser un outil paramétrique pour façonner le look d'un film (Diachromie en est un, Chromogen de FilmLight est tout à fait passionnant aussi), c'est l'inverse absolu d'une LUT obscure qu'on me demande d'utiliser et que je ne peux absolument pas contrôler. Dans le meilleur des cas je peux utiliser des émulsions toutes faites comme Filmbox ou Dehancer, mais ce sont des solutions de Color Science qui sont parfaitement opaques, et je n'ai une action que très minime sur leur interprétation de l'image (en réalité, ces plug-ins fonctionnent comme des catalogues de LUTs, mais les modifications que l'on apporte à leurs émulsions sont très primaires). Sur *Iris et les hommes*, plusieurs ajustements du look ont été faits sur Diachromie à partir de la première version, mais en ne modifiant que les composantes qui ne nous satisfaisaient pas tout à fait, ou qui ne convenaient pas à la

réalisatrice Caroline Vignal, qui pouvait suivre l'évolution du look et nous faire ses retours, ce qui est à la fois très intuitif et pédagogique pour atteindre un résultat correspondant à nos attentes réelles, et non une idée de ce que l'on se fait de l'image. Nous avons notamment progressivement redressé les torsions colorées, tout en conservant la densité des couleurs saturées, composante propre au rendu film. Notre look final conservait une sensation de film argentique, tout en ayant un rendu plus moderne.

En l'occurrence, sur *Iris et les hommes*, nous avons continué jusqu'au dernier jour de préparation à modifier le look, notamment lors de la projection d'essais avec l'équipe, où nous avons ajusté le rendu des teintes pour correspondre aux attentes sur les costumes, ou encore le rendu textuel pour affiner le rendu de peaux.

En travail d'étalonnage, ce qui est formidable pour moi c'est que ce travail de Color Science et de tirage permet d'arriver à un rendu extrêmement avancé au premier jour d'étalonnage.

C'est d'ailleurs quelque chose que j'ai beaucoup de mal à faire comprendre en préparation de long métrage. Il vaudrait parfois mieux allouer une partie du poste étalonnage à la recherche de look et au tirage des rushes, tant cela influe sur le résultat final du film. Durant la finition on a parfois moins de latitude sur la modification du look car une partie du désir d'image a été sédimentée par la copie de travail.

Sur *Iris et les hommes*, Martin Roux a décidé de "convertir" en préparation une semaine d'étalonnage sur les trois qui nous étaient proposées, et pourtant nous avons terminé en avance en travaillant de la sorte.

La robustesse d'un look savamment construit change le geste d'étalonnage, on peut "déplacer" une scène ou une ambiance en un seul mouvement, tout en sachant que toute l'émulsion suivra et permettra de maintenir en place toutes les composantes du film, son identité.

Que raconte cette scène ? Comment peut-on accompagner encore l'émotion d'une séquence à l'étalonnage ? Ce sont des questions que nous ne nous posons pas assez lorsqu'il n'y a pas eu de travail préparatoire de Color Science, alors que ça devrait être la majeure partie du travail d'étalonnage.



Derniers essais avant le tournage, où il était justement question du niveau des dérives colorées

Texture optique, texture numérique, postproduction.

Lors des différents essais d'optiques à l'aveugle que j'ai pu voir, j'ai toujours trouvé les Zeiss T2.1 remarquablement équilibrés, cela fait précisément partie de ces séries d'optiques un peu sous-cotées dont la vraie valeur ne se révèle que lors d'essais à l'aveugle.

Caroline n'aime pas vraiment les phénomènes ou les manifestations optiques trop ostentatoires, mais elle tenait, pour des raisons de composition, à un filmage en 2,39.

Les Zeiss T2.1 en 2,39 sur une Venice 2 avaient une forme de douceur et de droiture qui me faisait un peu penser au TechniScope de *Pierrot le Fou*, à la fois ample et sobre.

C'était exactement le ton que je cherchais, et puis c'était un geste optique très simple ; nul besoin de diffusion additionnelle ou travail de texture trop complexe en postproduction.

Nous avons en revanche travaillé un peu sur le bruit. On voulait un peu de grain et il se trouve que l'on avait un peu de bruit de caméra dans les scènes en base 3 200 ISO. On a conservé ce bruit en le traitant pour lui donner la finesse désirée, nous l'avons complété avec du grain film dans les moyennes et les hautes lumières, et dans les scènes en base 800. J'aime bien qu'il y ait un continuum textuel, et j'étais

ravi de cette solution qui conserve tout de même la texture produite de la caméra et qui la complète.



Du blanc et de la couleur

Lumière :

En lumière, les envies de blanc, parfois d'aplats ou d'accidents de Caroline Vignal, m'ont poussé à accepter davantage de lumière à la face que je ne l'aurais peut-être fait spontanément. La courbe de contraste que l'on avait construite rendait les surexpositions très agréables.

Avec Rémy Pigéard, le chef électricien avec qui je collabore depuis plusieurs années, nous avons tâché de concevoir des dispositifs qui permettent un maximum de circulation des comédiens, dans l'appartement ou dans le cabinet de dentiste avec une grande versatilité dans les dispositifs.

Les intérieurs jours étaient parfois assez lourdement éclairés, pour remplir ces grands volumes haussmanniens de blanc, et organiser des accidents solaires en HMI. Et avec la même structure convertie en LED, on a organisé des nuits dont le niveau de travail de référence était la réverbération de sodium qui parvenait au 5^e étage, juste quelques lux. On pouvait ainsi jouer les découvertes réelles et l'atmosphère des intérieurs parisiens la nuit. Je

trouve très enthousiasmant ces écarts de pratiques, permis par des caméras versatiles comme l'est la Venice 2 et puis par des équipes électriques aussi agiles que celle que j'avais sur *Iris et les hommes*.



Intérieur nuit au niveau photométrique de la réverbération de l'éclairage urbain parisien

Cette idée de blancheur et de couleur, on l'a également poursuivie dans les extérieurs urbains, en cherchant des IRC parfaits dans l'éclairage public, pour transformer la rue en une sorte de scène de théâtre aux couleurs chatoyantes. De projet en projet, avec Rémy Pigeard, on a développé une passion pour le remplacement des lampes d'éclairage public, pour modeler la ville à nos envies.

A Paris, le travail avec le département d'éclairage public et un site [OpenData](#) remarquablement bien fourni rendent les choses très faciles.

Je finirai en remerciant mes brillantes équipes caméra (Adèle Maurin-Bonini, Anouck Mathieu et Louis Douille), machinerie (Robin Gaillard et Tanguy Dolou) et électricité (Rémy Pigeard, Adrien Dodin, Lucas Coulon, Benoit Dupont, Thibault Maillard et Thomas Lefourn), qui m'ont entouré et ont entouré le film avec une grande douceur et une grande précision, rendant le travail vraiment agréable tous les jours.

• Bande-annonce officielle :



Video : IRIS ET LES HOMMES - Bande-annonce par [Diaphana Distribution](#)

Equipe

Première assistante opératrice : Adèle Maurin-Bonini
 Seconde assistante opératrice : Anouck Mathieu
 Chef électricien : Rémy Pigeard
 Electriciens : Adrien Dodin, Lucas Coulon, Benoit Dupont, Thibault Maillard et Thomas Lefourn
 Chef machiniste : Robin Gaillard
 Machiniste : Tanguy Dolou
 Etalonneur : Laurent Ripoll
 Tirage des rushes : Charlotte Bouché

Technique

Matériel caméra : TSF Caméra (Sony Venice 2 et série Zeiss T2.1)
 Matériels lumière et machinerie : TSF Lumière et TSF Grip
 Postproduction : Poly Son

Un silence

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

***Un silence*, le nouveau film de Joachim Lafosse, est ma 7^e collaboration avec lui. Dès nos premiers échanges sur le film, la question du renouvellement de notre manière de filmer a été au cœur de nos débats. Comment trouver la forme juste tout en ne se répétant pas. Tout simplement en écoutant le scénario. C'est lui qui nous a dicté la forme du film.**

Jusqu'à présent, avec Joachim, nous avons soit travaillé à l'épaule comme pour *A perdre la raison*, *Les Chevaliers blancs*, et *Les Intranquilles*, soit au Stab One/ Maxima pour *L'Économie du couple* et *Continuer*.

Ici, la Dolly nous est apparue comme une évidence, comme le meilleur moyen d'interpréter la vision que nous avions du scénario mais je n'avais jamais travaillé comme cela avec lui et nous appréhendions un peu le tournage sur ce point. L'écriture en plan-séquence, qui est l'épine dorsale de la mise en scène de Joachim, rendait le pari plus complexe. Allions-nous pouvoir obtenir la même liberté que sur les films précédents en allant dans cette direction ?

Quand nous avons repéré la maison, décor principal, où la plus grande partie du film allait avoir lieu, j'ai pu constater que la quasi totalité du sol de cette demeure de 40 m de long sur 10 m de large était faite d'un seul tenant et parfaitement lisse, nous allions donc pouvoir filmer à la Dolly, suivre ou précéder les personnages, sans devoir mettre de rails ce qui nous aurait beaucoup contraints au vu du travail de Joachim.

La méthode étant posée, j'ai demandé à être accompagné de mon chef machiniste habituel, Renaud Fiddon, car ce travail allait nous demander beaucoup de complicité. Notre collaboration de longue date nous permet souvent de nous comprendre d'un simple regard et c'était indispensable ici. Bien que cela complique le quota de techniciens liés à la co-production belgo-luxembourgeoise et française, la production a accepté, ce qui m'a grandement rassuré.

Rapidement, l'enjeu a été de chercher comment inscrire les scènes en plans-séquences mais sans jamais avoir un côté performance qui aurait pris le dessus sur l'interprétation. Autant la caméra à l'épaule

sur *Les Intranquilles* a été volontairement mise en avant pour incarner la fébrilité et l'énergie des personnages, autant ici on voulait un filmage plus dans la retenue, plus sobre.

J'ai passé huit jours sur le décor avec Joachim et Chloé (la co-scénariste du film) pour imaginer les déplacements des personnages et de la caméra, et déterminer un découpage provisoire.

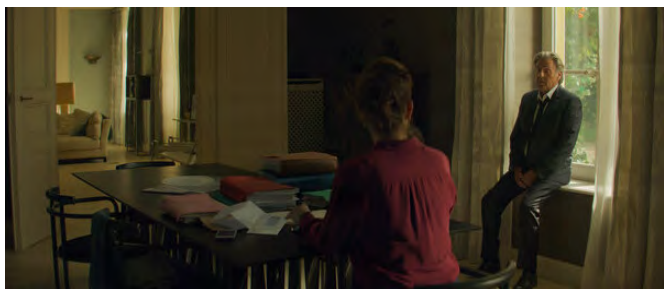
Parallèlement à ce travail, j'ai aussi fait des essais filmés dans le décor pour déterminer la caméra et les optiques les plus adaptées au film. Avec mon assistant Amaury Duquenne, sur les conseils de Philippe Piron et d'Alexander, chez Vantage, nous avons comparé 5 séries d'optiques (Hawk 65 Vintage'74 anamorphose 1.3 X, Hawk 65 anamorphose 1.3 X, Hawk Class-X, Cooke SF Full Frame anamorphose 1.8 X et PS Technovision anamorphose 1,5 X) et côté caméra RED Monstro 8K, Sony Venice 1 et Arri Alexa Mini LF.

Après avoir étalonné ces essais avec Thomas Bouffioulx (Colorist), nous les avons projeté, "à l'aveugle", en présence de Joachim et des producteurs. Le résultat a été unanime et c'est le couple Monstro-Hawks 65 74 qui a été retenu. Je travaille depuis longtemps en grand capteur et j'ai voulu ici pousser le processus au plus loin en cherchant à exploiter la plus grande partie disponible du capteur ce qui veut dire des optiques avec des coefficients d'anamorphose différents puisque les 3 caméras que j'ai testées n'ont pas un ratio H/L identique.

J'ai ensuite confronté et affiné notre découpage pendant les 8 jours de répétitions dans le décor fini avec Emmanuelle Devos (Astrid), Daniel Auteuil (François), Jeanne Cherhal (la commissaire Colin) et Mathieu Galoux (Raphaël) où j'ai pu filmer avec Artemis les scènes telles que nous les avions imaginées.

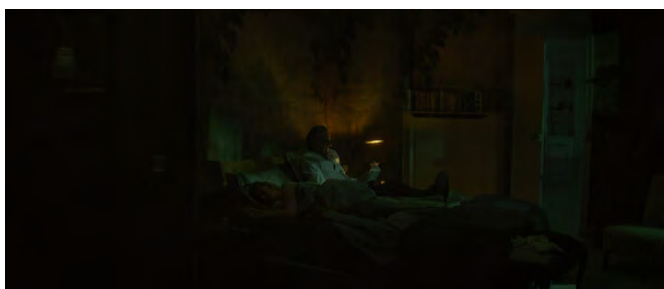
A la suite de cette préparation, un document assez précis a pu être partagé avec toute l'équipe pour être "sur la même page".

La dernière journée de répétition a donné lieu au tournage de quelques plans prévus dans le découpage. Mon équipe électro étant déjà sur place pour le pré-light, j'ai pu sommairement éclairer ces scènes et obtenir un résultat satisfaisant afin de mettre en place les LUTs du film.

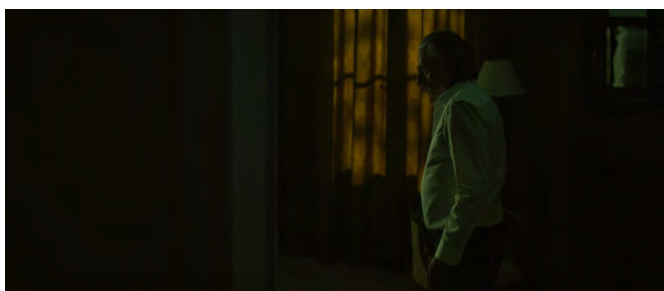


Photogramme

Un de mes problèmes principaux pour la lumière a été que, dans cette grande maison, il y a des fenêtres sur 40 m de long, exposées plein sud, donc pas de soleil le matin jusque 11h puis du soleil jusqu'à 18h. Je devais avoir la possibilité de créer un effet de soleil en amont de sa réelle présence pour m'assurer de la continuité des séquences. Pour cela, j'ai choisi d'utiliser des sources puissantes : Arri Max 18 kW, Alpha 9 et Cinepar 6 kW et pour remplir Luxed 12 plus Airframe 1 et 2, que j'affectionne particulièrement pour éclairer les personnages.

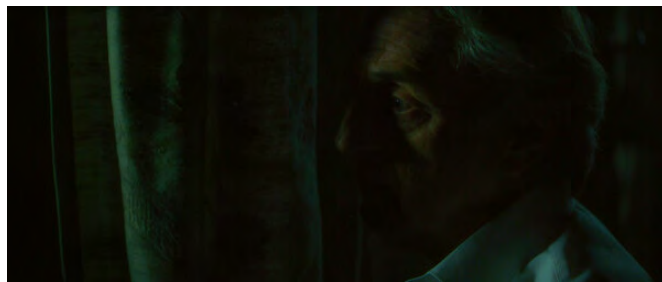


Photogramme



Photogramme

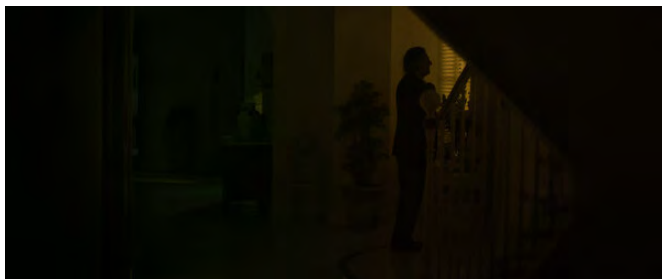
Pour les nuits, j'ai utilisé des 10 kW Fresnel car je voulais des ombres nettes mais aussi les Luxed 12 pour les fonds du jardin et 2 Huracan X Ayrton pour faire, dans la maison, des effets de lune passant à travers les feuillages. On a fait fabriquer deux gobos à cette intention et on a utilisé une fonction de ce projecteur qui nous a permis de faire bouger légèrement la lumière comme si le vent faisait bouger le feuillage.



Photogramme



Photogramme



Photogramme

Après plusieurs essais, j'ai décidé de colorer les nuits avec du Steel Green sur une base 3 200 K.

J'ai essayé tout au long du film de faire passer les personnages de l'ombre à la lumière, que j'ai voulue feutrée, avec des noirs profonds et poudrés à la fois. La série Hawk que j'ai utilisée m'y a beaucoup aidé en me permettant de trouver le rapport de contraste idéal avec la Monstro que j'ai poussée à 2 000 ISO, comme je le fais d'habitude, afin d'obtenir la texture que je souhaitais. Nous voulions donner une couleur chaude au film. Après de multiples essais, j'ai finalement opté pour filtrer avec un Harrison Antique Suède N° 2 pour les scènes de jour. Pour les nuits, ce filtre étant trop gourmand en lumière, une LUT me rapprochant du rendu de l'AS a été créée par Thomas pour harmoniser les scènes de jours et celles de nuit.

Réalisation : Joachim Lafosse

Scénario : Joachim Lafosse, Matthieu Reynaert, Thomas van Zuylen et Chloé Duponchelle

Cheffe décoratrice : Anna Falguères, ADC

Cheffe costumière : Judith de Luze

Chef opérateur du son : Alain Goniva

Chef monteur : Damien Keyeux

- **Bande annonce officielle :**



Video : UN SILENCE réalisé par Joachim Lafosse
Bande-annonce officielle
par [Les Films du Losange](#)

Equipe

Premier assistant opérateur : Amaury Duquenne
Chef électricien : Vitalijus Kiselius
Chef machiniste : Renaud Fidon

Technique

Matériel caméra : Vantage Belgique (RED Monstro et optiques Hawk65 Vintage'74)
Matériel lumière : Eye-Lite
Postproduction : Chardon

Un coup de dés

Photographié par [Rémy Chevrin AFC](#)

Septième collaboration avec Yvan Attal, c'est aussi le premier film noir que nous tournons ensemble. Scénario très libre, inspiré d'un roman et d'un poème de Mallarmé, il est question de lâcheté et de mensonge autour d'un homme qui rentre dans la spirale d'une descente aux enfers interminable.



Photogramme

Yvan voulait que le film ait lieu dans le sud sur la Côte d'Azur où le soleil brûlant deviendrait un des acteurs du film. Quelques scènes se passent à Paris, scènes

de flashback sombres et désaturées. Une direction de contraste et densité sur les nuits comme sur les jours où les intérieurs sont traités dans une certaine pénombre.



Photogrammes

Un format anamorphique qui accompagne toujours depuis quelque temps les films d'Yvan. Quelques références aussi à Hitchcock dans les filatures et les déplacements en voiture. Mais d'une manière générale pas d'influence particulière si ce n'est le genre thriller auquel nous nous frottons.

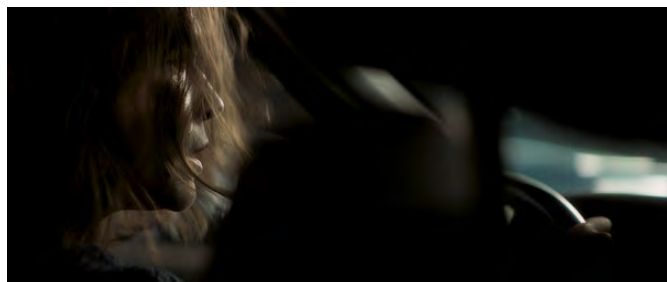


Photogramme

Une première expérience aussi sur les murs de LEDs pour les séquences de voiture de jour comme de nuit avec des effets pluie en studio qui fonctionnent bien...



Photogramme



Photogramme

Un grand merci à NeoSet, qui a su nous accompagner avec beaucoup de professionnalisme, et qui a su lire et interpréter mon dossier "plates/pelures" de très belle façon, en respectant horaires et axes de prises de vues permettant d'optimiser notre journée de tournage studio sur plateau virtuel.

Bravo aussi à l'équipe image, machinerie, électrique qui m'accompagne sur ce projet.

- **Bande annonce officielle :**



Video : UN COUP DE DES - Bande-annonce
par [SND](#)

Equipe

Premier assistant opérateur : François Gallet
Deuxième assistante opératrice : Raphaëlle Imperatori
Retour video : Emma Nissen
Cadreur Steadicam : Antoine Struyf
Chef électricien : Benjamin Moreau
Chef machinsite : Alexis Bouladoux
Coloriste : Marjolaine Mispelaere

Technique

Matériel camera : TSF Caméra (Arri Alexa Mini, série anamorphique Atlas Orion et zoom Angénieux Optimo 24-290 mm)
Matériel lumière et machinerie : TSF Lumière et TSF Grip
Drone : François Gallet, Christophe Perraudin
Murs de LEDs et plateau virtuel : NeoSet (Jérémie Tondowski, Karelle Ciana)
Laboratoire : M141
VFX : Digital District

L'Étoile filante

Photographié par [Pascale Marin AFC](#)

Premier échange avec Dominique Abel et Fiona Gordon : *L'Étoile filante* sera un film noir... en couleur... et burlesque.

Parmi leurs références, Aki Kaurismaki, notamment *L'Homme sans passé*.

Notre recherche à l'image s'est donc faite dans le sens de la stylisation. Créer des ombres portées, des contre-jours, mais ne pas être dans une ambiance uniformément dense qui aurait fait disparaître la saturation des couleurs. Et pour que le burlesque fonctionne, il faut voir les corps.

Travailler avec Abel & Gordon est un mélange, pas si contradictoire, d'extrême précision et de grande liberté. Ils préparent très en amont, testent chaque scène avec leurs comédiens, les gestes, le rythme. Mais restent ouverts à toute idée qui serait meilleure que ce soit en prépa ou sur le tournage. Et ils savent dire ce qu'ils n'aiment pas, ce qui est très pratique.

Le choix du plein format s'est imposé assez naturellement pour avoir des plans larges, même en intérieur, en évitant les déformations des focales courtes, j'ai travaillé sur ce film avec la Sony Venice 1. Pour ce qui est des optiques, j'ai choisi la série Thalia de Leitz notamment pour leur résistance aux flares, que Dom et Fiona apprécient peu, et pour leur très beau rendu sur les visages. Chez TSF, Ferial Benouarka, Aurélien Brandthomme, Franck Techer et Fred Valay ont été d'une grande aide pour trouver l'équation parfaite, rentrer dans notre budget sans renoncer à nos envies artistiques.

Abel & Gordon sont très fidèles, ils ont des collaborateurs de longue date qui sont à leurs côtés de films en films, notamment le chef décorateur Nicolas Girault et la costumière Claire Dubien. Les couleurs si vives du film se sont décidées au fur et à mesure de la préparation et avec des apports de chacun. Par exemple pour l'extérieur "Étoile filante", Abel & Gordon avaient trouvé un coin de rue à Bruxelles qui convenait très bien mais manquait de caractère, ils avaient repéré un autre lieu qui ne convenait pas mais ils aimaient la façon dont sa couleur le singularisait. J'ai bricolé un nouveau visuel

en repiquant la couleur de la référence. Et à partir de cette proposition l'équipe déco a fait bien mieux.



A g : photo de repérage du décor choisi - A d : photo de repérage du décor non retenu

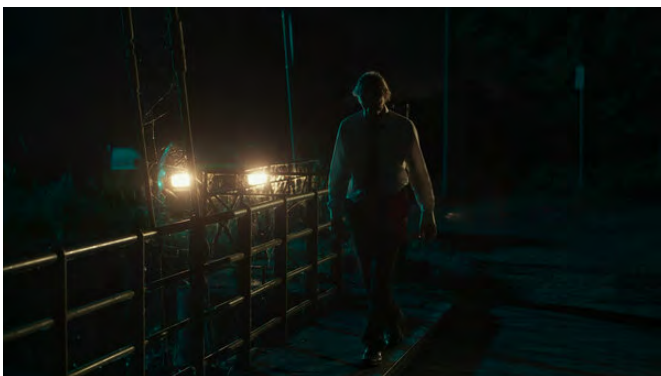


Photo de travail retouchée (à g) et l'équipe déco au travail (à d)



"L'Etoile filante"
Photogramme

Pour les nuits (hors réverbères), Dom et Fiona m'avaient dit qu'ils n'aimaient pas les nuits bleues, j'ai donc cherché une nuance de bleu-vert (peacock) qui rappelait le bar.

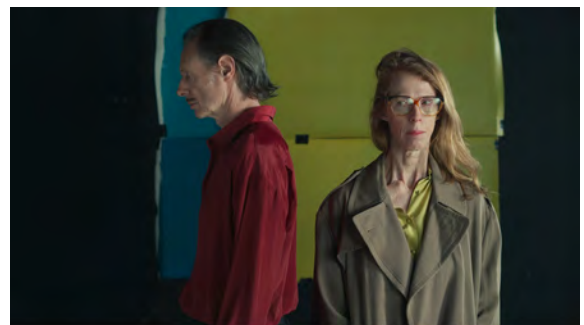


"L'Etoile filante"
Photogramme

Claire Dubien, la costumière, a trouvé pour le personnage de Kayoko, notre femme fatale,

interprétée par la chorégraphe et danseuse Kaori Ito, plusieurs robes rouges, couleur qui jouait en belle complémentaire de ce bleu-vert.

Nous avons confronté ces couleurs les unes aux autres lors d'essais filmés avec les réalisateurs/comédiens, les costumes et en arrière-plan des références des couleurs des décors. Lors de ces essais, nous avons notamment décidé de limiter notre utilisation de la fumée, pour ne pas affadir les couleurs. Et avec le chef électricien, Philippe Wegiel, nous avons convenu de garder la majeure partie du temps, au moins une source de lumière neutre en couleur afin de préserver la couleur des peaux et la justesse des couleurs les unes par rapport aux autres. A partir de ces images, une soirée chez Poly Son, avec le concours de Kevin Stragliati, a permis à Natacha Louis, l'étalonneuse du film, d'élaborer deux LUTs de tournage, une pour les intérieurs et les extérieurs nuit, une pour les extérieurs jours, elles se sont révélées très fiables. Nous n'avions pas de rushes étalonnés, seules ces LUTs ont été appliquées sur les proxys pour le montage.



Essais "L'Etoile filante" + LUT



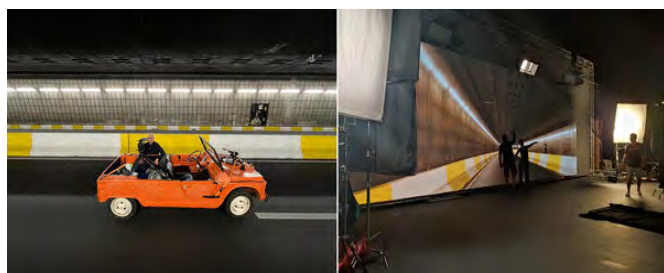
"L'Etoile filante"
Photogramme

Au fur et à mesure du tournage, les stills de chaque séquence finement choisis par Charlotte Bouché chez Poly Son m'ont aidé à parfaire la continuité esthétique qui se dessinait au fil d'un tournage de neuf semaines, protéiforme et absolument pas chronologique.

Le film s'est tourné en trois blocs, le rez-de-chaussée du bar "L'Etoile Filante" au théâtre Thénardier à Montreuil, les extérieurs à Bruxelles et tout le reste sur le plus grand plateau des studios de la Victorine à Nice. Tout le reste, c'est-à-dire tous les autres décors intérieurs, mais aussi, et c'est une particularité du cinéma d'Abel & Gordon, tous les plans en voiture et certains extérieurs qui ont été tournés en retro-projection.

C'est une artificialité totalement assumée, voici ce que disait Dominique Abel lors de la conférence de presse du festival de Locarno : « On est dans la transposition. On sait que c'est faux, on sait que les spectateurs savent que c'est faux et on espère que les spectateurs savent qu'on sait que c'est faux. »

Ces retro-projections nécessitaient de nombreuses pelures dont les prises de vues ont été effectuées en parallèle du tournage de l'équipe principale à Bruxelles par Jean-Christophe Leforestier et Alexandre Xenakis, deux autres collaborateurs fidèles d'Abel & Gordon.



Photos de plateau
Photos Clémence Dirmeikis



"L'Etoile filante"
Photogramme

Autre particularité de *L'Etoile filante*, Dom le jardinier dépressif est le sosie de Boris le barman, tous les deux interprétés par Dominique Abel. Certaines séquences où ils apparaissent tous les deux ont été gérées avec de simples doubles passes. Le cadre était loqué, nous tournions avec Boris, il partait ensuite au maquillage et 45 minutes plus tard, il revenait métamorphosé en Dom et nous tournions à nouveau.



Photo de plateau
Photo Pascale Marin



Photo de plateau
Photo Laurent Thurin-Nual

Même pour les séquences, où des interactions plus complexes entre les deux sosies ont rendu l'intervention des VFX nécessaires, nous partions d'une base la plus aboutie possible.

Ainsi pour cette séquence où il y a un véritable jeu de miroir entre Dom et Boris, nous avons tourné une première passe avec Dom simultanément de profil avec la Venice et de face avec un Alpha 7S III. Pour la passe suivante nous avons placé face à Boris un écran sur lequel nous diffusons la prise choisie de l'Alpha et ainsi Dominique Abel pouvait se voir comme dans un miroir et s'imiter lui-même.



"L'Etoile filante"
Photogramme

Eléa de Celles au point, Laura Marret à la machinerie, Philippe Wegiel à la lumière, leurs équipes et moi étions de nouveaux venus chez Abel & Gordon et on peut dire que la greffe a pris. Tous les corps de métier s'entraidaient et nombreux étaient les plans où tout le monde avait quelque chose à faire pendant la prise : vent, changement de lumière, mouvement de caméra, manipulation d'accessoire. Ce tournage a consisté en neuf semaines de plaisir à travailler au sein d'une vraie troupe de gens extrêmement investis et sympathiques pour qui le mieux n'était jamais l'ennemi du bien.

Quelques mois après, au moment de l'étalonnage Natacha Louis a pu affiner sans changements majeurs tant les directions amorcées dès la préparation et concrétisées au tournage étaient cohérentes. Elle a toujours su trouver le demi point qui allait satisfaire à la fois Dominique Abel et Fiona Gordon qui n'ont pas exactement le même œil mais qui forment un couple de créateurs où jamais l'un ne l'emporte sur l'autre, c'est la solution qui leur plaît à tous les deux qui est la bonne.

Equipe

Première assistante opératrice : Eléa de Celles
Deuxième assistante opératrice : Louise Autain
Data Manager : Paolo Sabouraud
Assistant-e opérateur-riche renfort : Diane Plas et Casper Grasp
Cadreurs pelures : Jean-Christophe Leforestier et Alexandre Xenakis
Opérateur Steadicam : Denis Warnier
Chef électricien : Philippe Wegiel
Electriciens : Nicolas Maigret et Antoine Labadie
Cheffe machiniste : Laura Marret
Machiniste : Camille Conroy
Machinistes renforts : Dorian Pirot et Emilien Marret
Etalonneuse : Natacha Louis

Technique

Matériel caméra : TSF Caméra (Sony Venice et série Leitz Thalia)
Matériels lumière et machinerie : TSF Lumière et TSF Grip
Laboratoire : Poly Son, avec le concours d'Ike No Koi
VFX : CGEV, Benuts

Le Bonheur est pour demain

Photographié par [Frédéric Serve AFC](#)

Ma rencontre avec Brigitte Sy date de 2007. Je la dois à l'entremise d'Hélène Louvart que je ne remercierai jamais assez pour cela et pour tant d'autres choses. Brigitte et moi suivons depuis lors un chemin de cinéma ensemble.

***Le Bonheur est pour demain* est notre dernière collaboration et celle-ci est d'autant plus importante pour moi qu'elle est aussi une collaboration d'écriture. J'ai, en effet, co-écrit le scénario avec Brigitte, prenant la suite de Christine Dory appelée vers son propre film.**

Mais c'est en tant que chef opérateur que je m'exprime ici. Le film précédent de Brigitte était un film en noir et blanc (*L'Astragale*, avec Leila Bekhti et Reda Kateb) et cela nous a poussé à nous poser la question de la couleur à nouveau frais. Ce n'est pourtant pas une question en tant que telle (après tout, on imagine souvent les films en couleurs sans remise en question particulière) mais avoir "vu" un film ensemble en noir et blanc nous a fait réfléchir à ce que nous allions "voir" pour ce film. Et ce "voir" ensemble nous interrogeait sur les couleurs que nous voulions.



Photogramme

Nous sommes allé chercher du côté des photographes dits "coloristes" Saul Leiter, Harry Gruyaert, Ernst Haas et William Eggleston surtout - que nous avons retrouvé avec son travail à Dunkerque en tournant là-bas. C'est par cette recherche iconographique que le film nous est apparu. L'action se situant en partie dans les années 1990, nous avons pu donner libre cours à une colorimétrie vive dans les décors (de Dan Bevan), les costumes (de Maïra Ramedhan Levi) et le maquillage (de Sylvia Carissoli), mais aussi - cela va de soi - dans la lumière. Les projecteurs LED n'ont, bien évidemment, pas inventé la couleur, mais ils nous ont permis une véritable rapidité de mise en œuvre.

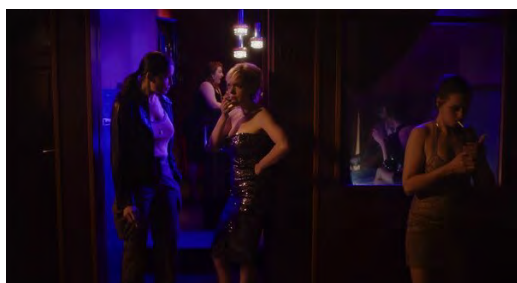
Les choix de couleurs me sont d'abord venus de nos images de référence mais aussi de réflexions sur les couleurs complémentaires ou triadiques qui m'ont permis d'expérimenter plus qu'à l'accoutumé la colorimétrie. Faire fonctionner ensemble tous les choix colorés d'une équipe a été un véritable défi que j'ai adoré relever !

Brigitte aime l'idée de travailler en troupe, et tente de conserver les équipes qui ont déjà travaillé pour elle. Nous étions donc en terrain ami pour la plupart, même si la hiérarchie change de film en film, progression professionnelle oblige (Sarah Pinton, première assistante caméra en est un exemple, remplacée pour des raisons de maternité par Thomas Landmann : merci à tous les deux pour votre dévouement). Ceci dit, ce film a été pour moi la première collaboration avec Julien Gallois, chef électricien. Je dois cette rencontre - car c'en est une - au chef machiniste Laurent Pouchard (avec lequel il s'agissait d'une seconde collaboration).



Frédéric Serve et Laurent Pouchard

Tous deux ont été parfaits : à l'écoute, comprenant le film, dans la proposition... Et tous deux extrêmement sympathiques (ce qui est, je l'avoue, de plus en plus important pour moi dans le travail comme dans la vie). À propos de belle rencontre : ce film a été étalonné par Alexandra Pocquet chez Micro Climat. Elle a su voir le film que nous faisons et a été très dévouée au suivi de la postproduction... Dans une bonne humeur précieuse !



Photogramme

C'est notre plus belle collaboration, à Brigitte et à moi (même si je le dis à chaque fois !), pourtant elle est déjà en train de se faire doubler par la prochaine que nous écrivons ensemble et que nous espérons bientôt partager avec vous !

Equipe

Premier-ère-s assistant-e-s opérateur-ric-e-s : Sarah Pinton et Thomas Landmann
 Seconde assistante opératrice : Romane Ducros
 Chef électricien : Julien Gallois
 assisté de : Pearl Hort et Calypso Petrou
 Chef machiniste : Laurent Pouchard
 assisté de Maxime Daguerre
 Étalonnage : Alexandra Pocquet.

Technique

Matériel caméra : Transpacam (Arri Alexa Mini, Raw opengate, 1,85 et série Leica Summicron)
 Matériel lumière : Transpalux et Volt-Face
 Matériel machinerie : Transpagrip
 Laboratoire : Micro Climat

Bonnard, Pierre et Marthe

Photographié par [Guillaume Schiffman AFC](#)

A l'occasion de la sortie de *Bonnard, Pierre et Marthe* sur les écrans, [lire ou relire l'entretien](#) avec Guillaume Schiffman réalisé lors du 75^e Festival de Cannes où le film était projeté dans la section Cannes Première.

Equipe

Premier assistant opérateur : Guillaume Genini
 Chef électricien : Loïc Limosin
 Chef machiniste : Laurent Menoury

Technique

Matériel caméra : TSF Caméra (Arri Alexa LF, optiques Arri Signature Prime)
 Machinerie et Lumière : TSF Grip et TSF Lumière
 Postproduction : M141
 Etalonneur : Richard Deusy

Sous le vent des Marquises

Photographié par [Denis Lenoir AFC](#)

Il y a dans ce film trois sortes d'image :

- Celle du "film de Pierre" (prénom du réalisateur), l'essentiel du film, format 1,85, une LUT inspirée de la Kodak 5219, nombre limité de focales utilisées, la caméra bouge avec les acteurs, mais elle bouge beaucoup, un peu de grain, légère diffusion 5SFX)
- Celle du "film d'Antoine" (nom du personnage du réalisateur), format 2,39, noir et blanc qui exploite toute la gamme possible des gris tout en gardant de vrais noirs et de vrais blancs, peu ou pas de grain, focales longues ou courtes, pratiquement pas de diffusion.
- Celle du "film de Lou" (ce que le personnage de Lou invente dans sa tête), format 1,50, comme un home movie, filmé avec un Sony Alpha 7SII tenu avec une poignée verticale en-dessous, diaphragme de 5,6 voire 8 ou 11, beaucoup de grain, une sorte de fantasme du film Super 8 par quelqu'un qui ne le connaîtrait pas.

Equipe

Première assistante caméra : Marine Delcourt
Deuxième assistante caméra : Julie Angelo
Troisième assistante caméra : Marie Merlant
Chef électricien : Dirk Van Rampelbergh
Chef machiniste : Léo Stritt
LUTs et étalonnage final : Gilles Granier pour Le Labo Paris
Étalonnage des rushes : Inès Sanchez pour Le Labo Paris

Technique

Matériel caméra : TSF Caméra (Sony Venice et série Zeiss Supreme)

Ma part de Gaulois

Photographié par [Lubomir Bakchev AFC](#)

Chef opérateur 2^e équipe et opérateur Steadicam : Fabrice Sébille
Premier·ère assistant·e opérateur·rice : Sarah Ardouin-Eyraud et Hervé Jamois
Deuxième assistant opérateur : André Oudard
Troisième assistante opératrice : Zoé Sébille
Chef électricien : Emmanuel Plumecocq
Électricien : Laurent Coudoux
Chef machiniste : Alexander Bügel
Machiniste : Guilhem Boubée de Gramont
Chef décorateur : Thierry Jaulin
Costumes : Noémie Le Tilly
Étalonneur : Fabien Remblier

Technique

Matériel caméra : Transpacam (Sony Venice 2 + Sony F55 ; série Leitz Summicron C + Zeiss CP.2, zoom Angénieux Optimo 28-76 mm)
Matériels lumière et machinerie : Transpalux et Transpagrip
Laboratoire : Traffic

Priscilla

Photographié par [Philippe Le Sourd AFC](#)

- A l'occasion de la sortie de *Priscilla* en salles, [voir ou revoir l'entretien avec Philippe Le Sourd, AFC, ASC](#) réalisé dans le cadre du festival Camerimage 2023 où le film était présenté en séance spéciale hors compétition.

Equipe

Premier assistant caméra : Dean Stinchcombe
Deuxième assistant caméra : Matthew Reid
Chef électricien : Michael L. Hall
Chef machiniste : Richard Emerson
Coloriste : Damien Van Der Cruyssen

Technique

Matériel caméra : Panavision Toronto (Arri Alexa 35 et optiques Panavision Ultra Speed)
Laboratoire de postproduction numérique : Harbor

Le Voyage en pyjama

Photographié par [Jean-Marc Fabre AFC](#)

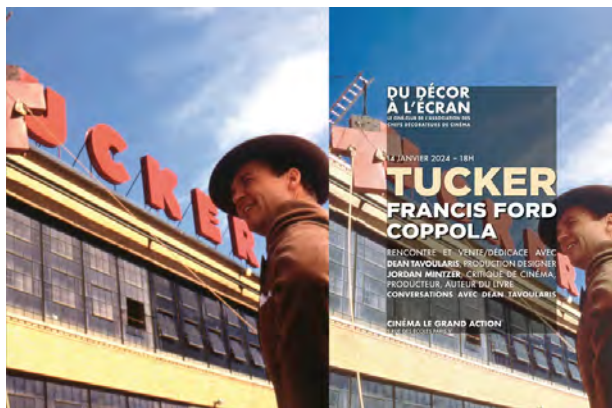
Equipe

Premier assistant opérateur : Charles Thomas
Chef électricien : Christian Weyers
Chef machiniste : Guy-Auguste Boléat
Étalonnage : Maxime Renaud

Technique

Matériel caméra : Next Shot (Arri Alexa Mini, Raw, zooms Angénieux EZ-1 et EZ-2)
Matériels lumière et machinerie : Next Shot
Postproduction : Big Idea productions (La Cité du Film Le Mans)

Sur les écrans



"Tucker", de Francis Ford Coppola, projeté au Ciné-club de l'ADC

03-01-2024 - [Lire en ligne](#)

Pour démarrer en fanfare l'année 2024, le Ciné-club Du décor à l'écran, les chefs décorateurs et cheffes décoratrices de l'ADC projeteront *Tucker, l'homme et son rêve*, le film de Francis Ford Coppola photographié par Vittorio Storaro, AIC, ASC, et recevront Dean Tavoularis, production designer, et Jordan Mintzer, critique et auteur du livre *Conversations avec/with Dean Tavoularis*.

La projection sera suivie d'une rencontre avec Dean Tavoularis et Jordan Mintzer.

Tucker: The Man and his Dream (1988)

Avec Jeff Bridges, Joan Allen, Martin Landau

En 1948, le jeune ingénieur Preston Tucker conçoit une automobile révolutionnaire. Son succès prévisible déclenche une contre-attaque immédiate des grandes marques établies. Mais Tucker ne se laisse pas faire et entreprend de réaliser cinquante exemplaires de la "Tucker '48" pour que celle-ci existe de fait.



Dean Tavoularis débute au département animation de Walt Disney puis accompagne des réalisateurs du Nouvel Hollywood : Arthur Penn (*Bonnie and Clyde*, *Little Big Man*), William Friedkin (*The Brink's Job*) et Francis Coppola pour une douzaine de films, dont la trilogie du *Parrain* et *Apocalypse Now*. Parmi les autres films dont il crée les décors, citons *Zabriskie Point*, de Michelangelo Antonioni, *La Neuvième porte* et *Carnage*, de Roman Polanski.

Correspondant à Paris de *The Hollywood Reporter*, Jordan Mintzer a publié des textes dans *Variety*, *So Film*, *Le Monde* et *Libération*. Il est l'auteur des livres d'entretiens avec James Gray, Darius Khondji, AFC, ASC, Dean Tavoularis, et le producteur du réalisateur américain Matt Porterfield.

Dimanche 14 janvier 2024 à 18h
Cinéma Le Grand Action
5, rue des Écoles - Paris 5°





Nikon Film Festival, 14^e édition

02-01-2024 - [Lire en ligne](#)

Le Nikon Film Festival, événement qui encourage la création vidéo et favorise l'émergence de nouveaux talents, a lancé sa 14^e édition, le jury étant présidé par le réalisateur Quentin Dupieux. Pour y participer, Nikon propose de réaliser un ou plusieurs films courts de 2 minutes 20 secondes avec pour thème imposé, cette année, "Le feu". Ouvertes le 20 octobre 2023, les participations s'achèveront le 20 janvier 2024, les votes devant débiter le 1^{er} février.

Depuis de nombreuses années, le Nikon Film Festival rassemble le plus largement possible les jeunes espoirs et les talents confirmés autour d'un objectif commun : créer.

Le format est idéal pour la diffusion web qui permet de conserver une liberté de création tout en réduisant au maximum les contraintes techniques qui pourraient limiter son accessibilité.

Le Nikon Film Festival offre également l'opportunité de vivre des expériences uniques à travers de nombreuses projections publiques dans le réseau de cinémas CGR et la cérémonie de Remise des Prix au Grand Rex (treize prix étant décernés, dont un pour la Photographie).

Présidé par Quentin Dupieux, le jury sera composé de Juliette Armanet, Raphaël Quenard, Zita Hanrot, Nora Hamzawi, Vanessa Guide, Seb, la directrice de la photographie Élodie Tahtane, AFC, Marine Albert, Pascale Faure et Alexandre Dino, de Nikon (ci-après, de gauche à droite et de haut en bas).

À noter que le CNC est l'un des partenaires majeurs du Nikon Film Festival.



- [Consulter le règlement](#)
- [Informations complémentaires, dont les liens d'inscription et de participation](#) sur le site Internet du Nikon Film Festival.

(Source Nikon France)



"De l'assemblage au montage cinématographique"

Une conférence de Laurent Le Forestier
02-01-2024 - [Lire en ligne](#)

Pour sa prochaine conférence, vendredi 12 janvier 2024, le Conservatoire des techniques cinématographiques de la Cinémathèque française, animé par Laurent Mannoni, a proposé à Laurent Le Forestier de venir exposer, avec une approche historique et technique - attentive aux outils et aux gestes -, les multiples formes de coupe et de collage qui ont façonné la pratique du montage cinématographique à l'époque des films dits muets, ayant constitué une phase autonome de cette étape de fabrication qu'est la postproduction.

Bien que l'on ait pendant longtemps associé le cinéma muet à l'ère du "montage-roi", la pratique du montage se trouve le plus souvent, pendant cette période, grandement limitée. Les génériques de films l'ignorent le plus souvent (en tout cas jusqu'à la seconde moitié des années 1920, à quelques exceptions près), et les associations et syndicats de monteuses et monteurs n'apparaissent d'ailleurs aux États-Unis et en Europe que dans les années 1930. Le terme même de "montage", bien que repris précocement par les Soviétiques à des fins de théorisation, circule assez peu dans le milieu cinématographique français et ne recouvre généralement, en toute logique, que des pratiques assez sommaires, éloignées de celles que nous désignons aujourd'hui par ce terme. Cette conférence propose donc de revenir sur l'histoire des techniques et pratiques de montage à l'époque du muet, et de montrer comment le montage devient progressivement une phase importante du processus de production des films... mais surtout à la toute fin des années 1920.



Collection Cinémathèque française

Laurent Le Forestier est professeur à la section d'histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne, et secrétaire d'édition de 1895, revue d'histoire du cinéma publiée par l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma. Il travaille essentiellement sur le cinéma des premiers temps, l'histoire de la critique, et les relations entre découpage et montage. Il a publié récemment *La Transformation Bazin* (PUR, 2017) et *De l'assemblage*

au montage cinématographique. *Instauration et standardisation d'une pratique* (Presses de l'Université de Montréal, 2022, co-écrit avec André Gaudreault).

Cette conférence sera suivie, à 18h30, d'une signature, à la librairie de la Cinémathèque, par Laurent Le Forestier de son ouvrage, *De l'assemblage au montage cinématographique. Instauration et standardisation d'une pratique* (Presses de l'Université de Montréal, 2022, co-écrit avec André Gaudreault).

Vendredi 12 janvier 2024 à 17 heures

Salle Georges Franju

Cinémathèque française

51, rue de Bercy - Paris 12^e

Prochaine conférence

Vendredi 2 février 2024 : "Dans les airs : le cinéma aérien. Historique de la prise de vues aériennes", conférence et rencontre avec Frédéric Spriet (ex dirigeant de Papa Sierra).



Au palmarès des Arcs Film Festival 2023

28-12-2023 - [Lire en ligne](#)

Les Arcs Film Festival, consacré à la diversité du cinéma européen indépendant - dont la 15^e édition s'est tenue du 16 au 23 décembre 2023 -, a annoncé son palmarès. Parmi les prix décernés, La Flèche de Cristal est allée à *Slow*, de Marija Kavtaradze, photographié par Laurynas Bareiša, et le Prix de la Meilleure photographie, à Nathalie Durand, AFC, pour *Le Successeur*, de Xavier Legrand, film en compétition ayant aussi remporté le Prix du public. On comptait douze films photographiés par des membres de l'AFC au nombre des films sélectionnés dans les diverses sections.

Présidé par le réalisateur iranien Asghar Farhadi, le jury du 15^e Les Arcs Film Festival était composé de le scénariste et réalisatrice Christine Angot, de l'actrice franco-américaine Rebecca Marder, de l'autrice, compositrice et interprète française Irène Dréssel et de l'acteur français Vincent Lacoste.

Entre autres films sélectionnés

- *A Short Trip*, d'Erenik Beqiri, photographié par Guillaume Le Grontec, AFC (Compétition Court métrage)
- *Bonnard, Pierre et Marthe*, de Martin Provost, photographié par Guillaume Schiffman, AFC (Avant-premières)
- *La Chimère*, d'Alice Rohrwacher, photographié par Hélène Louvart, AFC (Séance spéciale)
- "De Grâce", de Vincent Maël Cardona, photographié par Brice Pancot, AFC (Séance spéciale)
- *L'Étoile filante*, de Dominique Abel et Fiona Gordon, photographié par Pascale Marin, AFC (Sommet)
- *Le Molière imaginaire*, d'Olivier Py, photographié par Luc Pagès, AFC (Sommet)
- *Les SEGPA au ski*, d'Hakim et Ali Bougheraba, photographié par Lubomir Bakchev, AFC (Avant-premières)
- *Sidonie au Japon*, d'Elise Girard, photographié par Céline Bozon, AFC (Avant-premières)
- *The Artist*, de Michel Hazanavicius, photographié par Guillaume Schiffman, AFC (Séance spéciale)
- *Un Silence*, de Joachim Lafosse, photographié par Jean-François Hensgens, AFC, SBC (Avant-premières)
- *La Vie de ma mère*, de Julien Carpentier, photographié par Martin de Chabaneix, AFC (Avant-premières)
- *Vivants*, d'Alix Delaporte, photographié par Inès Tabarin, AFC (Sommet).



Photo Caroline Lequeux - Les Arcs Film Festival

- [Voir la programmation complète](#)
- [Voir le palmarès complet.](#)



De retour du 45^e Festival des 3 Continents à Nantes

Par Agnès Godard, AFC

22-12-2023 - [Lire en ligne](#)

Le Festival des 3 Continents, qui s'est tenu à Nantes du 24 novembre au 3 décembre 2023, propose des films en provenance d'Afrique, d'Amérique latine et d'Asie, mélangeant premiers et deuxièmes films, voire plus, et documentaires, tous inédits en France.

Le programme inclut aussi de nombreuses rétrospectives.

Cette année :

- Safi Faye, réalisatrice sénégalaise récemment disparue à 79 ans était célébrée avec la projection de dix films
- Ann Hui, née en Chine et ayant grandi à Hong Kong. Elle a reçu un prix d'Honneur au festival de Venise en 2020. Âgée de 76 ans, elle ne s'est pas déplacée, non pas en raison de son âge mais d'un travail en cours. Une dizaine de films projetés.
- Une anthologie du cinéma vietnamien avec vingt films.
- Un Hommage à Amitabh Bachchan, « plus grande star de la scène et du cinéma » selon un sondage de la BBC en 1999.
- Un programme intitulé "Les Méandres du Temps" avec des films de Rachid Bouchareb, Rithy Panh, Satyajit Ray, Patricio Guzman...
- Et enfin un programme de films d'Animation pour les tous jeunes spectateurs.

Le festival attire de plus en plus de public, un record cette année.

Jérôme Baron, le directeur artistique, est un véritable amoureux des films. C'est un cinéphile hors pair, il entretient des relations suivies avec les réalisateurs·rices de ces 3 continents depuis plus de 15 ans.



La queue devant l'une des salles
Photo Agnès Godard



Trois des membres du jury
De g. à d. : Para One, Chloé Mazlo, Laurence Lascary
Photo Agnès Godard



Jérôme Baron au célèbre restaurant La Cigale
Photo Agnès Godard

Le festival décerne trois prix dans le cadre de la compétition internationale, Montgolfière d'or, d'argent, et Prix d'aide à la distribution. A cela s'ajoutent un Prix du Jury Jeune et un Prix du Public.

J'ai eu le plaisir de faire partie du jury de la compétition internationale de la 45^e édition aux côtés de Laurence Lascary, productrice - société DACP (De l'Autre Côté du Périph), de Chloé Mazlo, issue de La Fémis, réalisatrice franco libanaise de films d'animation et d'un long métrage (*Sous le ciel d'Alice*), et de Jean-Baptiste de Laubier, dit Para One (issu de La Fémis), DJ, compositeur, producteur et réalisateur (dont *Spectre : Sanity, Madness & the Family*). Il a composé la musique de tous les films de Céline Sciamma.

Dans le cadre de la compétition Internationale nous avons visionné dix films. La Montgolfière d'or a été attribuée à *The Shadowless Tower*, film chinois de Zhang Lu ayant à son actif une dizaine de films dont *Gyeongju*, présenté à ce même festival il y a neuf ans. Le film suit la vie d'un homme poète devenu critique gastronomique et celle d'une jeune collègue photographe. Les méandres de leurs vies respectives, enfouies dans le non-dit, se déploient dans la plus grande simplicité en une toile d'araignée dévoilant toutes les "fictions familiales" traumatiques et inhibantes. Véritable puzzle dont les pièces s'emboîtent de manière toujours surprenante, la narration sans effets spectaculaires fabrique une porosité troublante vie/temps/cinéma qui donne aux personnages une indépendance et une liberté magiques.

La Montgolfière d'argent a été attribuée au premier long métrage documentaire camerounais *Le Spectre de Boko Haram*, de Cyrielle Raingou. Elle a réalisé de nombreux courts métrages. Nord Cameroun, le village de Kolofata et ses habitants marqués par le passage du groupe terroriste. La cinéaste se place du côté des enfants, ils ont entre 4 et 11 ans, garçons et filles. Combien de temps a-t-il fallu pour que la caméra soit accueillie ? pour que délicatesse, poésie et surtout dignité imprègnent les paroles, les images ? La puissance de son sujet et de son traitement dégage une rare force vitale.

Le Prix d'aide à la distribution a été attribué à *Fly On*, film japonais de Takuya Kato. À 30 ans, il a écrit et mis en scène une vingtaine de pièces de théâtre. *Fly On* est son 2^e long métrage.

Il nous a réunis pour sa concision formelle usant et déjouant à la fois avec une grande finesse les ingrédients du mélodrame au sein d'un jeune couple, perçant les apparences de la société japonaise contemporaine.



Cyrielle Raingou
Photo Agnès Godard

Le Prix du Jury Jeune a été attribué à *Critical Zone*, film iranien de Ali Ahmadzadeh tourné clandestinement, interdit en Iran. Le film suit les activités d'un dealer de drogue sans chercher à éviter les outrances hallucinées aussi bien à l'image qu'au son.

Il a reçu le Léopard d'or à Locarno en 2023.

Le Prix du Public a été attribué à *Bride Kidnaping*, film kirghize de Mirlan Abdykalykov.

Le film est une dénonciation des mariages forcés pratiqués chaque jour au Kirghizistan aussi bien par les hommes que les femmes.

Le déroulement linéaire et patient du film démontre avec force la cruauté d'une pratique au sein d'une société au portrait contrasté, tragiquement autodestructrice.



Jérôme Baron et Mirlan Abdykalykov
Photo Agnès Godard

Les films seront présentés au cinéma L'Arlequin à Paris du 24 au 28 janvier 2024.



Le directeur de la photographie Grimm Vandekerckhove, lauréat du "Robby Müller Award" 2024

18-12-2023 - [Lire en ligne](#)

Le Festival international du film de Rotterdam (IFFR), créateur du "Robby Müller Award" avec la NSC (Association néerlandaise des directeurs de la photographie) et Andrea Müller-Schirmer, l'épouse de Robby Müller, a annoncé le **bénéficiaire de leur cinquième prix, le directeur de la photographie belge Grimm Vandekerckhove, pour avoir su créer à travers son œuvre un langage visuel authentique, crédible et émotionnellement remarquable, en particulier son travail au côté du cinéaste Bas Devos. Son prix lui sera remis dans le cadre de la 53^e édition de l'IFFR, qui se tiendra du 25 janvier au 4 février 2024.**

Grimm Vandekerckhove est connu pour capter délicatement la vie intérieure des personnages, telle qu'une femme de ménage tard dans la nuit dans *Ghost Tropic* (2019) ou un ouvrier du bâtiment étranger et une chercheuse dans le domaine des mousses dans *Here* (2023), deux films réalisés par son ami le cinéaste belge Bas Devos. Il a aussi tourné *Noces*, de Stephan Streker (2016), racontant l'histoire d'une adolescente à qui l'on impose un mariage traditionnel.

Appréciation du jury

« Grimm Vandekerckhove est une voix nouvelle mais déjà établie et une vraie découverte parmi la nouvelle génération de directeurs de la photographie internationaux. Avec un profond engagement et une merveilleuse tranquillité, il capte les détails et les nuances cachées de la vie quotidienne à sa manière singulière qui sont le miroir des images émouvantes de Robby Müller. »

A propos de Grimm Vandekerckhove

Grimm Vandekerckhove a collaboré avec des

réalisateurs tels que Bas Devos, Stephan Streker, Jérémie Guez et Fien Troch. Diplômé de l'école d'art bruxelloise LUCA, il débute comme opérateur 2^e équipe avec le directeur de la photo Nicolas Karakatsanis sur *Le Fidèle*, de Michaël R. Roskam (2017), et *Violet*, de Bas Devos (2014). Il entreprend ensuite une carrière de directeur de la photographie, l'entamant avec de nombreux courts métrages, documentaires et publicités. Au fil des années, il construit un éventail polyvalent qui couvre différents genres : du travail instinctif à la caméra pour le film néo-noir *Kanun*, de Jérémie Guez (2022), aux délicates perceptions de *Here*, de Bas Devos (2023). Le travail de Grimm Vandekerckhove a été reconnu grâce à de nombreuses sélections dans les festivals comme Vision du réel, Berlin, Cannes et Toronto. Il convient de noter en particulier sa relation créative avec Bas Devos. *Ghost Tropic* a été sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes, en 2020, et *Here* fut le lauréat du Meilleur film et du Prix international de la critique à la section "Encounters" de la Berlinale, en 2023.

- [Voir les précédents prix](#), dont celui attribué à Hélène Louvart, AFC, en 2023.

(Source [IFFR](#))



Pham Thiên Ân, 2^e Prix André Bazin pour son film "L'Arbre aux papillons d'or"

18-12-2023 - [Lire en ligne](#)

Créé à l'initiative des *Cahiers du cinéma*, le Prix André Bazin s'est donné pour objet de découvrir un ou une cinéaste, contribuer à sa reconnaissance et à la continuation de son œuvre. Pour la deuxième édition de ce prix, le trophée a été remis, jeudi 14 décembre 2023, à Pham Thiên Ân, pour *L'Arbre aux papillons d'or*, Caméra d'or au 76^e Festival de Cannes,

film photographié par Dinh Duy Hung. À noter, comme l'an passé, qu'une directrice de la photographie de l'AFC était membre du jury.

Composition du jury

Le jury du Prix André Bazin 2023 était composé de la comédienne Marion Cotillard, du cinéaste Albert Serra, l'artiste interprète et compositrice Flora Fishbach, de la directrice de la photographie Jeanne Lapoirie, AFC, des membres du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* Fernando Ganzo et Olivia Cooper-Hadjian, et de l'abonnée à la revue Noémie Toussaint.

Le mot du jury

« C'est un voyage que nous avons souhaité mettre en lumière ce soir.

Un voyage multidimensionnel.

Visuel, émotionnel, spirituel, physique. En nous invitant dans un univers d'une splendeur et d'une poésie si puissantes, le réalisateur nous ouvre dans le même temps la porte de notre propre imaginaire. Il crée en nous l'espace et le temps.

Alors un récit intérieur où nos réflexions, nos questions, nos rencontres intimes avec chaque personnage, ceux que nous voyons à l'écran et ceux que nous ne verrons jamais, laissent jaillir des émotions et des sensations qui nous emmènent bien au-delà de ce qu'il nous raconte.

On contemple, sans jamais intellectualiser, le chemin intérieur de Thien. Et on finit par ressentir tout ce qui vibre en lui, son errance, son amour, sa rencontre avec lui-même. La brume d'où scintille la lumière, la nature avec laquelle il finira par faire corps. Avec laquelle nous ferons corps aussi.

C'est un film somptueux, une expérience bouleversante, par un cinéaste qui fait preuve d'une maîtrise, d'une créativité visuelle et sonore admirables, et d'un travail extraordinaire avec les acteurs. »



Pham Thiên Ân
Photo Chanel

(Source [Cahiers du cinéma](#))



Video : L'ARBRE AUX PAPILLONS D'OR - Bande annonce
par [Nour Films](#)



Au palmarès des "European Film Awards" 2023

14-12-2023 - [Lire en ligne](#)

Lors de la 36^e cérémonie de remise des "European Film Awards", samedi 9 décembre 2023 à Berlin (Allemagne), le film *Anatomie d'une chute*, de Justine Triet, photographié par Simon Beaufigli, s'est vu attribuer six récompenses : "European Film", "European Director" (Justine Triet), "European Actress" (Sandra Hüller), "European Screenwriter" (Justine Triet, Arthur Harari), "European Editing" (Laurent Sénéchal), "European University Film Award". Le directeur de la photographie danois Rasmus Videbæk, quant à lui, s'est vu remettre l'"European Cinematography" pour *Bastarden* (*The Promised Land*), de Nikolaj Arcel.

Trois des lauréats des "Excellence Awards" 2023 *European Cinematography*

Rasmus Videbæk pour *The Promised Land*
Le jury : "The poetic cinematography in *The Promised Land* illustrates perfectly that Rasmus Videbæk knows exactly where to push forward and where to stand back. Visually powerful, he doesn't draw too much attention to the camera, leaving story and characters the room they deserve, be it working on the harsh Danish heath or inside the lodgings of

the workers around Captain Ludvig Kahlen and the impressive mansion of the local sovereign."



Rasmus Videbæk
Photo Harald Fuhr / EFA

European Editing

Laurent Sénéchal pour *Anatomie d'une chute*
Le jury : "As this psychological drama slowly unfolds, Laurent Sénéchal's editing is a main part of the story's architecture. What is withheld and what is revealed at what time keeps surprising the viewer, adds to our impression of the characters and gives the story its pace. New bits of information keep changing what we thought we knew."

European Production Design

Emita Frigato pour *La chimera*
Le jury : "Matching completely different styles, Emita Frigato's production design creates the spaces in which this fairy tale can really unfold. In a perfect balance, precise historical knowledge of both ancient Italian art and of this part of Italy in the 1980s is joyfully mixed with a kind of magic realism. All rooms and spaces contain a reality that is supported by textures, trinkets and kitchen utensils, never taking over the story but enhancing what happens and the characters who are in it."

Membres du jury des "Excellence Awards"

- Matteo Cocco, directeur de la photographie, Italie
- Mdhamiri Á Nkemi, chef monteur, Royaume-Uni
- Maria Shub, chef décorateur, Ukraine
- Armaveni Stoyanova, créateur de costumes, Bulgarie
- Eglė Mikalauskaitė, cheffe maquilleuse-coiffeuse, Lituanie
- Gina Keller, designer sonore, Suisse
- Zviad Mgebry, compositeur, Géorgie
- Mårten Larsson, superviseur VFX, Suède.

- [Voir tous les lauréats](#) des "Excellence Awards" 2023
- [Voir le palmarès complet](#) sur le site Internet des "European Film Awards".

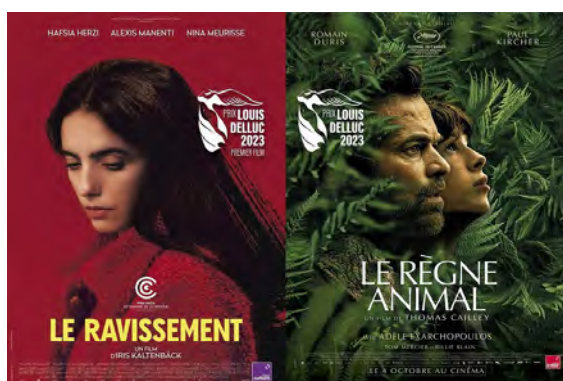


Les lauréats
Photo Sebastian Gabsch / EFA

- *La Bête dans la jungle*, de Patric Chiha, photographié par Céline Bozon, AFC
- *L'Été dernier*, de Catherine Breillat, photographié par Jeanne Lapoirie, AFC
- *Little Girl Blue*, de Mona Achache, photographié par Noé Bach, AFC
- *Le Procès Goldman*, de Cédric Kahn, photographié par Patrick Ghiringhelli
- *La Rivière*, de Dominique Marchais, photographié par Martin Roux
- *Un prince*, de Pierre Creton, photographié par Antoine Pirotte, Léo Gil-Mena, Pierre Creton.

Le Prix Louis Delluc du premier film 2023 a été attribué au long métrage *Le Ravissement*, d'Iris Kaltenbäck, photographié par Marine Atlan.

Le CNC soutient le Prix Louis Delluc et Transpalux est l'un de ses partenaires.



Video : LE RÈGNE ANIMAL - Bande-annonce Officielle
Romain Duris / Paul Kircher (2023)
par [STUDIOCANAL France](#)

"Le Règne animal", de Thomas Cailley, Prix Louis Delluc 2023

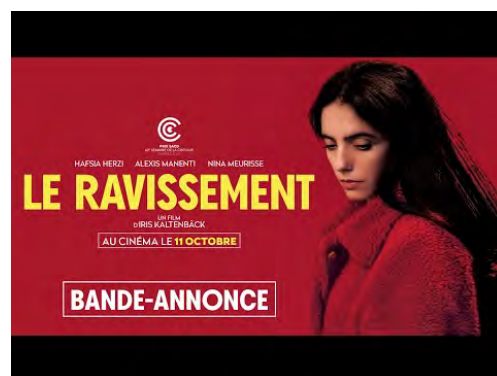
"Le Ravissement", d'Iris Kaltenbäck, Prix Louis Delluc du premier film

11-12-2023 - [Lire en ligne](#)

Remis en hommage à Louis Delluc pour la première fois en 1936 et annoncé mercredi 6 décembre au Fouquet's, le Prix Louis Delluc 2023 a été décerné au film de Thomas Cailley *Le Règne animal*, photographié par David Cailley. Coprésidé par Sophie Avon et Gilles Jacob, le jury, composé exclusivement de critiques de cinéma, récompense chaque année le film d'un ou d'une cinéaste mêlant tout à la fois l'exigence artistique, l'originalité du style et la vision d'un auteur.

Rappel des autres films en présélection

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



Video : LE RAVISSEMENT - Bande-annonce
par [Diaphana Distribution](#)

- [Consulter](#) le site Internet de l'association du Prix Louis Delluc.

Notes

[Lire ou relire](#) un entretien où le directeur de la photographie David Cailley parle de son travail sur *Le Règne animal*.

Technique



Le nouveau Showreel Arri France 2023

27-12-2023 - [Lire en ligne](#)

Plongez au sein d'une sélection de productions françaises tournées en 2023 avec les équipements Arri : des longs et courts métrages en passant par des séries, clips et pubs. Merci à toutes les équipes de tournage d'avoir fait confiance à nos produits !



Video : ARRI France Camera Showreel 2023
par [ARRIChannel](#)



Ouverture de Transpacam à Marseille

14-12-2023 - [Lire en ligne](#)

Nous avons le plaisir de vous annoncer l'arrivée de Transpacam au sein de nos locaux marseillais qui regroupent déjà lumière, machinerie, véhicules et énergie (camions groupes et groupes portables). L'ensemble des moyens techniques du groupe Transpa sont désormais disponibles dans notre agence, dirigée par Pascal Villanueva et secondée par Pablo Betis, chargé du développement.

Sur plus de 200 m² dédiés à la caméra, nous sommes heureux de vous accueillir pour vos projets de longs métrages, fictions TV, publicités, courts métrages...



Vous pouvez d'ores et déjà nous contacter pour vos tournages directement à notre agence :

transpamarseille@transpalux.com / 04 91 21 43 14
et pour toute question concernant la caméra auprès de notre équipe :

- Vincent Bergeon - responsable Planning et Magasin
v.bergeon@transpacam.com
06 11 58 90 07

- Loris Lombardo - gestionnaire technique Caméra
l.lombardo@transpacam.com
06 47 99 03 79



Loris Lombardo.

Transpacam Marseille
12, boulevard Frédéric-Sauvage
Forum des Arnavants - Lots 5A
13014 Marseille



Vincent Bergeon, Anne Aylies (première assistante opératrice) et Loris Lombardo.



Dans l'actualité de TSF

04-12-2023 - [Lire en ligne](#)

Dans l'actualité de décembre chez TSF, une nouvelle gamme de batteries et le véhicule Taurus dédié au transport de grues télescopiques.

Des batteries (plus) vertes Haute densité chez TSF

TSF est fier de présenter sa nouvelle gamme de batteries réalisée en recyclant les composantes de ses premières gammes de batteries déjà en exploitation depuis plus de trois ans.

Nos nouvelles batteries 4 kWh et 11 kWh ont conservé l'essentiel des composants électroniques et éléments de châssis de nos anciens packs énergies (VE3000 et CE5000) dont les premiers exemplaires ont été commercialisés en 2020.

L'avancement des technologies des cellules qui composent les batteries nous a permis de transformer les valises énergies 2 880 Wh en nouveaux packs VE4K 3 825 Wh sans changer l'ergonomie ou les dimensions, malgré un gain en autonomie de 25 %.



Plus impressionnant encore, nos Cube Energie CE-5000 ont plus que doublé leur autonomie pour devenir CE-11000, leur conférant le statut de la plus grande autonomie du marché pour une batterie transportable, tout en maintenant le principe de

réutilisation des matériaux existants. Conforme aux principes du 3R (Réduire, Réutiliser, Recycler), les nouvelles batteries TSF permettent de réduire la quantité de batteries à transporter pour une autonomie donnée, tout en réutilisant des composants existants. Les cellules épuisées sont recyclées via des réseaux de recyclage certifiés. Les nouveaux packs énergies ont été réalisés en collaboration avec une entreprise française (circuit court solidaire) et bénéficient de standards de sécurité et de longévité accrus.



Les nouvelles batteries sont disponibles à la location en exclusivité chez TSF Lumière, à la CinéBoutique, ainsi que chez TSF Grip et TSF Caméra.

Le véhicule motorisé Taurus

TSF Grip et son partenaire, la société T4P, sont heureux de proposer la nouvelle base motorisée Taurus 2 avec nos grues SuperTechno50 !

Le Taurus 2 est un véhicule motorisé adapté aux tournages sur des décors difficilement accessibles ou peu carrossables, et escarpés. Le véhicule est parfaitement adapté pour transporter toutes les grues télescopiques jusqu'à la SuperTechno 50'.



Avec ses quatre roues motrices et son rayon de braquage exceptionnel, le véhicule est capable d'accéder et de se déplacer sur les terrains les plus difficiles et les plus accidentés. Doté de roues à large rayon, le Taurus dispose également de quatre vérins et d'une colonne hydraulique rectifiable en mouvement, pour donner une stabilité totale à la grue et au véhicule. Le système hydraulique est alimenté soit par le moteur du Taurus 2, soit via une alimentation électrique 230 V.

Le Taurus comprend un treuil robuste, qui peut être monté à l'avant ou à l'arrière, et doit être impérativement manœuvré par un opérateur expérimenté.

- Pour tout renseignement complémentaire, contacter [Anaïs Tixier](#) chez TSF Grip.



Un nouveau firmware ECS pour Arri Hi-5, RIA-1 et ZMU-4

27-12-2023 - [Lire en ligne](#)

Nous sommes heureux d'annoncer une mise à jour pour l'écosystème Hi-5 comprenant : SUP 2.1 pour le Hi-5, SUP 2.1 pour le RIA-1 et SUP 1.1 pour le ZMU-4.

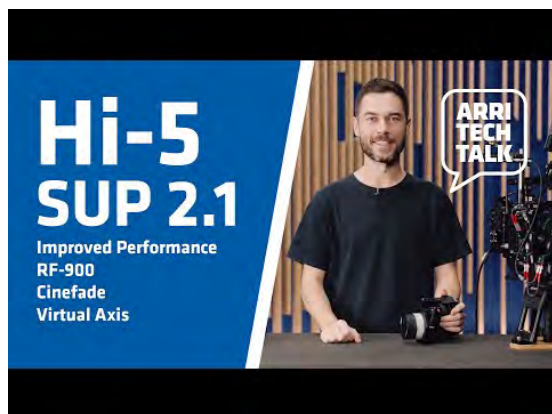
Il s'agit d'une mise à jour importante pour le système Arri ECS, qui améliore considérablement la stabilité générale du système. En outre, nous sommes heureux d'introduire de nouvelles fonctionnalités et mises à jour pour améliorer votre expérience sur le plateau.

Les points forts de la nouvelle SUP sont les suivants :

- Amélioration des performances du système ECS
- Prise en charge du module radio RF-900
- Prise en charge de la licence Cinefade
- T-Stop virtuel et longueur de focale virtuelle
- Nouveau menu et nouvelle manipulation des bagues de mise au point
- Et bien plus encore !

N'oubliez pas de lire les notes et de regarder le dernier Tech Talk de Sean à propos de cette nouvelle version de l'écosystème ECS !

Voir le Tech Talk :



Video : ARRI Tech Talk Hi-5 SUP 2.1 - Major Update
par [ARRIChannel](#)



L'application mobile myColor™ de Rosco est disponible

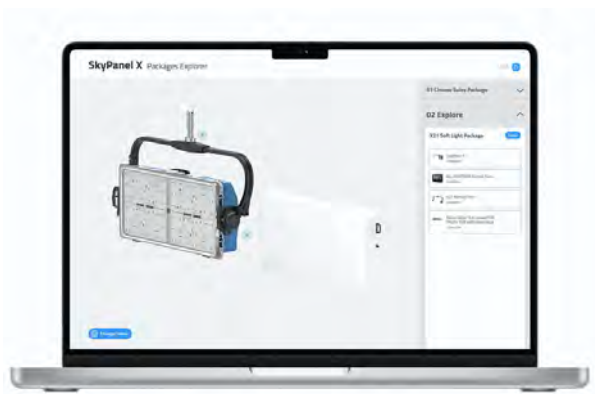
11-12-2023 - [Lire en ligne](#)

L'application gratuite myColor fournit un accès portable à la bibliothèque complète de filtres couleur de Rosco.

Utilisez-la pour rechercher, filtrer, comparer et mettre en favoris tous les filtres de couleur et de diffusion de Rosco. Disponible pour les appareils iOS et Android, l'application myColor offre également la possibilité unique de créer des palettes de gélaines Rosco que vous pouvez enregistrer, modifier et référencer lors de la conception de vos projets et productions.

- En savoir plus et [télécharger l'application myColor](#).

Faites de nos couleurs vos couleurs avec l'application myColor !



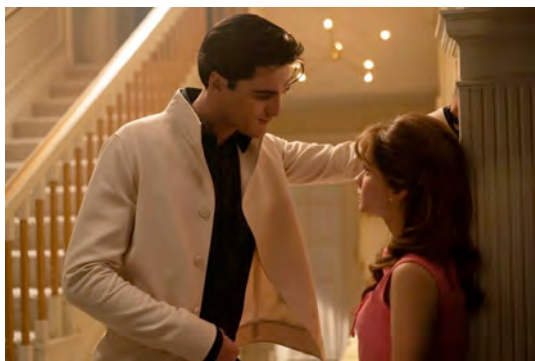
Découvrez les configurations du SkyPanel X d'Arri avec notre Packages Explorer

28-12-2023 - [Lire en ligne](#)

Vous souhaitez vous familiariser un peu plus avec le SkyPanel X et savoir quelles sont toutes les configurations possibles ?

Nous avons rassemblé en un outil les packs de panneaux modulaires X21, X22 et X23 du SkyPanel X. A l'aide de notre Packages Explorer, vous pouvez cliquer sur différents packages de lumière douce, lumière dure et modulaire et découvrir les accessoires qui conviennent le mieux.

[Essayez-le et découvrez](#) quel package répondra à vos besoins !



Les sorties du mois de janvier des films tournés avec Arri

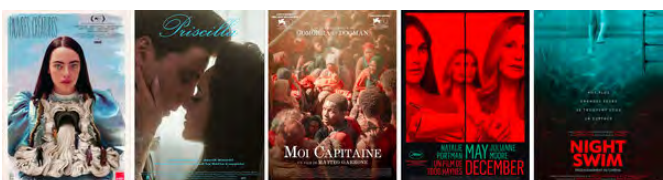
29-12-2023 - [Lire en ligne](#)

En janvier 2024, dix-sept sorties de longs métrages en salles tournés avec le matériel caméra et optiques d'Arri, dont quatre photographiés par des membres de l'AFC.

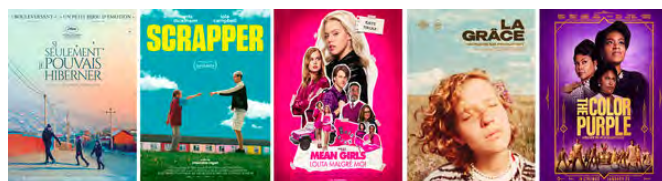
- *Bonnard, Pierre et Marthe*, de Martin Provost, photographié par Guillaume Schiffman, AFC. Caméra : Alexa Mini LF & Signature Prime.
- *Un coup de dés*, d'Yvan Attal, photographié par Remy Chevrin, AFC. Caméra : Alexa Mini & Master Prime.
- *La Tête froide*, de Stéphane Marchetti, photographié par Sébastien Goepfert. Caméra : Alexa Mini.
- *Le Dernier des Juifs*, de Noé Debré, photographié par Boris Lévy. Caméra : Alexa Mini.
- *Le bonheur est pour demain*, de Brigitte Sy, photographié par Frédéric Serve, AFC. Caméra : Alexa Mini.



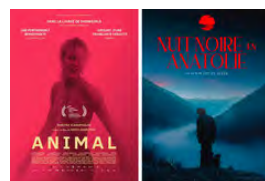
- *Pauvres créatures*, de Yòrgos Lánthimos, photographié par Robbie Ryan, ISC, BSC, Caméra : ArriCam LT & ArriCam ST.
- *Priscilla*, de Sofia Coppola, photographié par Philippe Le Sourd, AFC, ASC. Caméra : Alexa 35.
- *Moi capitaine*, de Matteo Garrone, photographié par Paolo Carnera, AIC. Caméra : Alexa Mini LF & Signature Prime.
- *May December*, de Todd Haynes, photographié par Christopher Blauvelt. Caméra : Alexa 35.
- *Night Swim*, de Bryce McGuire, photographié par Charlie Sarroff, ACS. Caméra : Alexa 35.



- *Si seulement je pouvais hiberner*, de Zoljargal Purevdash, photographié par Davaanyam Delgerjargal. Caméra : Alexa Mini LF.
- *Scraper*, de Charlotte Regan, photographié par Molly Manning Walker. Caméra : Alexa Mini.
- *Mean Girls, Lolita malgré moi*, de Samantha Jayne et Arturo Perez Jr., photographié par Bill Kirstein. Caméra : Alexa 35.
- *La Grâce*, de Ilya Povolotsky, photographié par Nikolaï Zheludovich. Caméra : Arri SR3.
- *La Couleur pourpre*, de Blitz Bazawule, photographié par Dan Laustsen, ASC, DFF. Caméra : Alexa Mini LF, Alexa LF & Signature Prime.



- *Animal*, de Sofia Exarchou, photographié par Monika Lenczewska, PSC. Caméra : Alexa Mini LF.
- *Nuit noire en Anatolie*, de Özcan Alper, photographié par Yunus Roy Imer. Caméra : Alexa Mini.





Dans l'actualité du mois du groupe Transpa

29-12-2023 - [Lire en ligne](#)

Dans l'actualité du groupe Transpa, l'agence de Marseille s'agrandit pour accueillir le service caméra de Transpacam, trois films à l'affiche dont deux photographiés par des membres de l'AFC, et neuf longs métrages, fictions TV et films de plateforme en tournage, dont deux photographiés par des membres de l'association, et tournés avec les moyens techniques du groupe Transpa.

L'équipe de Transpa s'agrandit à Marseille

Notre agence à Marseille s'agrandit pour accueillir le service caméra.

Dorénavant, l'ensemble des moyens techniques Transpa sont disponibles en région PACA.



Première équipe en essais chez Transpacam Marseille, DEMD pour le tournage de la fiction télé "Tom et Lola".

Les films à l'affiche tournés avec le groupe Transpa

- *Bonnard, Pierre et Marthe*, sortie le 10 janvier, de Martin Provost, photographié par Guillaume Schiffman, AFC (Transpalux).
- *Captives*, sortie le 24 janvier, d'Arnaud des Pallières, photographié par David Chizallet (Transpalux, Transpacam). Caméra : Sony Venice, objectifs : série Zeiss Supreme Prime. 1^{er} assistant opérateur : Benjamin Colleye.

- *Ma part de Gaulois*, sortie le 31 janvier, de Malik Chibane, photographié par Lubomir Bakchev, AFC (Transpalux, Transpacam, Transpagrip). Caméra : Sony Venice 2, objectifs : série Leica Summicron-C. 1^{er} assistant opérateur : Hervé Jamois.

Les longs métrages en tournage

- *La Divine*, de Guillaume Nicloux, photographié par Yves Cape, AFC (Transpalux, Transpacam, Transpagrip). Caméra : RED Raptor XL, objectifs : Atlas Orion Anamorphic. 1^{er} assistant opérateur : Sylvain Zambelli.
- *Green Panthers*, de Julie Manoukian, photographié par Romain Le Bonniec (Transpalux, Transpacam, Transpagrip). Caméra : Sony Venice, objectifs : Master Anamorphic. 1^{re} assistante opératrice : Louise Legaye.

En tournage télévision

- *Los años nuevos*, de Rodrigo Sorogoyen, photographié par Lali Rubio (Transpalux, Transpagrip).
- "Marie Antoinette" (saison 2), photographié par Dany Elsen, SBC (Transpalux, Transpacam, Transpagrip).
- *Burn(es) out*, de Noémie Saglio, photographié par Fabrice Sébille (Transpacam, Transpagrip). Caméra : Arri Alexa Mini LF, objectifs : série Zeiss Supreme Prime Radiance. 1^{er} assistant opérateur : Hervé Jamois.
- "Section de recherche", photographié par Sophie Ardisson (Transpacam).
- *A qui profite le doute*, photographié par Serge Dell Amico (Transpalux, Transpacam).
- *Noir comme neige*, photographié par Claude Garnier, AFC (Transpalux, Transpacam, Transpagrip). Caméra : Sony Venice, objectifs : série Leica Summicron-C. 1^{er} assistant opérateur : Laurent Hincelin.

En tournage plateformes

- "Balle perdue, 3", de Guillaume Pierret, photographié par Jean-Baptiste Jay (Transpalux, Transpagrip).



Les sorties cinéma et les tournages de janvier 2024 produits avec les moyens techniques de TSF

29-12-2023 - [Lire en ligne](#)

En janvier 2024, sept sorties en salles de films tournés avec les moyens techniques de TSF, dont cinq photographiés par des membres de l'AFC, et onze longs métrages et fictions TV en tournage, dont quatre photographiés par des membres de l'association.

Les sorties cinéma du mois de janvier 2024 des films tournés avec les moyens techniques de TSF

- *Iris et les hommes*, de Caroline Vignal, photographié par Martin Roux, AFC. TSF Caméra : Sony Venice 2, série Zeiss T2, 1 et zoom Angénieux Optimo 17-80 mm. Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip.
- *Bonnard, Pierre et Marthe*, de Martin Provost, photographié par Guillaume Schiffman, AFC. TSF Caméra : Arri Alexa Mini LF, série Arri Signature Prime FF et Cooke S4 180 mm.
- *Making of*, de Cédric Kahn, photographié par Patrick Ghiringhelli. TSF Caméra : Sony Venice 1, série Arri Master Anamorphic et zoom Anamorphic 28-70 mm. Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip.
- *Un coup de dés*, d'Yvan Attal, photographié par Rémy Chevrin, AFC. TSF Caméra : Arri Alexa Mini, série Atlas Orion Anamorphic et zooms Angénieux Optimo 24-90 mm et 56-152 mm. Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip.
- *L'Homme d'argile*, d'Anaïs Tellenne, photographié par Fanny Mazoyer. TSF Caméra : RED Gemini Ranger et série Zeiss GO Super16, 9,8 mm Kinoptik Fish Eye et zoom Super 16 Canon 11,5-138 mm. Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip.

- *Sous le vent des Marquises*, de Pierre Godeau, photographié par Denis Lenoir, AFC, ASC, ASK. TSF Caméra : Sony Venice 1 et série Zeiss Supreme Prime FF. Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip.
- *L'Etoile filante*, de Dominique Abel et Fiona Gordon, photographié par Pascale Marin, AFC. TSF Caméra : Sony Venice 1 et série Leitz Thalia FF. Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip.

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

Longs métrages

- Stéphane Le Parc photographie *Le Routard*, de Philippe Mechelen. TSF Caméra : Arri Alexa Mini LF, série Zeiss Supreme Prime FF, zooms Angénieux Optimo Ultra 12 et Ultimo Ultra compact 37-102 mm. Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip.
- Christophe Offenstein photographie *Les Cadeaux*, de Raphaële Moussafir. TSF Caméra : Arri Alexa Mini LF, série Sigma FF et zooms Angénieux Optimo EZ1 30-90 mm, et EZ2 45-40 mm. Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip.
- Brice Pancot, AFC, photographie *Le Roi Soleil*, de Vincent Maël Cardona. TSF Caméra : Arri Alexa Mini, série Cooke S6 Anamorphic et zoom Cooke Anamorphic 35-140 mm. Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip.
- Philippe Guilbert, SBC, photographie *Joli joli*, de Patrick Aste Diasteme. TSF Caméra : Arri Alexa 35 et série Technocooke Anamorphic Vintage. Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip.

Fictions TV

- Xavier Dolléans, AFC, photographie *Rivages*, de David Hourregue. TSF Caméra : Sony Venice 2, série Atlas Orion Mercury (du chef op') et zoom Canon 300-600 mm
- Matias Boucard, AFC, photographie *Sauce*, de Martin Bourboulon. Machinerie : TSF Grip
- Martial Schmeltz photographie *La Recrue*, d'Alexandre Coffre. TSF Caméra : Arri Alexa Mini LF, série Zeiss Supreme Radiance FF et zoom Zeiss Compact 28-80 mm. Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip.
- Antoine Roch, AFC, photographie *Ça c'est Paris*, de Marc Fitoussi. TSF Caméra : Arri Alexa Mini, Zeiss Ultra Prime. Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip.
- Antony Diaz photographie *Zorro*, d'Émilie Noblet. TSF Caméra : Arri Alexa 35, optiques Atlas Orion et zoom Angénieux Optimo 44-440 mm.

- Charlie Lenormand photographie *Le Daron*, de Franck Bellocq. TSF Caméra : Arri Alexa Mini, série Zeiss GO MK1. Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip.

- David Ciccodicola photographie *Les Disparus de la gare*, de Virginie Sauveur. TSF Caméra : Sony Venice 2 6K, Série Tribe 7 Black Wings B. Éclairage : TSF Lumière, Machinerie : TSF Grip.



Transvideo-Aaton Digital annonce la disponibilité du nouveau format de fichier audio 32 bits

15-12-2023 - [Lire en ligne](#)

Soyez prêt aux éventuelles demandes futures de vos producteurs ! À partir des Cantar X3 & Mini V3.532.C12 ou supérieurs, le format de fichier audio flottant 32 bits est désormais disponible dans les paramètres audio.

Attention à l'utilisation du format flottant 32 bits qui est réservé aux utilisateurs avertis. Veuillez noter qu'il n'y a pas de pont à l'intérieur du Cantar pour convertir un fichier enregistré en 32 bits float en un format de fichier audio standard 24/16 bits.

Également dans la V3.532.C12 :

- Meilleure compatibilité avec le DSR4 de Lectrosonics
- Les paramètres des sous-groupes sont désormais intégrés dans le processus Save/Load de Cantar.
- Amélioration de la connexion Ethernet du Cantar.

Cette mise à jour est recommandée à tous les utilisateurs.

Mise à jour disponible [sur notre site](#).



Lire, voir, entendre



Quand Alice Rohrwacher parle de sa collaboration avec Hélène Louvart, AFC

08-12-2023 - [Lire en ligne](#)

L'actualité du mois mettant en lumière l'œuvre de la cinéaste italienne Alice Rohrwacher, de la sortie sur les écrans - le 6 décembre - de *La Chimère* à la rétrospective intégrale de ses films au Centre Pompidou - du 1^{er} décembre au 1^{er} janvier 2024 -, plusieurs articles reviennent sur son travail de collaboration avec la directrice de la photographie, Hélène Louvart, AFC. En voici quelques extraits...

Publié par le Centre Pompidou

[...] La caméra d'Hélène Louvart, collaboratrice attitrée d'Alice Rohrwacher, est chevillée à la jeune fille, l'accompagnant dans la scrutation de son corps en plein bouleversement et la suivant dans sa recherche d'un espace libre et accueillant, au sein de magnifiques plans-séquences. « Au début, c'était très drôle, on a tourné *Corpo celeste* et *Les Merveilles* presque attachées, c'est-à-dire qu'Hélène avait la caméra à la main et moi je prenais Hélène dans mes bras. Et avec de petites caresses, elle sentait mon regard : on voit dans les films des mouvements pas forcément liés à la narration, des mouvements plutôt intérieurs. Souvent la caméra bouge non pour suivre l'action mais pour suivre un regard. » [...]

- Lire l'article "[Le monde rêvé d'Alice Rohrwacher](#)" sur le site du Centre Pompidou.

Publié par le CNC

[...] **Depuis votre premier long métrage *Corpo celeste*, vous travaillez avec la cheffe opératrice française Hélène Louvart. Quelle est la nature de votre collaboration ?**

Ensemble, nous parvenons à construire un regard commun, mieux, une présence commune. Au moment de la production de mon premier film *Corpo celeste*, pour les besoins d'une coproduction avec la France, on m'a proposé plusieurs chefs opérateurs. Le travail d'Hélène Louvart était très différent de film en film, il n'y avait pas un style qui s'imposait... Ce qui a fait la différence, c'est sa personnalité.

Et un goût commun pour le celluloïd...

Au moment du tournage de *Corpo celeste* en 2011, nous avons effectivement tourné en pellicule, ce qui, à l'époque, n'avait rien d'original. Le numérique ne s'était pas encore imposé partout. C'est ensuite que les choses se sont accélérées...

Pour autant vous avez continué à travailler à partir de ce support... Pourquoi ?

Le numérique implique un contrôle absolu de l'image. Avec la pellicule, on travaille un support vivant donc avec une grande part d'incertitude. Cela demande d'être gentil avec elle, un peu comme avec un animal. J'aime le décalage qui peut exister entre l'image enregistrée au tournage et celle finalement obtenue. J'envisage le cinéma comme un artisanat. Utiliser de la pellicule ne répond pas à une motivation esthétique, cela tient plus du sensible, un travail vers l'inconnu. Dans *La Chimère*, nous avons créé une créature hybride avec différents formats : le 35 mm, le Super 16... C'était cohérent avec la pensée même du film. [...]

- Lire l'article "[Alice Rohrwacher : « J'envisage le cinéma comme un artisanat »](#)" sur le site du CNC.

Publié par le Festival de Cannes en mai dernier

[...] **L'image est une nouvelle fois signée Hélène Louvart. Visuellement, de quelle manière avez-vous pensé le film ?**

Nous avons travaillé avec trois formats de pellicule : le 35 mm, qui se prête à la fresque, à l'iconographie, à la grande page illustrée qui interrompt les livres de contes de fées ; le Super 16 mm, qui a une densité narrative et une capacité de synthèse inégalée et qui,

comme une écriture magique, parvient à nous faire entrer directement au cœur de l'action ; et le 16 mm, depuis une petite caméra amateur, comme des notes au crayon sur la tranche d'un livre. Nous avons donc essayé d'entrecroiser des fils très éloignés, comme dans une tapisserie orientale, et de jouer avec la matière du film : ralentir, accélérer, chanter, figer l'image, fixer et écouter. [...]

- Lire l'article "[La Chimera, le souvenir des vies antérieures par Alice Rohrwacher](#)" sur le site du Festival de Cannes.

Publié dans *Le Monde*

« *Alice Rohrwacher aime mélanger différentes façons de filmer.* »

Entretien

L'actualité met sur le devant de la scène Hélène Louvart, la directrice de la photographie et fidèle collaboratrice d'Alice Rohrwacher, alors que sort en salles *La Chimère*, quatrième long métrage de la réalisatrice italienne, conte rural et fellinien sur des pilleurs de tombes étrusques, en compétition à Cannes. [...]

Vous travaillez avec Alice Rohrwacher depuis son premier long métrage, *Corpo celeste*. Comment l'avez-vous rencontrée ?

Alice avait vu mon travail sur le film de Pablo Agüero, *Salamandra* (2010) : elle avait eu l'impression de voir une lumière qui ne ressemblait pas à une lumière de cinéma. Je suis allée la voir en Italie, j'ai senti qu'elle avait quelque chose de très fort, et qu'elle cherchait quelqu'un pour traduire ses idées. Je l'ai aidée sans l'empêcher d'aller au bout de ses choix esthétiques.

La Chimère démarre sur une image noire, avant un jaillissement de lumière et l'apparition d'un visage féminin ; Les Merveilles s'ouvrait la nuit, sur un terrain éclairé par des phares... Qu'est-ce que cela raconte et comment qualifieriez-vous la lumière dans les films d'Alice Rohrwacher ?

Alice aime commencer ses films comme elle ouvre une première page. Pour le premier plan de *La Chimère*, j'avais mis l'obturateur de la caméra, puis je l'ai enlevé pour obtenir cet effet - on n'a pas fait ça en postproduction. Le vrai plaisir d'Alice, c'est de tourner en pellicule Super 16 : il y a ce côté organique et vivant, avec des défauts et des qualités, qui correspond totalement à ce qu'elle recherche. Ensuite, elle aime bien mélanger différentes façons de filmer. [...]

(Propos recueillis par Clarisse Fabre pour *Le Monde* du mercredi 6 décembre 2023)

- Lire l'article, réservé aux abonnés..., "[Hélène Louvart, directrice de la photographie de *La Chimère* : « Alice Rohrwacher aime bien mélanger différentes façons de filmer »](#)" sur le site Internet du *Monde*.

Notes

[Lire ou relire l'entretien](#) dans lequel Hélène Louvart parle de ses choix d'image sur *La Chimère*, publié sur notre site au moment de sa sélection au 76^e Festival de Cannes.

Côté profession



Disparitions de John Bailey, ASC et de Victor J. Kemper, ASC

Par Marc Salomon

22-12-2023 - [Lire en ligne](#)

Nous avons appris la disparition de John Bailey, ASC, juste au moment où le festival Camerimage de Toruń s'apprêtait à lancer sa 31^e édition. Le plus européen des chefs opérateurs américains s'est éteint le 10 novembre, à Los Angeles, à l'âge de 81 ans. Deux semaines plus tard, le 27 novembre, c'est Victor J. Kemper, ASC, un des artisans du renouveau du cinéma américain des années 1970, qui nous quittait à l'âge de 96 ans. Revenons sur les grandes lignes de deux carrières parallèles qui expriment deux sensibilités différentes dans le cinéma américain.

John BAILEY, ASC



John Bailey sur le tournage de *Randonneurs amateurs*, de Ken Kwapis, en 2015

Révéle au début des années 1980, quand il travailla avec Paul Schrader (*American Gigolo* ; *La Féline*), le premier film réalisé par Robert Redford (*Des gens comme les autres*), John Schlesinger (*Honky Tonk Freeway*), Lawrence Kasdan (*Les Copains d'abord*) et Stuart Rosenberg (*Le Pape de Greenwich Village*), John Bailey aspirait d'abord à devenir écrivain, puis critique ou théoricien du cinéma en passant par l'université de Loyola puis par l'USC. Il avait découvert le cinéma dès ses années de lycée, se prenant de passion pour les réalisateurs européens (Bergman, Antonioni...) et surtout la Nouvelle Vague : « Je découvrais une manière de filmer qui ne ressemblait à rien de ce que j'avais pu voir jusqu'alors. »

Les cours de l'USC l'orientent vers la caméra, encouragé par Woody Omens, ASC. Mais c'est surtout le travail de Vittorio Storaro sur *Le Conformiste*, de Bernardo Bertolucci, qui achève de le convaincre d'embrasser la carrière de directeur de la photographie.

Il fera d'abord ses classes comme assistant puis cadreur dans le cinéma indépendant aux côtés de directeurs de la photographie tels Gregory Sandor (*Macadam à deux voies*, de Monte Hellman), David Meyers, Jules Brenner, Ric Waite, Charles Rosher Jnr. Mais on retiendra surtout qu'il fut le cadreur de Nestor Almendros sur *Les Moissons du ciel*, en 1976, et de Vilmos Zsigmond sur *Winter Kills*, de William Richert.



John Bailey et Nestor Almendros sur le tournage des *Moissons du ciel*

C'est aussi durant cette période qu'il entame sa carrière de directeur de la photographie grâce à la réalisatrice Karen Arthur (*Legacy*, en 1974, et *The Mafu Cage*, en 1977).



The Mafu Cage, de Karen Arthur (1977)
Captures d'images d'après DVD

Puis c'est la première de ses six collaborations avec Paul Schrader, *American Gigolo*, avec une référence affirmée et assumée au *Conformiste*, suivie l'année suivante par *La Féline*, remake du film de Jacques Tourneur.



Mishima, de Paul Schrader (1984)
Captures d'images d'après BR

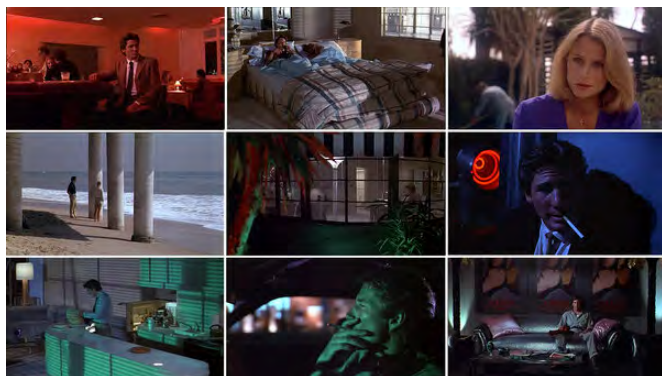
John Bailey rejoint ensuite Lawrence Kasdan pour un western languissant, *Silverado*, tourné dans les paysages du Nouveau-Mexique, dont la photographie ne nous fait malheureusement pas oublier les grands maîtres de l'ouest américain, William Clothier, Winton Hoch, Lucien Ballard...



A g : Jean-Louis Trintignant et Stefania Sandrelli dans *Le Conformiste*
- A d : Richard Gere et Lauren Hutton dans *American Gigolo*
Captures d'images d'après BR



Silverado, de Lawrence Kasdan (1985)
Capture d'image d'après BR



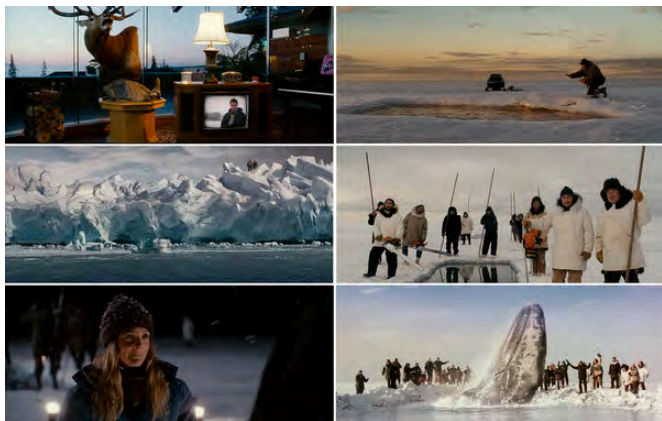
American Gigolo, de Paul Schrader (1980)
Captures d'images d'après BR

La suite de sa filmographie comportera un grand nombre de comédies, films d'aventure ou d'action, auxquels il a apporté un savoir-faire indéniable mais quelque peu éloigné des prétentions formelles de ses débuts, lui qui se définissait ainsi : « Je me considère comme un classique, même si au début j'ai fait quelques films comme *American Gigolo*, qui étaient considérés comme innovants. J'ai toujours beaucoup aimé le cinéma classique et les cinéastes classiques. »

Retenons tout de même quelques succès comme : *Un jour sans fin* (Harold Ramis), *Dans la ligne de mire* (Wolfgang Petersen), *Un homme presque parfait* (Robert Benton), *Mesure d'urgence* (Michael Apted), *Pour le pire et pour le meilleur* (James L. Brooks), *Permis de mariage*, *Miracle en Alaska* et *Les Randonneurs amateurs* (Ken Kwapis).



La Féline, de Paul Schrader (1981)
Captures d'images d'après BR



Miracle en Alaska, de Ken Kwapis (2010)
Captures d'images d'après BR

Ajoutons que John Bailey était passé à la réalisation à cinq reprises entre 1991 et 1996, il assura lui-même la photographie sur trois de ses films, faisant appel à son ami Willy Kurant, AFC, ASC, pour *China Moon*, en 1994, et à Paul Sarossy, CSC, BSC, ASC, pour *Mariette in Ecstasy*, tourné en 1996, mais qui ne sera montré qu'en 2019 au festival Camerimage, de Toruń. John Bailey avait rencontré Willy Kurant en 1968, au café de Flore, lors d'un séjour à Paris quand il rejoignit son amie et future épouse, la cheffe monteuse Carol Littleton, qui avait obtenu une bourse pour venir étudier à la Sorbonne. Il rencontra aussi Raoul Coutard et Nestor Almendros. Des liens d'amitié s'étaient noués entre Willy Kurant et John Bailey, qui le parrainera en 1996 pour son admission au sein de l'ASC.



John Bailey, à gauche, et Willy Kurant, derrière la Panaflex, sur le tournage de *China Moon* en 1990

A lire sur le site Internet de l'ASC :

- "[John Bailey, ASC : Inside the Outsider](#)" by David E. Williams
- "[In Memoriam : John Bailey, ASC \(1942-2023\)](#)" by David E. Williams
- "[In Memoriam : Willy Kurant, ASC, AFC \(1934-2021\)](#)", by John Bailey, ASC.

On pourra aussi consulter le magnifique album noir, richement illustré, que lui a consacré le festival Camerimage en lui décernant le "Lifetime Achievement Award", en 2019.

Victor J. KEMPER, ASC



Victor J. Kemper - Document ASC

Il fut, à ses débuts, un des opérateurs emblématiques d'un certain renouveau du cinéma américain des années 1970, d'abord dans sa mouvance new-yorkaise, quand il collabora avec John Cassavetes (*Husbands*) et Sidney Lumet (*Un après-midi de chien*), mais aussi avec Michael Ritchie (*Votez McKay*), Bob Rafelson (*Stay Hungry*) ou Irvin Kershner (*Les Yeux de Laura Mars*). Il fut un peu trop rapidement catalogué comme un spécialiste du décor naturel, des tournages dans la rue au milieu de la foule, adoptant un style plus proche du reportage, aux antipodes de l'esthétique hollywoodienne. La suite de sa filmographie révèle cependant à quel point Kemper pouvait aussi maîtriser les codes et les techniques du studio, à commencer par *Le Dernier Nabab*, d'Elia Kazan, en 1976. Des compétences techniques et artistiques qui lui avaient valu d'être admis au sein de l'ASC dès 1971.

Pour autant, et contrairement à bon nombre de ses confrères, Victor Kemper n'évoquait pas une quelconque vocation précoce pour le cinéma mais plutôt une attirance pour l'électronique, bricolant des radios dès son plus jeune âge et réparant les téléviseurs des voisins. « Devenir directeur de la photographie – ou, plus exactement, avoir un quelconque lien avec l'industrie cinématographique – était la chose la plus éloignée de mon esprit », dira-t-il plus tard.

Né le 14 avril 1927, à Newark, dans le New-Jersey, il obtient un diplôme d'ingénieur à l'université de Seton Hall. Il intègre alors une chaîne de télévision locale, plutôt en charge des prises de son mais aussi de la réparation des caméras et de la direction technique. Puis il s'intéresse à une nouvelle technologie, la vidéo deux pouces en noir et blanc, mise au point par la société Ampex, dont on prédit déjà qu'elle va remplacer la pellicule !

Il en devient un spécialiste, engagé par une société commerciale new-yorkaise, nous sommes alors au

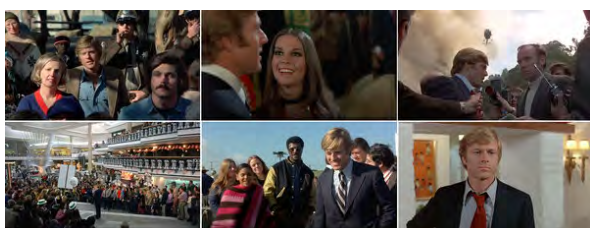
milieu des années 1950. C'est progressivement qu'il se tourne définitivement vers la caméra, refaisant ses classes comme assistant avant de travailler régulièrement, durant les années 1960, comme cadreur au côté d'Arthur Ornitz, en pub comme en longs métrages, mais aussi de Michael Nebbia (*Alice's Restaurant*, d'Arthur Penn, en 1969).

C'est cette même année qu'il est engagé comme couverture syndicale sur *Husbands* que doit photographier l'italien Aldo Tonti. Mais l'obstacle de la langue contraint rapidement Cassavetes à se séparer de Tonti pour confier la photographie à Kemper, ce qui marque le vrai démarrage de sa carrière comme chef opérateur.



Victor J. Kemper (2^d à partir de la gauche) et John Cassavetes, à l'œilletton
Document ASC

On retiendra ensuite des collaborations extrêmement variées qui couvrent un large spectre du cinéma commercial américain. Citons d'abord *Le Rivage oublié*, d'Anthony Harvey (1971), une sympathique parodie de Skerlock Holmes, puis *Votez McKay*, de Michael Ritchie (1972), un film qui cherche à donner l'impression d'un reportage TV en filmant le personnage principal, candidat aux élections sénatoriales en Californie (Robert Redford), immergé dans des situations réelles, parmi la foule, dans les lieux publics et lors d'événements en direct : « Cela nous a obligés à improviser, ce qui ne veut pas dire que nous ne nous sommes pas préparés avec soin », expliquait Kemper. « Nous savions que nous n'aurions qu'une seule chance de filmer, notre première prise devait être la bonne, car elle ne pouvait généralement pas être répétée. »



Votez McKay, de Michael Ritchie (1972)
Captures d'images d'après DVD

Victor J. Kemper enchaînera en 1975 avec *Un après-midi de chien*, qui reste sans doute le film le plus connu de sa filmographie, puis *Le Flambeur*, de Karel Reisz, *Le Dernier Nabab*, d'Elia Kazan, *La Castagne*,

de George Roy Hill et *Magic*, de Richard Attenborough.

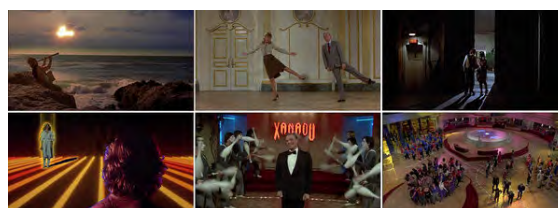


Le Dernier Nabab, d'Elia Kazan (1976)
Captures d'images d'après DVD

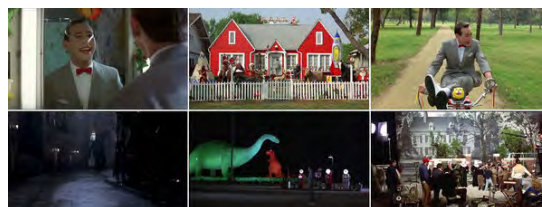


Magic, de Richard Attenborough (1978)
Captures d'images d'après DVD

Durant les années 1980-90, la filmographie de Kemper regorge de comédies (familiales, dansantes ou policières) faiblardes et quasi réservées à un public américain. A côté de ces films, citons *Nimitz, retour vers l'enfer*, de Don Taylor, l'étrange *Xanadu*, de Robert Greenwald, avec Olivia Newton-John et Gene Kelly, le premier film de Tim Burton, *Pee Wee's Big Adventure*, en 1985, mais aussi *Beethoven*, en 1992, énorme succès au box-office pour ce premier opus des aventures d'une famille américaine qui adopte un Saint-Bernard.



Xanadu, de Robert Greenwald (1980)
Captures d'images d'après DVD



Pee Wee's Big Adventure, de Tim Burton (1986)
Captures d'images d'après DVD

A lire sur le site Internet de l'ASC :

- "[In Memoriam : Victor J. Kemper \(1927-2023\)](#)" by Rachael Bosley

- "[Victor J. Kemper, ASC](#) : The American Society of Cinematographers salutes his exceptional career with its 1998 Lifetime Achievement Award", by Bob Fisher.



Association Française
des directrices
et directeurs
de la photographie
Cinématographique

8 rue Francœur
75018 Paris

www.afcinema.com

Co-Président-e-s
Jean-Marie DREUJOU
Claire MATHON

Présidents d'honneur
* Ricardo ARONOVICH
* Pierre-William GLENN

Membres actifs
Christian ABOMNES
Michel ABRAMOWICZ
Pierre AÏM
* Robert ALAZRAKI
Evgenia ALEXANDROVA
Jérôme ALMÉRAS
Michel AMATHIEU
Richard ANDRY
Thierry ARBOGAST
Yorgos ARVANITIS
Jean-Claude AUMONT
Noé BACH
Pascal BAILLARGEAU
Gertrude BAILLOT
Lubomir BAKCHEV
Jacques BALLARD
Pierre-Yves BASTARD
Lucie BAUDINAUD
Christophe BEAUCARNE
Michel BENJAMIN
Hazem BERRABAH
Amine BERRADA
Renato BERTA
Régis BLONDEAU
Patrick BLOSSIER
Sarah BLUM
Matias BOUCARD
Dominique BOUILLERET
Céline BOZON
Dominique BRENGUIER
Laurent BRUNET
Sébastien BUCHMANN
Stéphane CAMI
Yves CAPE
Bernard CASSAN
François CATONNÉ
Laurent CHALET
Benoît CHAMAILLARD

Olivier CHAMBON
Caroline CHAMPETIER
Renaud CHASSAING
Rémy CHEVRIN
Arthur CLOQUET
Axel COSNEFROY
Matthieu-David COURNOT
Laurent DAILLAND
Gérard de BATTISTA
John de BORMAN
Martin de CHABANEIX
Bernard DECHET
Guillaume DEFFONTAINES
Bruno DELBONNEL
Benoît DELHOMME
Xavier DOLLÉANS
Damien DUFRESNE
Eric DUMAGE
Isabelle DUMAS
Eric DUMONT
Nathalie DURAND
Patrick DUROUX
Jean-Marc FABRE
Etienne FAUDUET
Thomas FAVEL
Laurent FÉNART
Jean-Noël FERRAGUT
Tommaso FIORILLI
Stéphane FONTAINE
Fabrizio FONTEMAGGI
Crystal FOURNIER
Pierre-Hugues GALIEN
Vincent GALLOT
Pierrick GANTELMi d'ILLE
Claude GARNIER
Nicolas GAURIN
Eric GAUTIER
Pascal GENNESSEAU
Dominique GENTIL
Agnès GODARD
Jean Philippe GOSSART
Marco GRAZIAPLENA
Julie GRÜNEBAUM
Eric GUICHARD
Paul GUILHAUME
Thomas HARDMEIER
Antoine HÉBERLÉ

Gilles HENRY
Jean-François HENSGENS
Léo HINSTIN
Julien HIRSCH
Jean-Michel HUMEAU
Thierry JAULT
Vincent JEANNOT
Darius KHONDJI
Elin KIRSCHFINK
Marc KONINCKX
Romain LACOURBAS
Yves LAFAYE
Denis LAGRANGE
Pascal LAGRIFFOUL
Jeanne LAPOIRIE
Philippe LARDON
Jean-Claude LARRIEU
Guillaume Le GRONTEC
Dominique Le RIGOLEUR
Philippe Le SOURD
Pascal LEBÈGUE
* Denis LENOIR
Nicolas LOIR
Hélène LOUVART
Philip LOZANO
Irina LUBTCHANSKY
Thierry MACHADO
Laurent MACHUEL
Baptiste MAGNIEN
Pascale MARIN
Aurélien MARRA
Antoine MARTEAU
Pascal MARTI
Nicolas MASSART
Stephan MASSIS
Vincent MATHIAS
Tariel MELIAYA
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 RIQUEBOURG
Pascal RIDAO
Jean-François ROBIN
Antoine ROCH
Philippe ROS
Denis ROUDEN
Philippe ROUSSELOT
MARTIN ROUX
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 VINOCOUR
Sacha WIERNIK
* Membres fondateurs

Associés et partenaires : ACC&LED • AERING • AIRSTAR International • AJA Video Systems • ANGÉNIEUX • ARRI Camera Systems • ARRI Camera Stabilizer Systems • ARRI Lighting • ART TECH DESIGN • AXENTE • BE4POST • BEBOB Factory • BLACKMAGIC Design • BLUEARTH Studio • CANON France • CINE QUA NON • CINESYL • CININTER • COLOR • COLORBOX • COOKE Optics • DIMATEC • DOLBY • DopPRO • DRONECAST • EES Elévation et Services • EMIT • ESL • EUROLIGHT System • EXALUX • EYE-LITE France • FILMLIGHT • FUJIFILM France • FULL MOTION • GRIP FACTORY Munich • HAWK • HD-SYSTEMS • HIVENTY • INDIE Location • INNPORT • KEY LITE • KODAK • LCA France • LE LABO Paris • Ernst LEITZ Wetzlar • LES TONTONS TRUQUEURS • LOCA IMAGES • LOUMASYSTEMS • LUMEX • LUX • M141 • MALUNA Lighting • MICROFILMS • MOVIE TECH • MPC Film & Episodic • NEOSSET • NEXT SHOT • NIKON France • NOIR LUMIÈRE • OCONNOR • ONE STOP • PANAGRIP • PANALUX • PANASONIC France • PANAVISION ALGA • PAPA SIERRA • PHOTOCINERENT • PICSEYES • PLANNING CAMÉRA • PLATEAU VIRTUEL • PLAYBACK Video Assist • POLY SON • PROPHOT • 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 • TRANSVIDEO • TRM • TSF CAMÉRA • TSF GRIP • TSF LUMIÈRE • TURTLE MAX • VANTAGE Paris • VIDÉO DE POCHE • XD MOTION • Groupe ZEBRA • ZEISS •

Avec le soutien du

et la participation de la CST